

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Patricia Freitas dos Santos

**PEDAGOGIA DA ATUAÇÃO**

**Um Estudo Sobre o Trabalho Teatral de Augusto Boal  
no Exílio Latino-Americano**

Versão Corrigida

São Paulo

2015

PATRICIA FREITAS DOS SANTOS

## **PEDAGOGIA DA ATUAÇÃO**

**Um Estudo Sobre o Trabalho Teatral de Augusto Boal no Exílio Latino-  
Americano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de Pesquisa: Texto e Cena.

Orientação: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SANTOS, Patricia Freitas dos  
Pedagogia da Atuação: Um estudo sobre o trabalho teatral  
de Augusto Boal no exílio Latino-Americano / Patricia  
Freitas dos SANTOS. -- São Paulo: P. F. SANTOS, 2015.  
298 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.  
Orientador: Sérgio Ricardo de Carvalho Santos  
Bibliografia

1. Teatro Brasileiro 2. Exílio 3. Augusto Boal I. Santos,  
Sérgio Ricardo de Carvalho II. Título.

CDD 21.ed. - 869.92

SANTOS, Patricia Freitas dos. **Pedagogia da Atuação** – Um Estudo sobre o Trabalho Teatral de Augusto Boal no Exílio Latino-Americano.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

## O Haver

Resta esse coração queimando como um círio  
    Numa catedral em ruínas, essa tristeza  
    Diante do cotidiano; ou essa súbita alegria  
Ao ouvir passos na noite que se perdem sem história.

Resta essa vontade de chorar diante da beleza  
Essa cólera em face da injustiça e o mal-entendido  
Essa imensa piedade de si mesmo, essa imensa  
    Piedade de si mesmo e de sua força inútil.

Resta esse sentimento de infância subitamente desentranhado  
    De pequenos absurdos, essa capacidade  
    De rir à toa, esse ridículo desejo de ser útil  
E essa coragem para comprometer-se sem necessidade.

Resta essa distração, essa disponibilidade, essa vagueza  
    De quem sabe que tudo já foi como será no vir-a-ser  
    E ao mesmo tempo essa vontade de servir, essa  
Contemporaneidade com o amanhã dos que não tiveram ontem nem hoje.

Resta essa faculdade incoercível de sonhar  
De transfigurar a realidade, dentro dessa incapacidade  
    De aceitá-la tal como é, e essa visão  
Ampla dos acontecimentos, e essa impressionante

E desnecessária presciência, e essa memória anterior  
De mundos inexistentes, e esse heroísmo  
Estático, e essa pequenina luz indecifrável  
A que às vezes os poetas dão o nome de esperança.

Resta esse desejo de sentir-se igual a todos  
De refletir-se em olhares sem curiosidade e sem memória  
Resta essa pobreza intrínseca, essa vaidade  
De não querer ser príncipe senão do seu reino.

Resta esse diálogo cotidiano com a morte, essa curiosidade  
Pelo momento a vir, quando, apressada  
Ela virá me entreabrir a porta como uma velha amante  
Mas recuará em véus ao ver-me junto à bem-amada...

Resta esse constante esforço para caminhar dentro do labirinto  
Esse eterno levantar-se depois de cada queda  
Essa busca de equilíbrio no fio da navalha  
Essa terrível coragem diante do grande medo, e esse medo  
Infantil de ter pequenas coragens.

**Vinícius de Moraes**

À memória de Belmiro, minha  
estrela da vida inteira.

À Giselda, minha inspiração e  
estímulo em todos os momentos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, os amigos que ofereceram o apoio, o estímulo e a paciência para a realização deste trabalho. Difícil será listar todos esses grandes companheiros florianopolitanos que, com bons ouvidos, ótimos conselhos, bons drinques e excelentes terapias de choque, não deixaram que eu chutasse o balde. Cito alguns:

- \* João Paulo, Johnnynho, amigo mais que querido. Obrigada pelas noites sem dormir, pelos papos descontraídos e por todo o seu espírito transgressor que me contagia! Te amo demais!
- \* Minha parceira de longos anos, Liane Pilon;
- \* Mariane Pierre, colega de todas as horas, inclusive nos momentos intermináveis da licenciatura;
- \* Tânia Borges, minha guerreira, pelas conversas inteligentes e ensinamentos de vida;
- \* Érika Rocha, amiga especial com quem compartilhei as ansiedades, inseguranças e dúvidas da vida. Obrigada pelo ombro amigo. Obrigada também pelo passeio no Rio - só não me leve para aquela escalada no Arpoador de novo!
- \* Marcelinho, que agora está tão longe, mas tão perto;
- \* Juliana Dourado, companheira de trabalho que se tornou uma amiga especial. Obrigada pela paciência durante as conversas e por sempre iluminar meu pensamento com uma energia incrível;

Também não posso deixar de agradecer aos colegas do grupo de estudos Teatro e Sociedade (Paulo Fávori, Paulo Bio Toledo, Sara Neiva, Laura Brauer, Pedro Mantovani, Érika R., Mariana Mayor e Paula Chagas), que proporcionaram a chance de partilhar e debater questões pertinentes não só ao estudo agora apresentado, mas sobre temas centrais para a minha formação. Fica aqui a minha sincera gratidão. Agradeço aos mais novos amigos e



companheiros de pesquisa, Geo Britto e Mariana Klafke. Obrigada por todo o auxílio, pelas conversas produtivas, pelo envio de textos e, enfim, pela amizade e solidariedade. Juntos, caminharemos a contrapelo da lógica competitiva em que a academia está inserida!

Esta pesquisa também não seria possível sem o relato de algumas pessoas que passaram a fazer parte de minha vida. As conversas, sempre permeadas de grande emoção, foram além da tarefa de elucidar pontos do estudo. Revelaram-se um verdadeiro aprendizado de vida e uma lição de ética que levarei eternamente comigo. Assim, lembrando Tatá Amaral, “trago comigo” os depoimentos de Chico Buarque, Eric Nepomuceno, Juan Cerdas Albertazzi, Leopoldo Paulino, Carlos Heck, Cláudio Kahns, Cecília Thumim Boal, Joanne Pottlitzer, Ernesto Ráez, José Luiz Ribeiro e José Rubens Siqueira. Todos os relatos engendraram uma série de questionamentos fundamentais para que eu pudesse vislumbrar, ao menos, a ponta do iceberg de nossa tragédia histórica tão escamoteada. Meu agradecimento parte do reconhecimento de que vocês possibilitaram o impulso para pensar a trajetória de Augusto Boal como parte de uma experiência coletiva.

Agradeço à FAPESP pelo auxílio financeiro sem o qual não seria possível desenvolver este trabalho. Quero expressar meus sinceros agradecimentos à Rosângela, do Acervo Boal na UFRJ, por toda a atenção prestada em um momento de turbilhão.

Agradeço às professoras Maria Sílvia Betti e Priscila Matsunaga pelas observações precisas no exame de qualificação. Em especial, dedico toda a atenção inicial concedida ao tema deste estudo às conversas com a professora Maria Sílvia Betti, responsável por grande parte de minha formação. Dedico um agradecimento especial também ao professor John Milton por todas as conversas generosas e pela presença necessária no exame de qualificação

e na defesa.

Agradeço também ao professor Sérgio de Carvalho, idealizador de todo este trabalho. Sem a sua ajuda, compreensão, paciência e solidariedade nada disso seria possível. Obrigada por toda a força que iluminou os percalços, mas forneceu os instrumentos necessários para que eu tentasse superá-los. Saiba que todos os acertos são de inteira responsabilidade sua.

E o mais importante: agradeço as mulheres da minha vida, Daniela e Giselda, que aguentaram corajosamente todas as dificuldades que passamos juntas nos últimos dois anos. Meu coração segue com vocês hoje e sempre, com a certeza de que tudo ficará bem enquanto estivermos firmes e unidas. Também agradeço ao amado Wonka, que passou cada madrugada dos meses de escrita ao meu lado.

## Resumo

A pesquisa visa ao estudo e análise das peças de Augusto Boal produzidas no exílio em Buenos Aires entre os anos de 1971 e 1976, como referências para uma compreensão do conjunto de suas atividades artísticas em um período de mudanças. Tal fase, marcada por deslocamentos por países da América Latina, como Uruguai, Peru, Argentina e Chile, retrata, no plano da prática teatral, a urgência na procura de uma dramaturgia capaz de dar continuidade ao debate cultural paralisado pelo AI-5 e pelo banimento. Sua produção, que passa a ser ainda mais teorizante e pedagógica, elaborada em um momento de grande repressão política e cultural - não só no âmbito nacional, mas em toda a América Latina, - surge em diálogo com a desarticulação da esquerda nos países latinos. É um momento em que o teatrólogo busca novas formas interpretativas e artísticas capazes de suscitar a possibilidade de transformação social. A pesquisa procura, assim, debater os impasses que caracterizaram a nova posição do artista de teatro engajado naqueles cinco anos em que Boal ensaia diversas formas de atuação política através da arte.

## Abstract:

This study aims to analyze Augusto Boal's plays written in Buenos Aires between the years of 1971 and 1976, as a key reference to the understanding of his theatrical activities in a period of political changes. These five years, during which Boal travelled to Latin American countries, such as Uruguay, Peru, Chile and Argentina, settled in the theatrical practice the urgency in the search of a dramaturgy capable of maintaining the cultural debate which had been repressed since 1968. Boal's theoretical and pedagogical work is created in a moment of strong political and cultural repression in Latin American. It is a moment when Boal searches for new interpretative and artistic forms capable of creating the possibility of social changing. This research aims, then, to debate the deadlock that characterized the left-wing artist's position in those five years in which Boal rehearses different forms of political action through art.

## SUMÁRIO

<b>1.0) Capítulo I .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1) Traçado Preparatório: O teatro sob a tempestade.....</b>	<b>17</b>
<b>2.0) Capítulo 2 – É Isso um Homem?.....</b>	<b>42</b>
<b>2.1) A Caminhada Perigosa de Augusto Boal até Cuba ou Quem é Aloysio? .....</b>	<b>58</b>
<b>2.2) Às Voltas com o 8 ½ de um Dramaturgo: A Primeira Feira Paulista de Opinião.....</b>	<b>71</b>
<b>2.3) <i>Teatro Jornal: Primeira Edição</i>.....</b>	<b>76</b>
<b>3.0) Capítulo 3 – O Exílio como Espessura Histórica.....</b>	<b>91</b>
<b>3.1) Prisão, Exílio, <i>Torquemada</i>.....</b>	<b>95</b>
<b>3.2) Trocando Pernas, Caindo de Braços: Tangos do Exílio em Buenos Aires (1971-1972).....</b>	<b>114</b>
<b>3.3) Afinal, Pagamos o Pato?.....</b>	<b>140</b>
<b>3.4) 1973-1974: Os Passos de um Subversivo.....</b>	<b>149</b>

<b>3.5)Ay, ay, ay...Revolução.....</b>	<b>155</b>
<b>3.6)1974-1976.....</b>	<b>160</b>
<b>Capítulo 4 – Todo Desastre é Advertência:</b>	
<i>A Tempestade.....</i>	<b>169</b>
<b>4.1) Uma Tempestade Latino-Americana.....</b>	<b>175</b>
<b>4.2) A Guerra é o Tema Quando não há Cena: <i>As Mulheres de Atenas.....</i></b>	<b>190</b>
<b>Capítulo 5 – Apontamentos Finais.....</b>	<b>204</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>214</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>228</b>



Ilustração de Daniela Freitas baseada no pôster de *El gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo*

## **CAPÍTULO I**

### **SOBRE 68 OU QUANDO PERDEMOS O FUTURO**



## Traçado Preparatório - O Teatro sob a Tempestade

Aí acabou a felicidade, tão boa enquanto durou, tão parecida com o pão, o vinho e o amor. Recuperado, Gielty sacudiu o saudante Malcolm com um murro no fígado, e enquanto Malcolm se dobrava depois de uma careta de surpresa e de dor, o povo aprendeu, e enquanto Gielty o arrastava na ponta de seus punhos como nos chifres de um touro, o povo aprendeu que estava sozinho, e quando os socos que soavam na tarde abriram uma chaga incurável na memória, o povo aprendeu que estava só e que devia lutar por si mesmo e que das próprias entranhas tiraria os meios, o silêncio, a astúcia e a força, enquanto um último golpe lançava o querido tio Malcolm do outro lado da cerca onde permaneceu insensível e um herói no meio do caminho. Então o bedel Gielty voltou, e com a primeira sombra da noite nos olhos, encarou uma única vez a fileira de rostos majestosamente calados e de bandeiras mortas, fez o sinal da cruz e entrou depressa.

Rodolfo Walsh

De certo modo, a década de 70 inicia-se em 1968. O país vive um momento de intensa repressão política e ideológica e a atividade artística daqueles que se posicionavam mais à esquerda é, senão abortada, ao menos dificultada, até seu significativo isolamento social. O exílio de Boal, em junho de 1971, é consequência desse processo. Mas também é o momento em que ocorre um aprofundamento na articulação entre a percepção social da produção artística e o sentimento das contradições do capitalismo em terras periféricas.

Trata-se, em primeira instância, de um período em que há “o parricídio, mas também a discussão acerca das heranças”<sup>1</sup> num diálogo de idas e vindas no qual a figura do artista reflete e, portanto, traça seu percurso e retorna a si mesma já transformada pela imagem, na figura do pensador

---

1 SARLO, Beatriz.z. *Los dos ojos de Contorno*. Revista Iberoamericana nº 35, pg. 798.

social e, sobretudo, do militante revolucionário ou do “escritor operativo”<sup>2</sup>. À busca de novas formas estéticas possíveis dentro de um contexto repressivo, capazes de dar conta da realidade social brasileira ou de examinar cientificamente a conjuntura nacional, junta-se o desejo de maior participação nas insurgências populares e em grupos clandestinos de luta armada. Assim, não bastaria uma arte combativa simpatizante com a classe operária ou camponesa. Era necessário e urgente testemunhar e produzir “de dentro” do turbilhão da época, sem receio do desastre. Atinge-se, dessa forma, uma descentralização da figura do artista através da negação de um certo reinado intelectual como um dos novos pilares da construção de uma arte progressista.

Ao artista engajado não fazia mais sentido colocar-se como principal agente das transformações sociais em um contexto ideológico de profunda potencialização do chamado “protagonismo juvenil”, como pontua Regina Magalhães:

De fato, na segunda metade da década de 60, tendo como marco o ano de 1968, simultaneamente em diversos países do mundo ocidental, manifestações juvenis diversas extrapolaram a oposição ao regime e resultaram em mudanças culturais, sociais e políticas profundas. Não só os

---

2 O dualismo conceitual entre “escritor operativo” e “escritor informativo” sistematizado pelo escritor Sergei Tretiakov encontra-se presente na palestra “O Autor como Produtor” ministrada por Walter Benjamin no Instituto para o Estudo do Fascismo em 1934. Nela, Benjamin questiona a posição anti-dialética que costuma apresentar uma clivagem entre o plano da forma e do conteúdo na obra de arte. Em vez de trabalhar com esse par de mundos separados e, assim favorecer a ideia do conteudismo ou do formalismo, o autor defende que a tendência política de uma obra de arte inclui a sua tendência literária, assim como será esta e não aquela a responsável pela qualidade da obra. No entanto, a tendência estética pode estar a serviço de uma posição tanto conservadora, quanto progressista. Surtirá possivelmente um efeito contrarrevolucionário, de acordo com Benjamin, a obra em que o artista revela-se como simpatizante da luta popular e solidário com as suas reivindicações somente no plano da “convicção”: “Podeis admirar Tretiakov e, no entanto, julgar que seu exemplo não é muito significativo em nosso contexto atual. Os trabalhos que ele realizou, direis, são os trabalhos de um jornalista ou de um propagandista, e pouco têm a ver com literatura. Ora, escolhi o exemplo de Tretiakov deliberadamente para mostrar-vos como é vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias liberadas do nosso tempo (...) A capacidade de descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho. O direito de exercer a profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos (...). É nela (na tese do intelectual como produtor) que se percebe que o processo de fusão não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas questiona a própria distinção entre autor e leitor (...). A tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor.” Ver: BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Arte, Magia e Técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pg 124, 125, 126.

movimentos estudantis, mas os movimentos de juventude que tentavam a criação de uma contracultura, entre outros, consistiram em expressões da contestação radical do establishment.<sup>3</sup>

Tais fenômenos em um contexto de amordaçamento e militarização colaboraram na criação de um *zeitgeist* específico, no qual as efervescentes contestações estudantis e sindicais, um pouco anteriores ao famoso maio francês, traçam sua importância histórica não somente pelo paralelo europeu, mas pelo teor de resistência ao regime militar através do sentimento de que a tática da guerrilha possibilitaria, quem sabe, a derrocada da luta de classes e a construção de um Estado socialista.

É em 1968, no restaurante carioca *Calabouço*, ponto de encontro de jovens escolares de baixa renda, que ocorre o estopim preciso de uma crescente onda de protestos estudantis. O assassinato do aluno de Ensino Médio, Edson Luís de Lima Souto, pela polícia em março daquele ano potencializou a ida dos jovens às ruas em todo o país. Já em junho, mais de cem pessoas haviam sido detidas em um combate com sete horas de duração, quatro jovens assassinados pela polícia e dezenas de feridos só no Rio de Janeiro, antecipando a conhecida “Passeata dos Cem Mil” e a prisão de cerca de 700 universitários<sup>4</sup> em Ibiúna durante o congresso da UNE<sup>5</sup>.

---

3 SOUZA, Regina Magalhães de. *O Discurso do Protagonismo Juvenil*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2006.

4 ANTUNES, Ricardo e RIDENTI, Marcelo. “Operários e Estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil”. In: *Dossiê 40 anos de maio de 68. Mediações*: Vol. 12, nº 02, Jul/Dez 2007.

Um fato importante e curioso é contado pelos dois autores acima mencionados: “O governador de São Paulo, Abreu Sodré, chegou a ser convidado pelo MIA (Movimento Intersindical Anti-Arrocho) que reunia comunistas e setores moderados e mesmo 'pelegos' para o comício de 1º de maio na Praça da Sé, esperando obter algum respaldo popular para seu projeto de vir a tornar-se candidato à Presidente da República. Ele e os dirigentes sindicais presentes, mais moderados, tiveram de refugiar-se na Catedral da Sé, pois foram expulsos do palanque por grupos operários de Osasco e da região do ABC paulista, acompanhados por estudantes e militantes da esquerda de perfil mais crítico e à esquerda do Partido Comunista Brasileiro. Após queimar o palanque, os revoltosos saíram em passeata, gritando ‘só a luta armada derruba a ditadura’. De fato, város dos presentes já pertenciam ou viriam a integrar-se às organizações que posteriormente enfrentaram a ditadura de armas na mão, realizando algumas ações armadas em 1968, que foram precursoras da escalada guerrilheira que se expandiu nos anos seguintes no Brasil.” Ver: ANTUNES, Ricardo e RIDENTI, Marcelo. “Operários e Estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil”. In: *Dossiê 40 anos de maio de 68. Mediações*: Vol. 12, nº 02, Jul/Dez 2007.

5 Os jornais da época puderam noticiar os protestos estudantis, uma vez que ainda não havia sido decretado o famigerado AI-5. João Quartim de Moraes destaca a atuação do jornal carioca *Correio da Manhã* ao cobrir as manifestações expressando inclusive uma certa simpatia por aqueles que protestavam nas ruas: “Correio da Manhã de 29 de março de 1968: manchete da primeira página, letras garrafais: ‘Polícia Militar Mata

Também os movimentos operários, notavelmente a greve em Contagem e em Osasco, funcionaram como mola propulsora para uma maior luta contra a violência e o cerceamento do regime militar, sobretudo no que tange às liberdades sindicais e às relações de trabalho. A vitória obtida em Contagem por setores sindicais descrentes nas propostas do PCB atingiu notoriedade. Pela primeira vez depois do golpe, de acordo com Ridenti<sup>6</sup>, um movimento operário venceu o sufocamento proporcionado pela ditadura. Articulavam-se, nesses dois polos industriais, diversos membros de grupos clandestinos de esquerda, entre eles membros da Ação Popular (AP) e da Organização Revolucionária Marxista (Polop). Será, no entanto, em Osasco que a greve atinge proporções singulares a tal ponto que apenas uma intervenção trágica poderia assegurar a permanência do estado autoritário. Os mais aguerridos dirigentes sindicais do movimento foram, em grande parte, banidos do país ou voltaram-se à ação clandestina até o início dos anos 70, momento em que todo e qualquer nascedouro de atuação social e política pela oposição foi duramente flagelado por um batismo de sangue e de morte.

A convicção na luta armada, tanto na esfera urbana, quanto na rural<sup>7</sup> foi, em parte, decorrente da assertiva de que a preferência da burguesia industrial vinculava-se à “condição de sócio-menor do capitalismo ocidental ao risco de ver contestada a sua hegemonia mais à frente”<sup>8</sup>. Caiu por terra, desde

---

Estudante'. O editorial, consagrado ao trágico desfecho da invasão do 'Calabouço' leva o título 'Assassinato' denunciando com veemência a criminoso ação repressiva da PM carioca. A conclusão do editorial é lapidar: 'A Guanabara, cidade civilizada e centro cultural do Brasil, não perdoará os assassinos'. Idem, de 30/3: Manchete de primeira página informa que 'Crise Estudantil Alastra-se às Principais Cidades do País'. Estava desencadeada a grande mobilização estudantil, com forte apoio da opinião pública. No dia em que o regime comemorava o quarto aniversário do golpe que lhe dera origem, uma vaga sem precedente de repúdio a seus métodos brutais sacudia o país. Até no Supremo Tribunal Militar, o general Peri Bevilacqua declarava que o crime da PM 'nos enche de legítima indignação.' Cf: MORAES, João Quartim de. “A Mobilização Democrática e o Desencadeamento da Luta Armada no Brasil em 1968”. In: *Tempo Social*. Universidade de São Paulo, vol. 1.

<sup>6</sup> RIDENTI, ANTUNES, 2007.

<sup>7</sup> Carlos Mariguella, em seu “Manual de Guerrilha”, contrariando a posição maoísta e, de certa forma, inclusive o foquismo, chega a afirmar que: “O princípio básico estratégico é o de desencadear, tanto nas cidades como no campo, um volume tal de ações, que o governo se veja obrigado a transformar a situação política do País em uma situação militar, destruindo a máquina burocrático-militar do Estado e substituindo-a pelo povo armado. A guerrilha urbana exercerá um papel tático em face da guerrilha rural, servindo de instrumento de inquietação, distração e retenção das forças armadas, para diminuir a concentração nas operações repressivas contra a guerrilha rural.” In: MARIGHELLA, Carlos. *Mini-Manual do Guerrilheiro*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marighella/1969/manual/>

<sup>8</sup> SCHWARZ, Roberto. “Prefácio com Perguntas”. In: *Crítica da Razão Dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003, pg.13.

Sobre a posição de que a luta armada significou uma “resposta” à passividade da esquerda em 64, posição esta defendida por Gorender, João Quartim de Moraes tece um argumento provocativo, no qual afirma que

o instante em que o golpe chegou “a galope e a pé”, a ideia de uma revolução democrático-burguesa, pautada pela teoria do subdesenvolvimento e pela aliança de classes entre burguesia progressista e proletariado contra os avanços do imperialismo norte-americano. O estilhaçamento da esquerda em dezenas de grupos clandestinos parecia conter em si uma autocrítica em relação às orientações anteriores do Partido Comunista, e uma profunda indignação com o sucedido quando do golpe. Estavam todos unidos contra a ditadura e o capitalismo por meio da instauração de uma guerra de guerrilhas:

A situação política do Brasil transformou-se numa situação militar...Os problemas de estrutura agravaram-se. O país está mergulhado numa crise crônica e a crise política é permanente. O regime da ditadura militar nem ao menos procura encobrir-se com qualquer máscara. A inspiração dos grupos revolucionários é anti-capitalista e anti-imperialista. A unidade já existe em torno de duas questões. A primeira é que todos os grupos revolucionários estão a lutar, não para substituir os militares por um poder civil ou por outro poder burguês-latifundiário. Todos os grupos revolucionários lutam pelo

---

os principais membros dos grupos da esquerda armada não participaram de nenhuma organização de esquerda que lutou (ou não lutou) em 64: “A tese que estamos sustentando foi afirmada com ênfase na conclusão de *Combate nas Trevas* de Jacob Gorender, para o qual ‘a luta armada...teve a significação de violência retardada’ (Gorender, 1987, p. 249). A sequência desta caracterização nos parece menos exata: ‘não travada em março-abril de 1964 contra o golpe militar direitista, a luta armada começou a ser tentada em 1965 e desfechada em definitivo a partir de 1968, quando o adversário dominava o poder de Estado, dispunha de pleno apoio nas fileiras das Forças Armadas e destroçara os principais movimentos de massa organizados’. Antes de mais nada porque o sujeito do processo luta armada não era o mesmo: a esquerda que não lutou em 1964 não era a mesma que lutou em 1968, com a exceção de dois dirigentes comunistas que romperam com o PCB para lançar a luta armada em São Paulo já em 1968 (Carlos Marighela e Joaquim Câmara Ferreira). Estamos, claro, nos referindo à esquerda não enquanto conjunto indiferenciado de indivíduos, mas enquanto uma certa configuração do espaço político e uma certa forma de articulação orgânica no interior deste espaço.” MORAES, João Quartim de. “A Mobilização Democrática e o Desencadeamento da Luta Armada no Brasil em 1968: Notas historiográficas e observações críticas”. In: *Revista Tempo Social*. São Paulo: USP, vol. 1. Mesmo levando em conta tal aspecto historiográfico da composição das guerrilhas, não podemos deixar de pontuar que a intensa mobilização armada surge em um momento de completo desalento por parte da esquerda nacional. Ainda que não tenham sido os mesmos agentes de 64, os militantes de 68 empenharam-se em repensar antigas trajetórias e “táticas” consideradas ortodoxas, amparados, principalmente, em exemplos como Cuba, Vietnã, China, a Primavera de Praga e ainda nos movimentos de contracultura disseminados pela Europa e Estados Unidos. E também é conveniente lembrar que certas organizações armadas ocuparam seu determinado espaço antes mesmo de 64, como é o caso das Ligas Camponesas em Pernambuco, que combatiam as estratégias pecebistas, sobretudo, a proposta stalinista de revolução em etapas: “Essas posições ‘anti-partido’ tornar-se-iam hegemônicas nas Ligas, na medida em que estas passam a incorporar e a sistematizar teoricamente a experiência da revolução cubana, deflagrada do campo para a cidade por um núcleo guerrilheiro desvinculado do PC, queimando etapas, instaurando o socialismo e promovendo uma reforma agrária avançada e baseada no coletivismo” Cf. AZEVEDO, Fernando Antônio, apud. ROLLEMBERG, Denise. *O apoio de Cuba à Luta Armada no Brasil: O Treinamento Guerrilheiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

derrube da ditadura militar e pela mudança no regime. Todos querem que a atual estrutura de classes da sociedade brasileira seja transformada e que o aparelho burocrático-militar do Estado seja destruído, para no seu lugar ser colocado o povo armado. A segunda é que os grupos revolucionários querem expulsar do país os norte-americanos.<sup>9</sup>

Parece que aqui Marighella observa o panorama político mais pela lente da especificidade brasileira do que por um viés de superação da condição de subdesenvolvimento. O caráter anti-burguês comum aos grupos revolucionários contribui para enfatizar questões internas relativas ao crescimento econômico ou à falta dele, contribuindo para lembrar que a periferia do capitalismo não está absolutamente alijada dos grandes centros, e tampouco funciona com uma estrutura feudal ou semi-feudal que deveria “modernizar-se” incorporando a economia capitalista de acordo com o modelo clássico europeu e substituindo a classe latifundiária pela empresário-industrial.

Desse modo, a proposta assemelha-se à concepção revolucionária defendida por André Gunder Frank numa conferência ministrada em janeiro de 68 em Havana:

(...)na América Latina, a mobilização popular contra o inimigo de classe imediato nos níveis nacional e local gera um desafio mais poderoso e provoca um confronto mais importante com o inimigo principal colonial ou imperialista do que a mobilização direta contra o inimigo imperialista; e a mobilização nacionalista contra o imperialismo como inimigo principal não leva a uma confrontação adequada do inimigo de classe capitalista latino-americano em nível nacional ou local. Ainda que o imperialismo seja o inimigo principal, é preciso combatê-lo pela luta imediata contra o inimigo de classe, em cada país. (...)Em vez de nos perguntarmos qual é o grau de isolamento e de “feudalismo” dessa “oligarquia” rural, devemos tentar compreender como a burguesia latifundiária se liga comercialmente aos principais monopólios comerciais e industriais das cidades; em que medida o monopólio da terra não se baseia na propriedade das mesmas pessoas que já detêm os monopólios comerciais e industriais (...)Mas isso nos leva de novo a nos perguntarmos como a exploração capitalista colonial gera e mantém as relações de produção nos latifúndios e a estrutura de classes no contexto das zonas rurais latino-americanas, que podem parecer superficialmente “feudais”, mas que tornam possível essa exploração capitalista. Por fim,

---

9 MARIGHELLA, Carlos. In: RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp, 2010.

devemos nos perguntar quem deseja a transformação dessas relações de produção – e certamente não se trata da grande burguesia latino-americana – e como essa transformação deve ser feita – e de novo aqui certamente não se trata de uma revolução democrático-burguesa “antifeudal” ou “antiimperialista”<sup>10</sup>

Assumia-se, portanto, com o amparo em autores como Caio Prado Jr. e Marcelo Segall, que a causa do subdesenvolvimento e da desigualdade não eram fruto do feudalismo, mas sim da forma singular assumida pelo capitalismo na América Latina. Inicia-se um momento de corrosão do tão consolidado dualismo entre “arcaico” e “moderno”, movido por um pensamento dialético que articulava a contradição entre essas antinomias para destacar a dinâmica da engrenagem capitalista. Segundo Francisco de Oliveira, “o termo subdesenvolvimento não é neutro: ele revela, pelo prefixo 'sub', que a formação periférica assim constituída tinha lugar numa divisão internacional do trabalho capitalista, portanto hierarquizada, sem o que o próprio conceito não faria sentido”<sup>11</sup>.

A novidade que se delineia recai no fato de que, ao ler e interpretar o marxismo à luz do nosso particularismo histórico e, por isso, social (posto que a expansão capitalista passa a estruturar as nossas relações sociais), além de pesar os erros e acertos de um passado recente, a maior parte dos grupos da Nova Esquerda conclui que o êxito da Revolução Cubana ainda poderia ser obtido em território nacional<sup>12</sup>. De acordo com Jean Sales<sup>13</sup>, o Brasil passa a ter, inclusive, uma situação mais favorável à guerra revolucionária se comparado a Cuba, haja vista que nesta o predomínio do latifúndio e do capital norte-americano apresentava-se como uma potente ameaça aos

10 FRANK, André Gunder. In: LÖWY, Michael. *O Marxismo na América Latina*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1999.

11 OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista/ O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

12 Michael Lowy, em prefácio à antologia “O Marxismo na América Latina” divide esquematicamente em três os momentos do marxismo latino americano: “1) um período revolucionário, dos anos 20 até meados dos anos 30, cuja expressão teórica mais profunda é a obra de Mariátegui e cuja manifestação prática mais importante foi a insurreição salvadorenha de 1932. Nesse período, os marxistas tendiam a caracterizar a revolução latino-americana como, simultaneamente, socialista, democrática e antiimperialista; 2) período stalinista, de meados da década de 1930 até 1959, durante o qual a interpretação soviética de marxismo foi hegemônica, e por conseguinte a teoria de revolução por etapas, de Stalin, definindo a etapa presente na América Latina como nacional-democrática; 3) o novo período revolucionário, após a Revolução Cubana, que vê a ascensão (ou consolidação) de correntes radicais, cujos pontos de referência comuns são a natureza socialista da revolução e a legitimidade em certas situações, da luta armada, e cuja inspiração e símbolo, foi Ernesto Che Guevara” In: LOWY, Michael. *O Marxismo na América Latina*. São Paulo: Perseu Abramo, 1999.

<sup>13</sup> SALES, Jean Rodrigues. *O Impacto da Revolução Cubana sobre as Organizações Comunistas Brasileiras (1959-1974)*. Tese de Doutorado apresentada ao departamento de História da Unicamp, 2005.

revolucionários<sup>14</sup>. Cuba e China se tornam modelos de atuação revolucionária, que, no entanto, haviam seguido uma via heterodoxa de ação. Tais sociedades socialistas passam a operar, de certa forma, uma ressignificação do desastre social, na medida em que assinalam a extensão do trabalho empreendido na vitória final e “legitimam as opções com o selo das experiências vitoriosas”<sup>15</sup>.

Sem deixar de levar em conta as divergências entre os projetos revolucionários de cada grupo, também merece ser destacada a importância atribuída às massas durante o processo de construção das condições subjetivas necessárias para a efetiva transformação social, importância esta centralizada em torno do debate de cunho militar sobre o que se convencionou chamar de teoria fidelista do “foquismo” e a tática maoísta da “guerra popular prolongada”. Ainda segundo Jean Sales<sup>16</sup>, questionava-se, em reuniões e congressos internacionais, a funcionalidade e a eficácia da estratégia cubana que propugnava, sem a centralidade de um partido político, a ação de uma pequena vanguarda escamoteada em lugares previamente bem definidos que encabeçava, por sua vez, um grande número de insurgências populares ao redor do país.

Críticas ferozes a esse modelo foram tecidas por alguns grupos e partidos brasileiros, como o PC do B, o PCR, e a AP, entre outros<sup>17</sup>. Tais organizações tinham como principal tática o levante da luta armada através do protagonismo do povo, dando enfoque especial ao campesinato sem deixar de assinalar o elitismo que Cuba imprimia aos países latino-americanos ao desestimular o papel dirigente das massas e negar a importância de um partido.

Malgrado as críticas e negações ao “modelo” cubano, não foram poucos os que se posicionaram a favor da atuação de uma vanguarda que orientasse a classe operária e o campesinato.

---

14 “Em certo sentido, as condições em Cuba eram menos favoráveis objetivamente do que as que temos no Brasil. No entanto, Fidel Castro lançou-se, com seus companheiros, à luta pela libertação de seu povo”. Ver: OEST, Lincoln. “A II Declaração de Havana e a nossa responsabilidade”. In: *A Classe Operária* nº 420, p. 4, maio de 1962, apud. SALES, 2005.

15 FILHO, Daniel Aarão Reis. *A Revolução Faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil, 2ª ed.* São Paulo: Brasiliense, 1990 apud. SALES, Jean Rodrigues. *O Impacto da Revolução Cubana sobre as Organizações Comunistas Brasileiras (1959-1974)*. Tese de Doutorado apresentada ao departamento de História da Unicamp, 2005.

16 *Ibidem*.

17 Houve a criação de um grande número de grupos guerrilheiros no Brasil por essa época. Neste trabalho, por falta de espaço e de tempo, uma vez que não é esse o debate central do estudo, limitei-me aos seguintes partidos e organizações: Ação Popular (AP), Ação Libertadora Nacional (ALN), Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), (Polop), (COLINA), (PCBR), (DI-GB), (Corrente), (POC), (VPR), (PC do B) e (PCR).



Imprescindível seria, de acordo com a linha foquista da AP<sup>18</sup>, oferecer os meios pelos quais a massa enfim conseguisse um lugar de destaque na luta revolucionária e na própria superação do capitalismo, posicionamento este amparado na concepção guevarista na qual a vanguarda “nem sempre tem de esperar que deem todas as condições para a revolução, o foco insurrecional pode ajudar a criá-las”<sup>19</sup>. Não somente a AP, mas também diversos outros, como a Polop, COLINA, VPR, PCBR, DI-GB, Corrente, MR-8 e POC passaram a reiterar em seus escritos a prioridade em assumir múltiplos focos guerrilheiros capazes de ensinar ou potencializar grandes mobilizações populares.

Guardadas as devidas proporções, coube à classe artística mais politizada aglutinar-se em torno dos mesmos objetivos anticapitalistas, mesmo que com táticas um tanto diversas – e, por táticas diversas, não deixamos de reconhecer a posição de alguns artistas que lançaram mão de expedientes de agressão ao público, considerado pequeno-burguês, como forma de superação do quadro social<sup>20</sup>. Tais táticas, no entanto, ao mesmo tempo que exprimiam o resquício de força de um projeto não só estético, mas político-ideológico derrotado – provando que “a subordinação não inspira o canto”<sup>21</sup>-, também davam mostras de uma fragilidade impulsionada por intensas estratégias institucionalizadas de contenção “subversiva”<sup>22</sup>.

---

18 Betinho, um dos representantes mais destacados da AP relata em um de seus escritos a cisão militar-política dentro da organização por ocasião do seu retorno de um treinamento guerrilheiro em Havana: “Quando eu voltei de Cuba, voltaram também os companheiros da China. Então, entram em briga, em contradição, duas linhas: alinha maoísta e a linha guerrilheira, foquista. Eu vinha da linha foquista, vinha de Cuba. A direção é tomada pela linha maoísta” Cf: SOUZA, Herbert José de. *No fio da navalha*. Rio de Janeiro: Revam, 1996 apud. SALES, 2005.

19 *Uma política revolucionária para o Brasil (Resolução Política de 1965)*. Fundo Duarte Pereira Pacheco, Unicamp, apud. SALES, 2005.

20 Lembro aqui o comentário de Anatol Rosenfeld inserido no texto em que o autor faz um balanço da temporada teatral em 1970: “Muitos diretores, seguindo uma linha Artaud-José Celso, linha moderna, moderninha ou modernosa, conforme o talento e a capacidade de imitação simiesca ou criativa, chegaram à conclusão de que o futuro do teatro depende de uma nova comunicação entre palco e platéia, ainda que seja cuspidando na cara do freguês.” Cf. ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pg. 184.

21 SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política 1964-1969”. In: *O Pai de Família e outros Estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

22 Por contenção, procuro destacar os dois lados da moeda exercido pelo poder repressor da ditadura militar: de um lado, uma política de prevenção através do temor constante perpetuado pelos discursos hegemônicos, temor este vinculado à criação de algo oculto, que não poderia ser revelado, algo do “unheimlich” que necessita ficar à sombra e permanecer secreto. Tal temor pelo desconhecido, por aqueles que subvertem a ordem das coisas, também é catalisado por uma vigília onipresente do Estado, que controla e busca incluir os indivíduos em uma determinada “norma”. Do outro lado da moeda, é utilizado para os destemidos instrumentos severos de punição. Tanto as prisões, quanto as mortes e torturas muitas vezes serviram como estratégia de dominação pelo exemplo negativo e pelo medo. Não raro, as torturas eram exercidas em grupos, onde um poderia ver o sofrimento e a dor da pessoa ao lado e esperar pela sua vez, com a esperança

O impasse asfixiante de tal contexto produz um agudo desconforto aos artistas engajados: proibidos de reatar com o seu público e tratar de conteúdos políticos explícitos, eles vislumbram uma possibilidade de participação efetiva na esfera social através da militância junto aos estudantes e sindicalistas, que demonstravam grande fôlego na luta revolucionária. A teoria é posta a serviço da prática clandestina, que, por sua vez, acentuava ainda mais o próprio cerceamento do artista. Tal “tática”, responsável em grande parte por levar uma “consciência revolucionária” ao público burguês não deixa de sublinhar o caráter ineficiente que o papel e a caneta adquiriam em meio à “bagunça sanguinária” em que se vivia:

Se acrescentarmos a enorme difusão da guerrilha boliviana, compreende-se que seja baixo o prestígio da escrivania. Pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda. O tema dos romances e filmes políticos do período é, justamente, a conversão do intelectual à militância. Se a sua atividade, tal como historicamente se definiu no país, não é mais possível, o que lhe resta senão passar à luta diretamente política?<sup>23</sup>

A perspectiva apontada no trecho acima pode ser notada não só na leitura e análise de algumas das obras do período, mas também em um número de artigos publicados em revistas universitárias voltadas para o debate sobre cultura e política, como os títulos “aParte”, “Revista da Civilização Brasileira” e “Teoria e Prática”, esta fruto de um segundo tempo do famoso “Seminário Marx” da Faculdade de Filosofia da USP.

O primeiro volume do periódico “aParte”, publicação do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), editado em março daquele ano, é entremeado de textos que apontam o necessário pensamento crítico sobre a divisão do trabalho, em um discurso que exortava a iniciativa de união

---

de que se delatasse algum companheiro de luta, mesmo que de forma mentirosa, seria absolvido da pena de ser um pensador crítico.

entre artistas/intelectuais e classe operária ou camponesa. A publicação enfoca, entre outras coisas, o trabalho de vietnamitas que, por estarem inseridos na guerra de guerrilhas, atuavam como documentaristas. O cinema documentário servia, portanto, como alicerce de uma prática militar e política:

Antes de mais nada: um cineasta vietcong é um guerrilheiro totalmente integrado na luta contra a agressão americana no Vietnã do Sul. Em sua unidade de combate, desempenha as funções habituais de um guerrilheiro (...). Logo que, por exemplo, uma nova arma passa a ser usada pelos americanos e os guerrilheiros se apoderam de um exemplar dela, imediatamente é feito um pequeno filme explicativo sobre seu uso, manutenção e versatilidade. Em poucas semanas, os demais grupos guerrilheiros recebem uma cópia desse filme e a projetam aos seus componentes. Obviamente, nas condições em que se desenvolve a guerrilha no Vietnã do Sul, *não se pode nem pensar no filme de ficção, no documentário cultural. O cinema é uma arma. Muito específica. Sua tarefa é muito objetiva*<sup>24</sup>.

Já a peça de Augusto Boal, *A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa*, publicada no mesmo número do periódico, dá o tom afirmativo do sacrifício imposto pelas condições materiais adversas, fazendo entrever um espaço ainda que mínimo de atuação do artista ou intelectual de esquerda. A colagem de poemas e textos retirados do diário de Che Guevara parece investigar os caminhos e descaminhos do artista/intelectual capaz de conciliar a escrita com a militância, tornando possível o enfrentamento dos revezes.

Em geral, os artigos que povoam a revista parecem trazer à tona um sentimento positivo de resistência que não deixava de conter em si mesmo a sua própria negatividade. O passado que poderia ter se convertido em um futuro promissor torna-se uma figura fantasmagórica a assombrar e embaçar um tempo morto em espera.

---

24 WANDERLEY, B. “Um fuzil na mão direita, uma câmera na mão esquerda”. In: *Aparte*, 1968.

Os olhos se voltam a produções artísticas e culturais de autores internacionais. “O pensamento e a liberdade cultural impedidos pela burguesia”<sup>25</sup> são enxergados pela ótica da linguagem que se quer consequente, em “uma época de mudanças”<sup>26</sup>. O disparatado senso de que tudo permanece como era antes, no entanto, não poupa a sinalização do labirinto sem saída daquele momento. O que importava a paisagem ou a linha do horizonte de outrora, se tudo o que é visto agora é o beco, como diria Bandeira? Tanto na atividade artística, quanto na militância, o fracasso de um projeto ganharia contornos cada vez mais nítidos separando a ideal arte libertária dos trilhos da História.

Havia, por outro lado, quem, problemáticamente, afirmasse ser o golpe o principal catalisador no avanço e na superação de certas formas consideradas ultrapassadas de arte engajada, baseadas em conteúdos simplistas de teor sectário. Para esses críticos, o dito messianismo da década de 60 ia na contramão do pensamento democrático – sendo este tomado anacronicamente como algo desprovido da potência revolucionária. A imagem da democracia, portanto, assume em 1968 uma espécie de autonomia em relação à luta socialista, passando a operar, dependendo do discurso, como uma negação do comprometimento político do artista, como culto do ecletismo e da diferença:

O outro problema que eu queria levantar é o do isolamento dos intelectuais nesse processo de ditadura. Não acho que o golpe de Estado foi o responsável pelo esgotamento de certas experiências feitas na década de 60. O golpe de Estado, a meu ver, aprofundou uma tendência à superação, pela própria transformação da sociedade. Quer dizer, essas propostas, na medida em que a sociedade avançava já não correspondiam muito às necessidades da sociedade. A produção cultural desse período é marcada por um certo messianismo, com a criação de grandes mensagens revolucionárias e antiimperialistas, e muito pouco ligada ao processo de democracia que estava nascendo naquele momento. As propostas estavam esgotadas para a fase de transformação que o país vivia. O golpe de Estado só fez aprofundar

---

25 A citação é retirada de uma crítica feita pelo cientista político e professor da Universidade de São Paulo, Cláudio Torres Vouga, em um artigo sobre a obra “Fahrenheit 451” de Ray Bradbury. Para o autor: “É no nível da cultura que a burguesia procura seu último refúgio e é lá que é preciso caçá-la e mostrar sua verdadeira face. De resto, é típico da burguesia tentar inverter os problemas. Da mesma forma que massacra em nome da liberdade, impede o pensamento em nome da ditadura.” Cf. *Revista Aparte*. São Paulo: TUSP, março/abril 1968.

26 IMPÉRIO, Flávio. “Evangelho de São Mateus”. *Ibidem*, pg 38.

e radicalizar o isolamento que já existia entre o projeto do intelectual para o país e a possibilidade que o próprio país tinha de transformação<sup>27</sup>.

A crítica aos excessos do passado, à extrema politização e à patrulha ideológica do fim dos 60 mostrava-se, em parte, vinculada ao plano ideologicamente nebuloso da “democratização” das propostas de mudança social ou comportamental, a despeito da esmagadora censura vigente na época. A assertiva de que os erros do passado seriam consertados ou superados em virtude do golpe, revela a sintomática miopia de um período que soube plasmar e empoeirar toda a memória das conquistas produtivas no terreno da cultura, lembrando, assim, a imagem brechtiana bastante concreta do quadro e do pó<sup>28</sup>.

O amadurecimento da indústria cultural, vista pela esmagadora maioria como principal veículo de disseminação da arte, arrasta consigo grande parcela de dramaturgos que já se encontravam à margem do novo panorama do teatro profissional<sup>29</sup> e passa a ser um meio disputado para que artistas reencontrem um grande público – estratégia defendida pelo PCB para a difusão das concepções partidárias entre variadas classes naquele contexto de repressão<sup>30</sup>. Além disso, a incursão pelos meios de comunicação de massa irradia uma discussão iniciada no bojo do teatro dito “nacional-popular”, isto é, a questão do público proveniente das camadas mais oprimidas, o qual sempre parecera inatingível até o surgimento da possibilidade de trabalho na televisão. Segundo Dias Gomes, o

---

27 MACIEL, Luiz Carlos. “Quem é quem no Teatro Brasileiro”. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, outubro de 1981.

28 “É como se deixássemos, por negligência, que camadas de pó se acumulassem sobre grandes quadros do passado, e quando fôssemos copiá-los, com mais ou menos zelo, reproduzíssemos também as manchas de pó. O que, antes de mais nada, desaparece nessa operação é o frescor da obra original, o que ela tem de espantoso, de novo e fecundo para sua época e que é uma de suas características essenciais.” Cf. BRECHT. 1967, pg. 269.

29 Entre os dramaturgos que atuaram como roteiristas de telenovelas da Rede Globo podemos citar Dias Gomes, Guarnieri, Mario Lago, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, Lauro César Muniz, Benedito Rui Barbosa, Jorge Andrade, Bráulio Pedroso, entre outros.

30 De acordo com Igor Sacramento, “após o golpe de 64, a direção do PCB começou a defender com mais vigor, uma ampla política de alianças pluriclassistas para enfrentar a ditadura. Com isso, o PCB passou a se distinguir das demais correntes de esquerda clandestinas, participando das eleições políticas, ingressando no MDB e defendendo a participação dos seus militantes em todas as instituições permitidas pelo regime militar, inclusive nos segmentos da indústria cultural. Foi nesse contexto que o realismo crítico modulou as experiências estéticas de diversos quadros do PCB, constituindo uma nova 'política cultural' que ampliou a politização comunista dos produtos culturais” Cf. SACRAMENTO, Igor. *Nos Tempos de Dias Gomes: A trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Comunicação e Cultura da UFRJ, 2012.

momento era de entusiasmo com a imaginada concreção de um projeto artístico ao tomar como termômetro a (in)eficácia do trabalho anterior:

No teatro, eu vivia uma contradição, buscando fazer peças populares e alcançando apenas a elite, exatamente a elite que combatia. Aliás, todos os da minha geração, a dos anos 50, o Guarnieri, o Suassuna, Augusto Boal, Antônio Callado, Oduvaldo Vianna Filho, todos nós vivemos essa contradição. Fazíamos um teatro antiburguês, do ponto de vista do povo, e tínhamos uma plateia burguesa. Era um teatro que se aristocratizava na plateia. O que faço na televisão, não. Segundo o Ibope, é visto até por marginais. Isso, sim, é uma plateia popular.<sup>31</sup>

O que salta aos olhos nesse otimismo ensaiado é justamente a insistência na criação de uma síntese entre a cultura hegemônica e a cultura da classe dominada, visando, com isso, obter uma nova cultura<sup>32</sup>, que de acordo com Igor Sacramento<sup>33</sup>, baseava-se na proposta pecebista de frente ampla. Esta nova cultura seria responsável por contribuir, dentro de seu campo, para o desenvolvimento de um estado social ao menos libertário.

Também um dramaturgo como Vianinha atestará em artigo publicado em 68, a existência de basicamente dois tipos de teatro no Brasil: o teatro engajado e o desengajado. Para o autor, de nada valeria tais tomadas de posição dos artistas de teatro se não fosse levada em conta a riqueza da experimentação surgida no encontro entre os dois polos:

Dois setores existem no teatro brasileiro: o teatro engajado, que seria aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a apreender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época; e um outro, o teatro desengajado que vê com

---

31 GOMES, Dias. Entrevista à Revista *Vêja*, 08/12/1971, apud. SACRAMENTO, 2012.

32 GOMES, Dias. Entrevista ao semanário *Opinião*. 04/03/1973, apud. SACRAMENTO, 2012.

33 SACRAMENTO, 2012.

ceticismo a participação. Os desacertos e a descontinuidade estéticos parecem-lhe produto de uma posição a priori, de uma parcialidade, de uma posição doutrinária, estranha à arte. Prefere pesquisar e trabalhar no sentido de cada vez mais dominar os segredos da fluidez estética, sem se preocupar basicamente com o mundo significativo que elaboram. Estes dois setores interpenetram-se e enriquecem-se continuamente.<sup>34</sup>

O desajuste é claro. A ideia de cultura hegemônica parece estar associada à falta de desenvolvimento técnico. Dessa forma, ganha relevo uma espécie de ideologia ilustrada como panaceia aos acerbamentos da arte de esquerda, em um enviesamento crítico que insinua a tese de que a “instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade”<sup>35</sup>.

O atraso característico de um país periférico ou subdesenvolvido clamaria por uma “implementação da cultura e da complexidade”<sup>36</sup>, nas palavras de Vianna, com a finalidade de superar os impasses provindos não somente da ausência de condições materiais, mas das produções teatrais de esquerda anteriores ao golpe, ou seja, Arena e CPC, cujo radicalismo ideológico auxiliava a distorcer as conquistas do teatro brasileiro e semiamadorizar os palcos.

O resultado seria mensurado pela inserção no mercado (“o que não podemos é tomar a posição de fazer do teatro brasileiro um imenso laboratório, desligado de suas condições comerciais, de seus atrativos para o público”<sup>37</sup>). É assim que, grande parte do que ia na contramão e a pé na esteira dos interesses capitalistas e da engrenagem do mercado, passa a travestir-se, com o auxílio de todo o aparato industrial (este apoiado pela ditadura que assumia tons modernos<sup>38</sup>), em nada mais, nada menos que mercadoria.

---

34 FILHO, Oduvaldo Vianna. “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. In: *Revista da Civilização Brasileira*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968, pg. 53.

35 CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

36 FILHO, 1968, pg. 54.

37 Ibidem, pg 54.

38 Roberto Schwarz, em seu paradigmático ensaio “Cultura e Política”, sinaliza a contradição entre a burguesia

A batalha travada pelos artistas na conquista de uma arte não isenta de contradições buscava, mesmo no tombar do precipício, lançar voos mais altos na persistência otimista de superação dos entraves<sup>39</sup>. Na teledramaturgia, não raro, a aposta na revolução social é reorientada para um confortável consumo por uma parcela da classe média. Se, antes de 68, ela ocupava os teatros ansiosa para livrar-se do “*mea culpa*” latente, agora passa a perpetuar cada vez mais, não sem a ajuda do enquadramento mercadológico, a perspectiva moralizante e individual da autonomia do sujeito<sup>40</sup>. É no bojo de todo esse processo de apropriação da arte de esquerda pelos veículos de comunicação de massa que a pesquisa sobre as formas de teatro correspondentes à matéria histórica nacional é dilacerada e se torna um mero produto cuja obrigação era obedecer a determinado formato e classificação necessários para a multiplicação da reprodução e, com isso, do consumo.

Já nos palcos, ínfimos tornaram-se os sinais emitidos de dentro das chamas. A partir de dezembro de 1968, o Congresso Nacional e o Poder Legislativo entram em recesso e o governo passa a ter total poder no julgamento de crimes políticos, na cassação de mandatos, entre outros abusos. E isso potencializa os banimentos, as prisões, as torturas, mortes e censuras em todo o país. Seguramente, é a partir de 68 que a história comprova não só a falência da profecia revolucionária,

---

mais retrógrada, centrada na pequena burguesia e na burguesia rural, e a política tecnocrática do novo governo a partir de 64: “O governo que instaurou o golpe, contrariamente à pequena burguesia e à burguesia rural, que ele mobilizara, mas não ia representar, não era atrasado. Era pró-americano e anti-popular, mas moderno. Levava a cabo a integração econômica e militar com os Estados Unidos, a concentração e a racionalização do capital” Cf. SCHWARZ, 2008.

- 39 Aqui, cabe uma importante reflexão de Paulo Bio Toledo, que enxerga com distância crítica a pecha de ex-militantes cooptados carregada pelos artistas que migraram para os meios de comunicação de massa. Ao tratar mais especificamente do caso de Oduvaldo Vianna Filho, Toledo afirma: “a ideia de luta interna no aparelho revela que, novamente, há uma conjugação singular entre a possibilidade de avanço produtivo da cultura – afinal, o alcance popular da TV é impressionante – e a necessidade existencial de se continuar produzindo num momento cada vez mais fechado e de rígido controle social. Parece haver aí um amálgama de pragmatismo (continuar produzindo mesmo em condições adversas) e ingênuo idealismo (crença de que o mercado cultural é uma forma neutra que poderia ser humanizado). E Vianna está entre os poucos artistas do período que conseguiu seguir produzindo algo porque objetivamente seguiu tentando.” Cf. TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. *Impasses de um Teatro Periférico. As Reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro brasileiro entre 1958 e 1974*. Dissertação de mestrada apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013, pg. 107.
- 40 Maria Rita Kehl, no mesmo texto supracitado, ressalta o propício isolamento a que os indivíduos foram coibidos no processo de industrialização: “Um brasileiro qualquer no isolamento de seu lar liga o aparelho de televisão e entra em cadeia com todos os que supõe seus iguais, pelo resto do território nacional. Um brasileiro qualquer: o homem isolado, desinformado, conformado. O homem urbano ou subitamente urbanizado por força de um processo de industrialização violento. O homem moderno e desenraizado cujas tradições, quaisquer que tenham sido, foram aceleradamente substituídas por crenças mais seculares e mais coerentes com o ritmo do país: a fê na felicidade via consumo, no poder das cadernetas de poupança, na viabilidade da casa própria e carro do ano comprado com crédito facilitado; ufânista do seu terno novo e da bela fachada da agência bancária próxima à sua residência.” Cf. KEHL, 2007, pg. 408-409.



mas também a dolorosa derrocada da relação intrínseca entre arte e revolução social, momento em que “o golpe da direita atingiu de fato os intelectuais e artistas”<sup>41</sup>. O tom amargo da avaliação do período não poderia ser outro, de acordo com Fernando Peixoto:

O teatro no Brasil hoje não está morto por milagre. Todo o processo cultural está interrompido. As perspectivas são difíceis, os horizontes quase fechados. Existe em todo o país uma indisfarçável crise de pensamento e ação. Intelectuais e artistas estão paralisados(...). Muitos intelectualmente morrem sem consciência. Para outros, a consciência é a causa mortis (...). Os dramaturgos mais lúcidos só serão encenados se encontrarem fórmulas conciliatórias. Os encenadores dizem tudo pela metade, acovardados ou submetidos às regras dos empresários. São poucos os que ainda resistem, os que ainda procuram encontrar, e elas existem, soluções para enfrentar a verdade e trazer ao palco os problemas efetivos da sociedade brasileira de hoje fornecendo dados ou incentivos à sua transformação. O que resta, sobretudo, é o silêncio.<sup>42</sup>

Neste silêncio impingido pelo Estado, um dos refúgios apresentados aos artistas de teatro de São Paulo, além do exílio ou da inserção na indústria cultural, apresenta-se na entrega ao irracionalismo, sobretudo após o estrangulamento do Teatro de Arena e das brigas internas decorrentes da névoa ideológica no Oficina:

As pessoas foram se afastando, foram desistindo, foram enlouquecendo. Houve de tudo: desde gente que pirou no nível místico, pirou no nível irracionalista total, pirou no nível ideológico total, a ponto de passar para o avesso. Gente que largou tudo, gente que pouco a pouco revelou que estava a

---

<sup>41</sup> SCHWARZ, 2008.

<sup>42</sup> PEIXOTO, Fernando. “Como emitir sinais de dentro das chamas”. In: *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1989.

fim de outras coisas mesmo, gente que abandonou, gente que foi embora, gente que morreu, gente que foi presa, gente...<sup>43</sup>

Ao que tudo indica, a dispersão foi o principal sintoma manifestado pela classe teatral que reivindicava sua atuação na transformação social. Tal fato apresentou, para muitos, uma nova tentativa de experimentação da linguagem teatral, vinculada ao combate do padrão comportamental da burguesia e à sua própria formação subjetiva como indivíduo:

Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos<sup>44</sup>

Com efeito, “o passeio pelo fio da navalha”<sup>45</sup> empreendido pelo teatro Oficina ao perceber que o extravasamento das fronteiras de classe que vinha sendo perpetuado pela esquerda fora abortado pelo golpe, buscou encontrar uma forma de arte que dialogasse com o seu momento histórico, quando muitos acreditavam no fim do “teatro de mensagens” o qual, aos olhos de José Celso, buscava doutrinar os espectadores através de uma ética agora ineficaz (“Não há mais o que ensinar ou doutrinar através das artes ou até mesmo das comunicações de massa”<sup>46</sup>). A aporia vanguardista residia na seguinte contradição: lutando contra uma esquerda ortodoxa já em falência, o Oficina tinha como

---

43 Ibidem.

44 CORREA, José Celso Martinez. “Entrevista a Tite de Lemos”. In: *Aparte*, 1968.

45 A expressão é de Antonio Candido e faz referência às experiências de vanguarda no terreno da poesia brasileira na década de 70. Mesmo deslocada do campo artístico a que se referia originalmente, parece que a reflexão de Candido pontua bastante bem o limiar que também se atingia nas experimentações teatrais da época, especialmente se mirarmos algumas obras mais transgressoras, como “Gracias Señor: “Estas tendências, seguidas por poetas que são quase todos também críticos, são cheias de interesse e de ânimo renovador, mas podem comprometer a poesia e, implicitamente, a própria concepção da literatura. Lendo-os, sentimos às vezes como pode ficar tênue, quase impalpável, a fronteira entre poesia e piada, trocadilho, jogo gratuito, associação livre, charada, caricatura, propaganda, representação visual. Mas, de qualquer modo, esta poesia de vanguarda representa de maneira viva o passeio pelo fio da navalha, que está sendo em nosso tempo o destino da arte e da literatura, envolvidas no turbilhão da mudança rápida de práticas e valores.” Cf. CANDIDO, Antonio. “A Literatura Brasileira em 1972”. In: *Revista Iberoamericana*, 1976.

46 CORRÊA, 1968, pg. 21

projeto a exaltação do novo e o rompimento com a tradição em meio ao público que lhe era ofertado e, no entanto, esse novo volta-se contra si mesmo na sua própria inconcretude – uma vez que não existia um sólido projeto de transformação social do país. Passa assim a romper com a continuidade temporal, ensejando nos palcos o exame despolitizado e a-histórico da “consciência moral das classes dominantes”:

É claro que se nos dirigíssemos a um outro público, e pudéssemos ter um circo para dois mil lugares, por exemplo, onde se pudesse abrigar outras camadas sociais, aí a coisa seria outra. Mas para este público que paga o mínimo de três cruzeiros novos (ingresso-estudante) para ver o espetáculo, para nós que somos desta mesma classe e para ela falamos, somente a violência e principalmente a violência da arte, sim, da arte, sem o cartilhismo e o pedagogismo barato, nossa intuição criadora poderá talvez captar os pontos sensíveis desta plateia morta e adormecida<sup>47</sup>

Segundo Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “O teatro agressivo”<sup>48</sup>, a posição do Oficina tangenciava alguns aspectos comuns às vanguardas europeias e aos escritos de Artaud, a saber: a quebra com toda e qualquer convenção, a utilização da violência como ápice da mediação entre palco e plateia e o irracionalismo. Para o crítico, tal vertente poderia incorrer no risco da paralisia frente ao teatro dialético, tomado em sua concepção mais racional e propulsora do pensamento crítico.

A rigor, no que concerne os impulsos de transformação social que sustentavam um grande número de obras da época, observa-se uma efetiva ruptura com o caráter teleológico da ideia de revolução social, como também da de progresso, esta associada em tempos anteriores um tanto falaciosamente à noção de nacional-desenvolvimentismo, defendida principalmente pelo Partido Comunista<sup>49</sup>.

---

47 Ibidem.

48 ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

49 Francisco de Oliveira tece uma análise de tal questão tomando como eixo gravitacional não o campo da cultura, mas as ciências sociais no Brasil e suas teorias sobre o subdesenvolvimento: “O marxismo, dispondo

E, como Roberto Schwarz demonstra na abertura de seu ensaio sobre o “Amanuense Belmiro” sem deixar de fazer menção ao lugar e ao tempo em que escreve, os anacronismos por vezes tornados inconciliáveis típicos de um país periférico passam a engendrar paulatinamente um “mundo abstrato de noções”<sup>50</sup> onde os fatos perdem a sua presença. Seria tamanha “abstração de noções”, de acordo com Paulo Arantes<sup>51</sup>, a chave para a compreensão do desajuste nacional, o qual tomou proporções gigantescas após a invasão dos tanques em 64. A “maré internacionalizante do capital”<sup>52</sup>, promovida pelo tom moderno assumido pelo regime militar, culmina por vencer uma certa parcela da burguesia retrógrada sem, entretanto, eliminar os anacronismos cotidianos. Os espectros do passado passam a coexistir e, ao mesmo tempo, fornecer subsídios para uma modernização cujo objetivo seria suplantar o complexo colonialista e, com isso, o próprio passado agrário do país<sup>53</sup>. A imagem, que não poderia ser mais tcheckoviana, assume dimensões abstratas na arte tropicalista, compondo em chave de absurdo a oposição histórica e social existente.

Será a alegoria o mecanismo estético capaz de conjugar os dois termos contraditórios em um mesmo balaio, isento de qualquer iniciativa de superação. A concepção de destino nacional e também latino-americano apresenta-se como consciência do impasse, nos termos de Roberto Schwarz: “o

---

do mais formidável arsenal de crítica à economia clássica, tem uma teoria do desenvolvimento capitalista na própria teoria da acumulação de capital, mas falhou em especificar-lhe as formas históricas concretas, sobretudo em relação à periferia. Quando o tentou, obteve alguns dos grandes resultados de caráter mais geral, com a 'via prussiana' e a 'revolução passiva'. Mas, por muito tempo um 'evolucionismo' marxista esteve em larga voga, o que resultou numa raquítica teoria sobre a periferia capitalista, dentro das etapas de Stalin, do comunismo primitivo pré-classes ao comunismo pós-classes. No caso latino-americano esse 'etapismo' levou a equívocos de estratégia política, e a teoria do subdesenvolvimento era considerada 'reformista' e aliada do imperialismo norte-americano.” Ver: OLIVEIRA, Francisco de. “O Ornitorrinco” In: *Crítica à Razão Dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.

50 SCHWARZ, 1998.

51 ARANTES, Paulo. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

52 SCHWARZ, 1998.

53 Aqui, Roberto Schwarz toma de empréstimo os escritos que fundamentaram a teoria da dependência, explicitamente André Gunder Frank e, implicitamente, Fernando Henrique Cardoso, para ressaltar os anacronismos do país e, assim, analisar como esse prisma social encontra-se presente de forma inconciliável, tanto no plano formal, quanto no conteúdo, nas artes nacionais. Para tanto, o autor examinará a vertente chamada tropicalista, proposta vinculada não só ao âmbito musical, como é frequentemente reconhecida, mas também, ao âmbito teatral e cinematográfico. Sobre as relações entre cinema, teatro e tropicalismo, ver: VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico”<sup>54</sup>.

Cabe ressaltar a diferença pontuada, inclusive, pelo próprio José Celso, entre a prática de um teatro como o Oficina e o projeto do Tropicalismo que já acenava à indústria cultural:

Batizaram-nos “tropicalistas”. Dominando todos os meios de comunicação, vincularam o nosso trabalho da época a uma brincadeira de salão. Eu mesmo, que era apenas um diretor de teatro, virei a figura mediatizada do “muito louco”, falando uma linguagem que nunca falei... e para completar o folclore neocolonial me atribuíram o papel de representante da contracultura no Brasil. Ainda muito ignorante desses mecanismos, eu me surpreendia, escandalizado com esse cara que inventaram que era eu.<sup>55</sup>

A previsão de Paulo Francis sobre o futuro da cultura brasileira após a cisão das artes entre o “reacionário nacionalismo” e o “experimentalismo”<sup>56</sup> é, de modo geral, notável. O reaparelhamento da produção cultural submetida às regras de um novo mercado, a transferência do capital externo e a dominação estatal que controla com pulsos firmes o campo artístico, tudo isso se soma de maneira a que se acentuem as diferenças: convencionou-se chamar esse balaio de vazio cultural.

O espírito crítico que tinha como mola propulsora as mazelas políticas e sociais do país em uma perspectiva histórica e materialista, com voos em direção ao passado para lançar luz ao futuro, agora prende-se demais ao divã do psicanalista-dramaturgo, que passa a examinar e enfrentar as contradições de um país periférico através da lógica da repressão psíquica, do domínio do inconsciente e, principalmente, das falhas dos mecanismos de defesa do eu. O homem tornado frágil, apequenado e torturado, justamente por ser obrigado a exprimir-se (e, por isso mesmo, a deformar-se), era uma das maiores preocupações de um teatro ritualístico ou litúrgico:

---

54 SCHWARZ, 2008, pg. 92.

55 CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

56 FRANCIS, Paulo. “Um balaio de nacionalismo e experimentalismo” In: HOLLANDA, GONÇALVES et al. *Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

Pelo teatro pode-se exprimir, através de uma religiosidade, a mística do homem moderno torturado, fútil, deformado, mistificador, frágil e arrogante, vítima de suas próprias palavras, intenções e atos. Isso tudo orientado pelo despojamento que as próprias condições dessa representação impõem.<sup>57</sup>

A denúncia que tal posição imprime não deixa de salientar a destruição subjetiva impingida pelo processo de aceleração do capitalismo, mesmo que a orientação não seja exatamente socialista. Diminuíam-se o campo das questões de ordem coletiva. Mesmo que se tratem de personagens socialmente oprimidas, a mediação narrativa será a violência de uma personagem marginalizado diante do universo calmo e seguro da burguesia. Essa transgressão social por um espírito anárquico e rebelde denuncia um sintoma comum daquele tempo histórico.

Enquanto a atribuição de uma dimensão revolucionária à liberdade individual, à corporalidade e ao princípio de prazer funcionava como combustível para os movimentos estudantis na Europa (precipitado nas formas das obras de teatro), no Brasil, em que a sensação de impotência face à realidade política tornava a experiência um tanto niilista, caberia ao personagem marginalizado ser com frequência aniquilado por forças externas não muito salientadas nas peças, as quais engendrariam gradativamente uma certa autodestruição passiva<sup>58</sup>.

A nova dramaturgia apresenta também a recusa deliberada dos autores em apresentar soluções sociais (“Chega de mensagens. Uma das coisas mais imbecis que eu conheço é pensar que o teatro possa ter a eficácia de uma mobilização”<sup>59</sup>). Surgem assim a fuga ao orientalismo, o apreço ao corpo e o caráter predominante do indivíduo e das escolhas individuais em detrimento das ações coletivas<sup>60</sup>.

---

57 VICENTE, José. “Teatro: Representação Litúrgica”. In: *Arte em Revista*, nº 06, 1981.

58 Aqui, o exemplo de *Cordélia Brasil* parece iluminar bastante a trajetória artística da época. Ver: ANDRADE, Welington. *Contestação e Desvario: Tentativas de Experimentação do Drama Brasileiro Pós-68*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, 2006.

59 VICENTE, 1981, pg. 77.

60 Ver: ANDRADE, Welington. *Contestação e Desvario: Tentativas de Experimentação do Drama Brasileiro Pós-68*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, 2006.

Essa introversão que marcou toda uma geração desloca o foco dos artistas: se antes a questão crítica era a luta de classes, agora concentra-se na marginalidade<sup>61</sup>.

O irracionalismo promovido pelo teatro dito lisérgico, junto à busca por transgredir os padrões tanto de certa esquerda considerada dogmática, como das posições conservadoras, aliadas aos interesses do mercado, também foi propalador de experiências ritualísticas que uniam atores e público em espaços intimistas, capazes de engendrar um sentimento de comunhão e de liberdade ao “esgarçar os contornos dos acontecimentos e do próprio tempo”<sup>62</sup>. Criava-se, portanto, a ilusão de um lugar possível de livre expressão, de busca pelo eu essencial, “onde se poderia celebrar a possibilidade do prazer”, em um movimento de ida e vinda em que os atores confundiam-se com seus personagens nutrindo a plateia de uma mensagem “fraternal”<sup>63</sup>. Dava-se a chance de serem descortinadas forças individuais a espectadores a quem, de acordo com Mariângela Alves de Lima<sup>64</sup>, não se cobrava sacrifício algum a não ser o ingresso em uma experiência metafísica - prática até hoje difícil de ser devidamente analisada pelos críticos.

Para Yan Michalski, o fervor causado por espetáculos desse tipo sinalizava um perigoso e inconsciente fanatismo, beirando o fascismo<sup>65</sup>. Ainda assim não se pode deixar de atestar que tais

---

61 Tal debate também é suscitado no artigo “Brasil em Tempo de Cinema”, de Betty Milan, sobre o livro de mesmo nome escrito por Jean Claude Bernadet. A autora, em um trecho do texto, afirma: “Se a vanguarda progressista da classe média quis fazer cinema popular, o cinema que fez não atingiu o grande público; é diálogo com as classes dirigentes. Isto se deu, segundo ele, não só por ter se valido da cultura oficial, privilégio da burguesia, porque normalmente circula numa área que não vende ingressos para o povo, mas sobretudo porque, intencionalmente, o cinema da classe média se furtou às reais dificuldades e reivindicações do povo. Jean Claude Bernadet filia essa recusa à crença inelutável da classe média na aliança de classes, que teria impedido a denúncia da burguesia pelo cinema. Não denunciando a exploração, para não se incompatibilizar com as classes dominantes, o cinema negou, implicitamente, os interesses mais pungentes do povo. Assim é que, nos filmes de ficção, foram eliminadas as lutas do campo, as lutas sindicais de operários e portuários. Deslocou-se o eixo do conflito potencialmente revolucionário. E, evitados operários e burgueses, avulta o marginal.” Ver: *Aparte*, 1968, pg. 77.

62 LIMA, Mariângela Alves de. “Quem faz o teatro”. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*, 2007.

63 Ibidem.

64 Ibidem.

65 Sobre o sucesso do espetáculo “Hoje é dia de Rock”, Michalski delinea que “A imensa maioria estava ligando muito pouco para o espetáculo e para aquilo que este já lhe trouxera em visitas anteriores, ou poderia lhe trazer ainda na sua última apresentação. Para estes, a única coisa que contava era não sofrer a frustração de ficar à margem do local que era naquela noite o mais badalado da Zona Sul, era exibir a sua própria desinibição e a sua própria energia vital, de uma maneira bastante parecida com o alienadíssimo comportamento do Festival da Canção. E, para conseguir esse objetivo, os jovens abriram mão da sua própria individualidade e se transformaram numa multidão incrivelmente fanatizada, que não hesitaria em abrir seu caminho à força de músculos e brutalidade, e em impedir sem qualquer escrúpulo a realização do espetáculo que seria o próprio motivo da festa, contanto que ninguém ficasse de fora. A violência e o inconsciente fanatismo desses adolescentes impressionaram-me bastante, pois senti neles um grão que pode facilmente

realizações alteraram a cena do período, incluindo o modo de produção que se tornaria cada vez mais coletivo na prática de alguns grupos como o próprio Oficina e o núcleo mais experimental do TUCA<sup>66</sup>.

O mais importante precedente dessa coletivização, surgido já no fim da década anterior, eram os laboratórios do Teatro de Arena, que difundiram práticas igualitárias de criação teatral, com alternância de funções no trabalho. Os famosos Seminários de Dramaturgia inauguraram um exercício e um pensamento sobre a cena levados à última potência no pós 68, ainda que agora reaparecessem com perspectiva política distinta.

De qualquer modo, a prática coletiva prevaleceu, próxima ou distante da onda de exacerbada comunhão irracionalista, engendrando, muitas vezes, trabalhos mais agudamente politizados, feitos por grupos amadores em todo o país e, inclusive fora dele, como foi o caso do realizado por Augusto Boal no exílio.

Esse talvez seja o ponto mais importante e o horizonte em comum de uma esquerda tão fragmentada: a união por uma certa liberdade no fazer artístico em que o campo teatral ainda pudesse aprofundar uma certa autonomia de produção. Mesmo aqueles que viram a possibilidade de atuação engajada nos grandes meios de comunicação procuravam preservar alguma brecha de criação autônoma que lhes permitisse atingir o público desejado e dar continuidade às pesquisas anteriores ao golpe e ao AI-5. Aqui, a “liberdade” toma o sentido de insubordinação em via dupla: tanto em relação aos ditames do capital, quanto em relação à pressão exercida pelos mecanismos de censura e cerceamento ideológico. O imbróglio se confirma a partir do momento em que, em alguns casos, a insubordinação descamba para o terreno do furor num vale do pré-consciente. Atinge-se, desse modo, a legitimação inadvertida da lógica do capital, ou seja, quanto mais o artista intenta transformar o mundo do trabalho em genialidade, mais ele confirma que seu ofício e sua própria revolta (mesmo que

---

tornar-se uma planta muito perigosa.” Cf. MICHALSKI, 2007.

66 Para um estudo sobre os grupos que afloraram no Brasil no pós-68, indico a leitura de CAVALCANTI, Johana Albuquerque. *Teatro Experimental (1967-1978). Pioneirismo e Loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2010.



esta seja contra o capitalismo) pertence por direito a um grupo restrito, capaz de “provocar”, de “violentar” e de “degelar” seu público que, por sua vez, “devora sabonetes e novelas”<sup>67</sup>.

De acordo com Roberto Schwarz, a provocação exercida sobre os espectadores atestava o carimbo de inferioridade em relação aos atores em cena, fazendo com que fosse gerado um efeito analgésico e paralisante (“o espectador é tocado para que mostre o seu medo, não seu desejo. É fixada a sua fraqueza, não o seu impulso. Se acaso não ficar intimidado e tocar uma atriz, por sua vez, causa desarranjo na cena, que não está preparada para isto”<sup>68</sup>). Já quem se opunha e se ausentava, não estaria preparado para a revolução artística que se apresentava. Restava-lhe a alcunha de cafona, retrógrado e alienado.

Ora, se o conteúdo parece bastante problemático e não deixa de refletir o eixo norteador da cultura dominante, a forma utilizada – criação coletiva – é, de fato, progressista. Nela, pode-se entrever os caminhos tortuosos do processo dramaturgico, bem como as cicatrizes de um trabalho mais artesanal, deixando claro que seria uma vantagem que o teatro brasileiro se apresentasse como “primo pobre”, como é constantemente afirmado pela crítica Iná Camargo Costa<sup>69</sup>. É a partir desse processo de abertura da trama dramaturgica que o *trabalho* teatral ganha força. Nada mais brasileiro do que um teatro em que o trabalho criativo é progressista, mas o efeito não deixava de ser conservador.

---

<sup>67</sup> O lúcido estudo de Sérgio Ferro serviu de inspiração à reflexão apresentada. Cf: FERRO, Sérgio. *Artes Plásticas e Trabalho Livre: de Durer a Velazquez*. São Paulo: Editora 34, 2015.

<sup>68</sup> SCHWARZ, 2008.

<sup>69</sup> COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

## CAPÍTULO 2: É ISSO UM HOMEM?

*Não vê sua burra, a vida que seus filhos estão levando? Como porcos...vermes! Não percebe que está tudo gangrenado? Até eu! Ser médico pra quê? Tenho vontade de mandar tudo à puta que pariu também. (Fremete). Condição excomungada, lazarenta! Não vê que estou com as mãos amarradas? (Subitamente, olha as mãos, sentindo a inutilidade delas. Depois, relanceia os olhos à sua volta observando a expressão ansiosa dos colonos. Leva as mãos ao rosto, quando dá com a expressão desesperançada de Carlinda). Meu Deus!*

Jorge Andrade

*Pensava nessas moscas que, agitando as pequenas patas quebradas, tentam escapar ao visco*

Kafka

Um dos textos mais reveladores das dificuldades do teatro politizado no Brasil naquele ano de 1968 é *Que Pensa Você do Teatro Brasileiro*<sup>70</sup>, escrito por Augusto Boal e publicado no programa do espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Seu intuito era conclamar o público a debater os impasses não só da arte de esquerda, mas também das próprias vanguardas políticas que, desorientadas, sofriam um acelerado processo de desagregação, de ruptura ideológica e, até mesmo, de negação histórica. Neste texto, Boal traça um panorama bastante amplo do que estava sendo produzido no campo mais progressista das artes cênicas, apontando alguns desvios ideológicos resultantes de contradições estéticas em obras que, por sua vez, procuravam resistir ao duro contexto político. O objetivo do autor é anunciado desde o princípio do artigo: conjugar as diversas tendências artísticas para que “todas sejam superadas, pois haviam sido também superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento”. De acordo com Boal, seria através da proposição de uma frente ampla contra a “ação reacionária” que o processo de compreensão e análise das produções artísticas poderia vir a ser, de fato, viabilizado.

Neste sentido, não se tratava de desprezar o que não raro aparentavam ser finalidades discrepantes entre certas correntes ou tendências teatrais. Pelo contrário, Boal buscava salientar três tônicas da época no que se refere às suas diferenças estético-ideológicas: 1) o caráter ético, que exigia uma responsabilidade do artista engajado, visto que a arte seria o principal veículo de disseminação simbólica de resistência frente as opressões sociais promovidas tanto pela constante presença do subdesenvolvimento, quanto pelo regime militar e sua política de cerceamento político; 2) o combate ao imperialismo, representado pelo pensamento guevarista e regido pela reação contra “o atual governo oligarca, americanófilo, pauperizador do povo e desnacionalizador das riquezas do país”<sup>71</sup>, o qual longe de se apresentar como uma figura abstrata, deveria ser posto em termos essencialmente concretos, racionais e eficazes na perversa tarefa de combater as lutas populares e 3) a luta contra a

---

70 BOAL, Augusto. *Programa da Primeira Feira Paulista de Opinião, 1968*.

71 Ibidem.

censura operada pelo regime e perpetuada pelos meios de comunicação de massa e pelos mandos e desmandos do capital ao encabeçarem a deformação da arte em produto prestes a ser produzido e consumido em larga escala.

Dessa maneira, *O que pensa você do teatro brasileiro* realiza um percurso analítico similar ao próprio espetáculo que anuncia, a *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Isso porque nem o texto do programa nem as obras que compõem o espetáculo almejavam por si só transgredir ou superar as barreiras condicionantes de seus impasses, mas sim, tratar cada experiência estética como um processo a ser construído de forma não-autônoma, formada do intercâmbio entre os artistas e o público. Esse diagnóstico e análise que atribui à esfera artística um caráter circunstancial, conectado às necessidades e contingências de seu momento histórico, ao mesmo tempo produz um movimento consciente<sup>72</sup> de resposta revolucionária não só no conteúdo das obras, mas também na própria forma em que elas são geradas e produzidas.

Esse é um dos fatores pelos quais podemos destacar o grau de novidade presente em “Que pensa você do teatro brasileiro” e na “Feira Paulista de Opinião” diante do conjunto teórico-prático de Augusto Boal no pós-golpe. Se até meados de 67, Boal entende que os trabalhos realizados pelo Teatro de Arena consideravam a possibilidade de alçar uma superação estética e ética em relação às obras anteriores, ainda que surgidos em um período de intensa repressão ideológica<sup>73</sup>, nas

---

72 Penso aqui na concepção materialista advinda dos escritos de Georg Lukács, que perpassa Adorno e fornece um grande estímulo principalmente aos críticos literários brasileiros identificados com o pensamento materialista-dialético. Falo especificamente da influência da matéria histórica não só na forma literária, mas na forma artística como um todo. Nas palavras de Trotsky, “a relação entre forma e conteúdo é determinada pelo fato de a nova forma ser descoberta, proclamada e desenvolvida sob a pressão de uma necessidade interna, de uma demanda psicológica coletiva que, como todas as coisas, possui raízes sociais”. É assim que a própria forma pode apreender a realidade social e responder a ela, de acordo com a liberdade ideológica e produtiva que o artista possui, porém essa tarefa não se dá, em sua totalidade, como um processo consciente, muito menos como um projeto de trabalho. Podemos atribuir, portanto, essa qualidade da obra de arte eminentemente a sua ontologia, visto que tanto para Marx, quanto para Lukács, o trabalho artístico pode ser visto como “paradigma do trabalho livre”, indo na contramão da produção alienada. De acordo com Hermenegildo Bastos “o trabalho poético contradiz o trabalho estranhado que, como produto que se reproduz indefinidamente, amplia infinitamente a reificação. A contradição não dá à obra uma presunçosa superioridade: o sentido está no saber (internalizado nela) de que também ela habita o mundo reificado, pois só assim ela pode verdadeiramente contradizer. Esta é a primeira contradição – haver arte. A arte contradiz, recusa a sociedade da mercadoria.”. Cf. BASTOS, Hermenegildo. “Literatura como Trabalho e Apropriação”. *Revista Pontos de Interrogação*, nº 01, 1995.

73 Falo do texto paradigmático em que são expostas as técnicas do Sistema Coringa ao fim da análise sobre as diversas fases constatadas por Boal do Teatro de Arena. Cf. “Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena”. In: *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.

considerações de “Que pensa você...” não há qualquer quadro esquemático ou proposição de um modelo de síntese dos projetos anteriores. O que se mostra é, antes de tudo, a necessidade da discussão de propostas, sem uma aparente intenção teleológica<sup>74</sup>. Em junho de 68, o que ele destaca são os meios pelos quais os artistas poderiam chegar a um consenso sobre a ação mais eficaz diante do atual universo social e artístico. Tais meios, entretanto, corresponderiam a expectativas coletivas de aliança entre a classe teatral progressista e o que Boal chama de povo<sup>75</sup>:

É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de sábado – deve-se agora buscar o povo.<sup>76</sup>

Em outra passagem, Boal justifica a proposta de trabalho coletivo ao reorientar o debate para uma discussão negativa sobre a figura autoral, de extração burguesa:

Os caminhos atuais da esquerda revelaram-se becos diante do maniqueísmo governamental. Já nada vale autoflagelar-se realisticamente, exortar plateias ausentes ou vestir-se de arco-íris e cantar chiquita bacana e outras bananas.

---

74 Cabe ressaltar que mesmo obedecendo a um certo princípio organizativo e sistematizador de algumas ideias teatrais não isentas de forte posicionamento ideológico de seus autores, o objetivo de Boal é sobretudo propor a discussão tendo em vista a tão desejada união dos artistas de teatro que se colocavam contra o estado de exceção no Brasil. O esquematismo que muito se assemelha ao presente em *Etapas do Teatro de Arena de São Paulo*, não tem como limite produtivo uma superação ético-formal dos trabalhos anteriormente realizados pelo grupo em São Paulo, mas sim debater a produção teatral de diversos artistas, com o propósito de encaminhar a discussão para um único fio condutor de investigação: pode o artista, como representante da pequena burguesia levar às camadas populares um teatro verdadeiramente revolucionário? O pano de fundo, além de anti-imperialista, é anti-populista e democrático e terá seus desdobramentos, ainda que seguindo algumas vias tortuosas, durante o exílio em Buenos Aires com a prática e intensa propagação das técnicas pedagógicas do Teatro do Oprimido, como veremos mais adiante.

75 Boal deixa claro em “Que pensa você do teatro brasileiro” que a categoria “povo” compreende aqueles “de pouca carne e osso que vivem nos bairros e trabalham nas fábricas, são aqueles homens que lavram a terra e produzem alimentos e são aqueles que desejam trabalhar e não encontram emprego”. Portanto, diferentemente de outras concepções de “povo” utilizadas pelo autor mesmo em um período posterior (como em “Categorias de Teatro Popular”), aqui a expressão ganha um caráter mais panorâmico ao inserir não só aqueles que vendem sua força de trabalho, mas também os marginalizados, os que ao não serem aproveitados pela engrenagem do capitalismo, veem-se socialmente e ideologicamente excluídos da ordem liberal e, com ela, da promessa mesmo que falsa de ascensão social. Cf. BOAL, 1968.

76 *Ibidem*.

Necessário, agora, é dizer a verdade como é. E como dizê-la? E mais: como sabê-la? *Nenhum de nós, como artista, reúne condições de, sozinho, interpretar nosso movimento social.* Conseguimos fotografar nossa realidade, conseguimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, mas não conseguimos surpreendê-la no seu movimento. Isto nós não o conseguimos sozinhos, mas talvez possamos lográ-lo em conjunto. É necessário pesquisar nossa realidade segundo ângulos e perspectivas diversas: aí estará seu movimento. Nós, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, *devemos ser simultaneamente testemunhas e parte integrante dessa realidade.* Seremos testemunhas na medida em que observarmos a realidade e parte integrante na medida em que formos observados. Esta é a idéia da 1ª *Feira Paulista de Opinião.*<sup>77</sup>(Grifos nossos)

A obra de arte passa a ser examinada por Boal como atividade social, integrante de um quadro de produção econômica e social com os qual ela se relaciona direta e indiretamente. Por isso, o historicismo da forma artística, ao contar com todos os matizes da especificidade nacional, torna-se instrumento de desvelamento e de desmistificação da noção dogmática burguesa de “valor estético”, que costuma surgir centrada no enquadramento ternário de originalidade-genialidade, densidade psicológica dos personagens e universalidade de princípios. A notória indagação de Boal no que concerne aos caminhos da esquerda naquele momento se centra na difícil tarefa de responder à pergunta: cabe à arte atuar como uma espécie de lanterna mágica, projetando o espectador na realidade social e, concomitantemente, alterando essa mesma realidade de acordo com as necessidades históricas e políticas que se antepõem?<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Faço referência ao pensador Christopher Caudwell que, em um trecho de sua obra capital “*Illusion and Reality*”, afirma o seguinte: “[Art] is like a magic lantern which projects our real selves on the Universe and promises us that we, as we desire, can alter the Universe, alter it to the measure of our needs. But to do so, we must know more deeply our real needs, must make ourselves yet more conscious of ourselves. The more we grip external reality, the more our art develops and grows increasingly subtle, the more the magic lantern show takes on new subtleties and fresh richnesses” CAUDWELL, Christopher. *Illusion and Reality*. New York: International Publishers, 1967.

Boal observa, dialeticamente, que a resposta estaria em determinar de que modo as forças de produção no campo do teatro correspondem ou não às relações produtivas de sua época<sup>79</sup>. Para o autor, a necessidade de atestar a impossibilidade do artista de teatro em captar o movimento social de forma isolada não deixa de sinalizar uma posição política em que o claro enigma do artista associado ao grau de *ennuit par les événements* está incessantemente posto à prova. A urgência da denúncia chama a atenção para experiências coletivas mais radicais de teatro popular, como o *agit-prop* do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro, com o qual Boal manteve intenso contato até o ano do golpe, quando ocorre o brutal incêndio ao prédio da UNE. Cabe destacar a quimera que mobilizava o pensamento de nosso autor: ao passo em que Boal elege o resgate da prática cepecista na realização coletiva e processual de tarefas em espaço público em meio ao proletariado e ao campesinato, ele também enxerga o caráter utópico de seu manifesto, ou seja, reconhece que a busca por uma certa unidade artística “de esquerda” só se coloca na pauta do dia por sabê-la irremediavelmente perdida:

Nenhuma perspectiva de diálogo se abre, principalmente porque não existe língua comum. As classes são compartimentos estanques – *nunca o foram tanto*.<sup>80</sup>

Na época, talvez o pior tratamento de choque para uma das formas artísticas mais participativas como a teatral tenha sido a limitação social imposta ao artista<sup>81</sup>. O rompimento do nexo

---

79 Cabe aqui uma provocação e indagação históricas de inspiração zizekiana: se Boal amparado pela leitura de Marx reproduzia implicitamente o famoso trecho de “Crítica da Economia Política” como um suporte para exortar a classe teatral a continuar lutando através de seu trabalho artístico por uma revolução socialista, sem deixar de enxergar a contradição entre as forças produtivas e as relações de produção como uma abertura para o processo revolucionário, podemos diagnosticar, até mesmo auxiliados pela distância temporal que nos separa daquele momento histórico, que ainda que a repressão no pós-68 tenha exercido seu forte papel de protagonista nas ações políticas (e, com isso, também ideológicas e artísticas, por que não?), o antagonismo entre as forças produtivas e as relações de produção, responsável por propulsionar o movimento revolucionário, seria ele mesmo um antagonismo próprio da estrutura capitalista, do qual ela se alimenta e obtém o impulso necessário para a autoexpansão, “escapando para o futuro”. Nesse esteio, não estaria hoje a própria experiência do Teatro de Arena, focando principalmente no nacionalismo presente nos trabalhos do grupo, servindo como pano de fundo para alguns dos mais abjetos produtos culturais vendidos em larga escala com o slogan de “made in Brazil”?

80 BOAL, Augusto. “Que pensa você do teatro brasileiro?” *In: Programa da Primeira Feira Paulista de Opinião, 1968*.

81 Esse livre trânsito entre a classe artística/intelectuais e as massas teve como sua expressão máxima o

entre artistas e proletariado ou campesinato, desde o início do regime militar, chegava a uma posição paralisante: impossibilitados de atuar para um público participante, ou seja, um público que era sujeito e objeto das obras, os artistas de teatro buscavam exprimir seus impasses coletivos a um público consumidor sem, no entanto, apresentar alguma evidência explícita de combate ou mesmo repúdio ao status quo. A existência e ameaça real de uma revolução armada, com o afloramento dos movimentos estudantis e sindicais no país impingia que o governo tomasse medidas drásticas em nome de sua própria preservação. Iniciava-se um longo tempo de guerra contra artistas e filhos da classe média, estes, em sua maioria, estudantes politizados e fiéis espectadores dos teatros mais à esquerda. A política de censura cresce absurdamente no mesmo ritmo frenético das torturas, assassinatos e banimentos, enquanto se desdobram práticas educacionais voltadas à formação de um sujeito cívico da nova ordem, através da criação de disciplinas de educação moral e organização social reverenciadas até hoje por alguns.

Penso que possa ter sido esse o motivo para que Boal desenvolvesse seu diagnóstico sobre a produção teatral daqueles anos e, com isso, encontrasse alguma saída para a situação artística pela via negativa. Nosso autor rechaça, com a coragem de quem acusa, os artistas que estariam conscientemente “fingindo ignorar” o servilismo de seu repertório teatral, orientada para a conquista de um mercado consumidor do público da alta classe média dos grandes centros urbanos.

Em teatro, são criminosos os elencos cuja preocupação principal consiste em quitandeiamente ganhar alguns cobres servindo aos apetites mais rasteiros das plateias tranquilas; são criminosos todos aqueles que servilmente ficam

---

Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco, iniciado no governo de Miguel Arraes, e o trabalho do Centro Popular de Cultura da UNE, no Rio de Janeiro. Roberto Schwarz, ao analisar o caráter progressista da produção cultural do pré-64, pontua a intenso e significativo intercâmbio entre as classes, responsável por emergir uma nova forma de produção artística dissociada da cultura burguesa: “Grupos teatrais procuravam então os camponeses, informavam-se e tentavam dramatizar em seguida os problemas da inovação. Num caso desses, quem seria o autor? Quem aprende? A beleza ainda adorna as classes dominantes? De onde vem ela? Com o público, mudavam os temas, os materiais, as possibilidades e a própria estrutura da produção cultural. Durante este breve período, em que polícia e justiça não estiveram simplesmente a serviço da propriedade (notavelmente em Pernambuco), as questões de uma cultura verdadeiramente democrática brotaram por todo canto, na mais alegre incompatibilidade com as formas e o prestígio da cultura burguesa.” Ver: SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política: 1964-1969”. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pg. 81.



atentos à última moda parisiense, ao último lançamento londrino, (...) são criminosos aqueles que apresentam sempre e apenas visões róseas do mundo através dos universos feéricos das peças de *boulevard*, ou do psicologismo anglo-saxônico que tende a reduzir os mais graves problemas sociais e políticos a desajustes neuróticos de uns poucos cidadãos.<sup>82</sup>

A culpabilidade desses artistas que, submetidos ao canto da sereia do capital, cada vez mais sucumbiam ao “apetites rasteiros das plateias tranquilas” associa-se à procura de um repertório que enfatizava os conflitos psicológicos ou que dava vazão ao riso esvaziado de reflexão crítica. Certamente, a referência feita por Boal ao psicologismo exagerado dirigia-se a dramaturgos de língua inglesa, como Tennessee Williams<sup>83</sup> e Harold Pinter (“Se o mercado consome cocaína, escreva-se a la Tennessee Williams...”), com os quais o autor mantinha uma relação ideologicamente conflituosa, ao menos no que concerne às montagens de suas peças em território nacional.

A questão, caso historicizemos a escrita de “Que pensa você...” é, no mínimo, insólita. Boal, já havia encenado *Um Bonde Chamado Desejo*, um dos mais famosos textos de Williams, no Teatro Oficina em 1962. Não poderia prever que, algumas semanas depois da finalização do artigo, a censura proibiria a montagem da mesma peça em Brasília e ainda suspenderia por trinta dias os atores Oscar Araripe e Maria Fernanda sob alegação de que os dois teriam se comportado “de maneira

---

82 BOAL, 1968.

83 É patente que Boal nutria uma considerável indignação quanto ao sucesso de certos dramaturgos em território nacional. Em inúmeras passagens ao longo de sua produção teórica, Boal recrimina e deixa claro seu repúdio tanto pelos encenadores brasileiros, quanto pela competência artística de um ou outro dramaturgo. Tal retaliação, que fugia do discurso sobre a necessidade das obras no Brasil em direção ao debate sobre a qualidade dos trabalhos de seus colegas estrangeiros pode ser interpretada não como uma tentativa de hierarquização de formas ou da própria matéria dramática, mas sim como um recurso com a finalidade de trazer luz a certa parcela social na América Latina sobre a importância da atividade teatral comprometida com a denúncia dos horrores perpetrados pelos regimes ditatoriais e com o processo revolucionário. Já no exílio, Boal comenta a questão sob o viés do colonialismo cultural da seguinte maneira: “O colonialismo cultural é tão cotidiano, tão persistente, que já quase se tornou invisível, já quase não se sente. A nós nos parece muito natural que se publiquem em Buenos Aires ou na cidade do México todas as obras de todos os dramaturgos norte-americanos ou europeus (...); Porque não se editam com igual rapidez e profusão dramaturgos que jamais se tornaram conhecidos pela imprensa, só pelo fato de terem nascido no Paraguai ou no Panamá? Um autor claramente de segunda categoria, como, por exemplo, Harold Pinter, jamais teria sido conhecido na Argentina se tivesse nascido no Chile, e um subproduto estético, um indigente mental como Anóilh jamais seria montado no Rio de Janeiro (aí foram apresentadas quase todas as suas obras) se fosse peruano ou cubano”. Cf. BOAL, Augusto. “Uma Revolução Copernicana ao Contrário”. In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977, pg. 144 e BOAL, Augusto. “Maquiavel e a Poética da Virtú”. In: *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, pg. 86.

desrespeitosa e descortês ante autoridades censórias”<sup>84</sup>. O fato arregimentou a classe artística em uma onda de protestos que resultou numa greve geral dos artistas de teatro e cinema, bem como de músicos, arquitetos, artistas plásticos e escritores por 72 horas no Rio de Janeiro e em São Paulo. No entanto, o que Boal colocava em pauta, acima de tudo, era a criação coletiva de um fazer teatral revolucionário que não só intimidaria o poder vigente através de um aparente despudor na linguagem utilizada em cena, mas que evidenciasse a lógica perversa do mecanismo social, visando a repor e ativar a luta política do artista.

A acusação um tanto injusta (e nem precisamos pensar nas centenas de adaptações brasileiras, mas somente no efeito cênico e na qualidade do trabalho de Williams ao dialogar com sua matéria histórica) ligava-se, portanto, ao tom de protesto do texto de Boal e a sua procura de avanços dramaturgicos. Isso num momento em que resistir aos ditames do regime tornava-se palavra de ordem para a produção cultural na encruzilhada histórica que se anunciava. Para nosso autor, o chamado “psicologismo anglo-saxônico”<sup>85</sup>, ancorado em uma tentativa de solução da crise da forma dramática, justamente por não se ligar a nada e poder se ligar a tudo, quando transplantado artificialmente ao Brasil, perderia o seu caráter orgânico e fatalmente contribuiria para a manutenção do estado de coisas.

Já em 1962, em texto escrito para integrar o programa da adaptação de *A Mandrágora*, Boal debatia a ameaça trazida pelo caráter fechado da forma dramática, ainda que corrompida, na tentativa de apresentar conflitos movidos por forças sociais. Ao elucidar uma espécie de história das ideias teatrais, munido de um arsenal teórico marxista, o autor realiza um percurso sintomático: tece uma breve consideração acerca da “segunda grande redução” nos palcos, ou seja, o drama naturalista (chamado pelo autor de drama realista, acredito eu que não por um mal entendimento das categorias,

---

84 Ver portaria n.º 05/68-SCDP, do chefe do SCDP, Manoel Felipe de Souza Leão Neto. Brasília, 10 fev. 1968. DCDP/OR/NO

85 Sobre o assunto e o enquadramento falacioso da produção de Tennessee Williams, especialmente, na categoria estética de “realismo psicológico”, Maria Sílvia Betti faz o seguinte apontamento: “Não são poucos os pesquisadores e mesmo encenadores brasileiros que não hesitam em estabelecer associações entre a dramaturgia de Tennessee e os padrões de um assim chamado ‘realismo psicológico’. Embora não caiba aqui discutir as razões e implicações dessa associação, é importante ressaltar que a análise atenta dos padrões formais das peças em um ato do autor indica uma distância considerável de seu trabalho em relação a um ‘realismo’ dramaturgico ou cênico ou a uma ‘psicologização’ apoiada em personagens individualizadas nos moldes característicos da forma dramática.”

BETTI, Maria Sílvia. “Mr. Paradise And Other Plays, De Tennessee Williams: Apontamentos Para Uma Análise Formal”. In: *Literatura e Sociedade*, 2013.

mas por uma observação atenta à questão do realismo como recurso expressivo dentro dos limites ideológicos do naturalismo) propalado por Émile Zola para daí prosseguir com os potenciais conflitos cênicos impingidos pela fidelidade ao real e pela dramatização do “fluxo cinzento dos dias”:

A afirmação de Zola tem, no entanto, a importância de mostrar o beco sem saída onde foi ter a objetividade naturalista: a própria realidade fotográfica. Além desse ponto não era possível, objetivamente, prosseguir. Mas havia o caminho inverso: a subjetivação crescente. (...) O próprio realismo procurou caminhos dentro do homem, explorando a psicologia, porém nem aí foi mais feliz. Reduziu o homem a equações psico-algébricas<sup>86</sup>.

Para Boal, o caminho a partir de então, levaria rigorosamente a uma completa negação da materialidade do objeto cênico através da busca catastrófica pelo inapreensível, pelo lado mais sombrio e inconsciente do sujeito marcado pela fragmentação do mundo capitalista. É nesse sentido que o interesse do autor volta-se mais à própria concepção realista das formas teatrais, buscando compreender o movimento deflagrador da impossibilidade de dramatizar assuntos emergidos em meio à crise social que rondava a ideologia liberal burguesa (“Quando, no dizer de Marx, as palavras do slogan: Liberté! Egalité! Fraternité! foram substituídas por outras que melhor traduziam seu verdadeiro significado: Infantaria! Cavalaria! Artilharia! Só então começou a reduzir o homem que ela mesma propusera.”<sup>87</sup>). Tais alterações no bojo do status da burguesia passam a orientar o trabalho de certos dramaturgos cujas investigações desdobram-se para a análise da repercussão da matéria social na esfera íntima do pensamento burguês, bem como na ausência mesmo de densidade psicológica nas camadas mais usurpadas e dominadas durante o processo de fortalecimento capitalista.

---

86 BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

87 A referência faz-se explícita ao “18 Brumário de Luís Bonaparte” de Karl Marx. *Ibidem*.

As reduções do homem subsumidas pelo meio em que vive e completadas pela terceira grande ferida narcísica da humanidade<sup>88</sup> são vistas por Boal, em suma, sem grande esforço de detalhamento (o autor passa por Antoine, O'Neill, T. Williams e Ionesco em exatamente três páginas, o que comprova, além de sua capacidade de síntese, a estrutura extremamente didática de seu escrito), como o movimento final de uma trajetória já esvaziada de qualquer crítica que pudesse se coadunar a uma perspectiva de engajamento e luta. É assim que o autor interpreta a escrita do último personagem burguês, Béranger, como representante da negatividade niilista que só faz reproduzir um tipo de celebração perversa do fim em si mesmo e um posicionamento crítico que aponta o beco sem saída, ao mesmo tempo e por esse motivo, que compactua com as forças hegemônicas:

Esta tentativa de análise e estas objeções não significam que pretendemos afirmar que estes autores carecem de importância. Pelo contrário, acreditamos que eles são extremamente significativos, por serem justamente as testemunhas da fase final da sociedade e do teatro burgueses. São eles que concluem a trajetória deste teatro, quando o homem multidimensionalizado é submetido a reduções que o transformam por completo em novas abstrações, quer sejam elas de ordem psicológica, moral ou metafísica. Neste sentido, Ionesco leva a palma todos os seus demais companheiros, na ingente tarefa de desumanizar o homem. Foi ele quem escreveu o último personagem burguês, Béranger, à volta do qual todos os personagens vão gradativamente se transformando em rinocerontes, ou seja, em abstrações. No que se terá transformado este último representante da espécie humana, último e único, quando todos os demais já desapareceram, se não precisamente na abstração da espécie humana? Béranger nada mais é do que a negação do rinoceronte, e portanto, ele próprio, um não-rinoceronte alienado! Ele não possui qualquer outro conteúdo, além da simples negação<sup>89</sup>.

---

88 Faço referência à expressão utilizada por Freud para definir o advento da Psicanálise na modernidade.

89 BOAL, 1980.

A longa citação é justificada pela insistência em que tal temática perfila a obra teórica de Boal, figurando até mesmo como um dos pontos cruciais do texto em questão “Que pensa você...?”<sup>90</sup>. A conjunção entre as experiências modernas realistas e as incursões no chamado “anti-teatro irracionalista” pareciam ecoar ainda em 1968, de acordo com Boal, tanto na dramaturgia neo-realista de Plínio Marcos, quanto no anarquismo tropicalista “chacriniano-dercinesco-neo-romântico” encontrado em grande parte da produção cultural brasileira.

A crítica feroz tecida contra tais reduções do homem na esfera simbólica do teatro, típicas de uma certa decadência ideológica, aproxima nosso autor do pensamento lukacsiano, sobretudo no que tange à responsabilidade do artista engajado em materializar em sua obra a totalidade das forças sociais e da luta de classes<sup>91</sup>. Para Lukács, tal vertente marcaria uma visível ruptura entre marxismo e existencialismo, discutindo as marcas da deformação intrassubjetiva resultantes do capitalismo.

O que vale pontuar, em linhas gerais, é que a fragmentação do sujeito, como vista pelo filósofo e enfatizada por Ana Aguiar Cotrim<sup>92</sup>, engendraria a falsa consciência de que o trabalho individual e especializado encontra-se apartado do processo social em que atua. É através desse mecanismo marcadamente social que o indivíduo burguês, em todo o seu isolamento, projeta a sua própria contradição entre o universo privado e o social como algo eminentemente fatalista e catastrófico, desembocando no tom dito “paralisante” do naturalismo<sup>93</sup>. Já no centro do irracionalismo o que se configura é a completa justificação da desumanização do homem. Este é tornado rígido e impassível de modificação.

---

90 É curioso pontuar uma outra crítica negativa ao trabalho de Ionesco, muito apreciado por aqui naquela época, foi tecida por João das Neves e estudada com bastante atenção por Roberta Carbone. O caminho do discurso deve muito às ideias lukacsianas, tal como o de Boal. A constatação de tal paralelismo só assegura a afirmativa de Celso Frederico sobre a influência de Lukács no Brasil dos 60 e amplia os limites do pensamento para uma esfera mais coletiva ensejada por uma peculiar e produtiva estrutura de sentimento. Cf. CARBONE, Roberta. *O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: Perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil*. Dissertação apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2014.

91 Falo, principalmente, da obra “A Destruição da Razão”, em que Lukács examina as relações entre o marxismo clássico e o determinismo. Este, ao ver do autor, uniria as concepções de esquerda até o seu último e mais fatal suspiro na irrupção do irracionalismo, descambando para as formas mais truculentas do fascismo. Cf. LUKÁCS, Georg. *El asalto a la razón*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

92 COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo, 2009.

93 Sobre o assunto, vale citar um trecho do próprio Lukács: “...a sociedade aparece como um místico e obscuro poder, cuja objetividade fatalista e desumanizada se contrapõe, ameaçadora e incompreendida, ao indivíduo” Cf. LUKÁCS, apud. COTRIM, 2009.

É interessante notar, até mesmo pela porosidade com os escritos de Lukács, como a própria teoria em Boal parece formar um tecido aberto, pronto para receber maiores cuidados conceituais ou um olhar mais detalhado a certas experiências artísticas, em um tempo de pausa e reflexão que pode e deve integrar toda a carga de experiência individual e coletiva na prática teatral.

A consciência de que só o tempo poderia determinar categorias e sistemas teóricos a serem utilizados de modo mais eficiente na tarefa de transformação social muitas vezes cria impasses difíceis de serem resolvidos para aqueles que observam de perto a produção teórica e prática de Boal. O caminho apontado já no texto de 1962 corresponde a uma ânsia de renovação diante de um quadro essencialmente negativo e alienante da trajetória teatral que não fornecia brechas para que pudéssemos vislumbrar o percurso posterior de Boal. Além de dirigir naquele ano junto ao Teatro Oficina *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams, nosso autor seguirá lidando com as formas por ele consideradas desajustadas e adapta para os palcos, em 1967, o clássico kafkiano do nosso pós-64, *O Processo*<sup>94</sup>.

Essa encenação procurava representar personagens que aparentemente são alijadas do processo social, mas que na verdade funcionam como peças importantes da engrenagem capitalista. De um ponto de vista formal, ela punha em prática aspectos distintos da pesquisa do Arena. Procurava aprofundar os estudos sobre Stanislavski iniciados nos Estados Unidos e desdobrados durante os laboratórios de atuação do passado. E, por outro lado, questionava o Sistema Curinga como único instrumento de construção narrativa na época. Segundo José Rubens Siqueira<sup>95</sup>, ator e diretor

---

94 Sobre toda a influência que a obra passou a ter no Brasil durante os primeiros anos do regime militar, é interessante consultar: BRITO, Eduardo Manoel de. *Quando a ficção se confunde com a realidade: As obras Na Colônia Penal e O Processo de Kafka como filtros perceptivos da ditadura civil-militar brasileira*. Produção Acadêmica Premiada. FFLCH. USP, 2008.

95 Entrevista realizada pela pesquisadora em setembro de 2015. Nela, José Rubens ofereceu o seguinte depoimento: “Não tive nenhum contato pessoal com Boal. Nos cruzamos no espaço exíguo do Arena algumas vezes, mas nunca tive com ele uma conversa ou uma troca de ideias. Eu era muito jovem quando participei do Núcleo 2, recém chegado a São Paulo, vindo do teatro amador do interior. O Arena, na época, era um dos modelos do teatro amador de minha cidade, um modelo de excelência, de participação política. Estudante de Filosofia na USP, participei de uma tentativa de formação de um grupo com Maria José de Carvalho e Juca de Oliveira como professores. O grupo se desfez antes que encenássemos o pretendido *Lorenzaccio* de Musset. Alguns migraram para o TUCA que estava ensaiando *Morte e vida Severina* com o Silnei Siqueira. Não me senti à vontade no grupo já formado e procurei outro rumo. Foi quando se formou o Núcleo 2. Fiz um teste com Isaías Almada, que era ator no Arena. Formaram-se dois ou três elencos, não me lembro bem. Fiquei no elenco do *Processo* de Kafka, ao lado de Alberto Guzik e Gabriela Rabelo recém saídos da EAD e uma porção de outras pessoas de outras origens. A direção era de Leo Lopes que havia sido assistente do Antunes, era extremamente

assistente da montagem, houve a duplicação de personagens pelos atores com o intuito de salientar um possível distanciamento crítico entre palco e plateia. Foram, portanto, ceifadas, na realização da peça, a polêmica personagem protagonista, tratada em tom naturalizante, e também a figura do narrador, que comentaria as ações. Assim, já se começava a pesquisar formas outras de epicização que não o Sistema Coringa.

Foi talvez o saudosismo por algo que nem chegou a acontecer, engendrado por um processo de aburguesamento por vias tortas, que, a meu ver, fez com que Boal fosse levado em “Que pensa você...?” a se defrontar com esses dois limites de seu projeto dramatúrgico até então: 1) a crescente epicização como prática artística oriunda do maior contato entre palco e plateia (e não simplesmente como categoria estética) e 2) a positivação de “personagens mais conscientes, cuja conduta poderia ser classificada como exemplar”, com o risco da mitificação protagonista:

O realismo enfrenta, de início, um obstáculo principal: o diálogo não pode transcender nunca o nível de consciência do personagem; este nada dirá ou fará que não possa ser feito ou dito na realidade desse próprio personagem. E como na maioria dos casos, os camponeses, operários ou lumpens retratados não têm verdadeira consciência de seus problemas – daí resulta que os espectadores ficam empaticamente ligados a personagens que ignoram sua verdadeira situação e os verdadeiros meios de superá-la. Essas peças,

---

talentoso e morreu num acidente trágico antes que pudesse consolidar sua carreira. A trajetória do espetáculo foi um tanto confusa, como tudo naquela época. Começamos com bom público, mas o elenco não se entrosava bem, houve acréscimos posteriores de pessoas que não haviam participado do processo todo e causaram uma dissensão interna. Para mim foi muito importante como formação, como primeiro contato com o teatro profissional, mas não me senti vinculado ao Arena, nem ao pensamento teatral naquela época identificado com a dupla Guarnieri/Boal. Na verdade, o Arena como grupo estava se fragmentando. Era muito difícil manter qualquer coesão naquele momento repressivo, de terror mesmo. O outro espetáculo era também a estreia de Antonio Fagundes em *Neca do Pato*, se não me engano. Não me lembro quem era o autor. Chico de Assis talvez? Chico era presença constante e com ele, sim, tive extensas, profundas e quase sempre discordantes discussões no bar Redondo, em frente ao teatro. Da turma “mais velha” do Arena foi com quem tive maior contato nesse momento. Sem contar o contato anterior prolongado com Juca de Oliveira no contexto do TUSP, fora do Arena. O último espetáculo do *Processo* foi muito triste: na época havia uma brincadeira de se fazer o “enterro” do espetáculo no último dia. E o do *Processo* foi patético, desrespeitoso com o público, Gabriela Rabelo, eu, talvez alguns outros, embora presentes, nos recusamos a participar. Essa foi, em termos muito sucintos e extremamente pessoais a minha participação no Arena. A trajetória do grupo desde *BlackTie* até o show *Opinião* e as experiências do sistema Curinga com *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* foi formativa para mim. Foi onde comecei a aprender teatro, depois da bagagem um tanto caótica do teatro amador interiorano.

portanto, tendem a transmitir apenas mensagens de desesperos, perplexidades e dores. Porém é igualmente certo que o dramaturgo pode criar personagens mais conscientes ou personagens cuja conduta possa ser classificada como exemplar. Isto muitas vezes já aconteceu, como, por exemplo, ocorre em *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, onde o protagonista Otávio se comporta como proletário absolutamente consciente dos problemas da sua classe.<sup>96</sup>

A defesa da forma dramática vem, entretanto, seguida da seguinte observação:

Esta importância [do realismo] é mais documental do que combativa. E nos dias que correm, o teatro brasileiro carece de maior combatividade<sup>97</sup>.

Para Boal, a combatividade, como princípio ético norteador da prática teatral, dava ensejo a maiores aproximações com um público popular, fortalecendo o debate e a própria produção cultural. Seria vencido por sua própria ineficácia o teatro que exortasse as classes populares mas só falasse diretamente com um público pagante incapaz de deter os meios hábeis para a derrubada do poder vigente:

Assim o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral (...). Nenhum deles frequenta os teatros das cinelândias e, portanto é necessário fazer com que o teatro frequente os circos, as praças públicas, os estádios, os adros, os descampados em cima de caminhões. A inclusão sistemática dessas plateias fará mudar o conteúdo e a forma do teatro brasileiro. Não basta que o Teatro de Arena e outros poucos elencos se

---

96 BOAL, 1968, pg. 42.

97 Ibidem.



disponham a fazê-lo como têm sempre feito: é necessário que toda a esquerda o faça, e que o faça constantemente<sup>98</sup>.

É, sobretudo, pelo empenho coletivo em levar adiante o debate sobre teatro e sociedade, desdobrando cada brecha de chama deflagradora, diante do paralisante estado de coisas, que foram convidados para participar os dramaturgos da *Feira*, artistas de origem variada, não coadunados a uma só linha estética. Seguramente, a tensão quanto à eficácia política e artística entre o meio teatral “de esquerda” havia sido “posta de escanteio” em favor da luta social e da organização da *classe trabalhadora*, uma vez que seria através desse caminho que aconteceria, enfim, a necessária inflexão do “conteúdo e da forma do teatro brasileiro”.

É nesse ponto que Boal encaminha o debate sobre o fazer artístico para uma direção bastante produtiva: os artistas, tomados como trabalhadores, deveriam passar a refletir sobre seu trabalho propondo como fio condutor da investigação a rede de relações que os ligava à luta revolucionária:

Os reacionários procuram sempre, a qualquer pretexto, dividir a esquerda. A luta que deve ser conduzida contra eles é, às vezes, por eles conduzida no seio da própria esquerda. Por isso, nós – festivos, sérios ou sisudos – devemos nos precaver. Nós que, em diferentes graus, desejamos modificações radicais na arte e na sociedade, devemos evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformem numa estratégia global suicida. O que os reacionários desejam é ver a esquerda transformada em saco de gatos; desejam que a esquerda se derrote a si mesma. Contra isso, devemos todos reagir: temos o dever de impedi-lo<sup>99</sup>.

A conexão sugerida acima, deflagrada pelo “nós devemos nos precaver”, além de insinuar uma identificação do autor tanto com seus colegas de ofício, quanto com os seus leitores e, conseqüentemente, espectadores (e, neste caso, o público do Arena) abre caminho para a proposição

---

98 Ibidem.

99 Ibidem.

de táticas. Ainda que já se possa vislumbrar aí a catástrofe do porvir e o catastrofismo de certos setores da esquerda. No entanto, se a derrota já anunciada em 1964 se fazia- sentir cada vez mais sufocante no meio artístico, os termos utilizados por Boal, em 1968, são em sua maioria conclamadores e otimistas para um debate capaz de “apressar a derrota da reação”.

### **A Caminhada Perigosa até Cuba ou Quem é Aloysio?**

Em dezembro de 1968, um pouco antes da decretação do AI-5, Boal viaja a Cuba aparentemente por motivos políticos. Nas suas memórias imaginadas, o autor não oferece muitos subsídios para que o leitor tome conhecimento de suas atividades naquele país. Boal diz, de forma abreviada e um tanto nublada:

Fui convidado por uma organização clandestina a visitar Cuba. Sonho. (...) Depois de um mês cubano, teatros, passeios, muito malecón, voltei. Pouca gente ficou sabendo o que fui fazer na Europa, menos em Cuba – só a gente necessária. E outros desnecessários.<sup>100</sup>

A organização clandestina citada é a Ação Libertadora Nacional, grupo liderado pelo guerrilheiro Carlos Marighella, a quem Boal nutria certa afinidade ideológica. Existia um contato do teatrólogo com Marighella e também com Joaquim Câmara Ferreira, outro dirigente da mesma organização, segundo mais de uma fonte:

---

100 BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Se Norma [Bengell] não encontrou Marighella, o dramaturgo e encenador Augusto Boal foi amigo dele e do outro dirigente da ALN, Joaquim Câmara Ferreira. Para Boal, Marighella abriu o mapa do Brasil e explanou sobre o guerrilha no campo. O diretor emprestou sua casa para reuniões de Câmara. Em junho de 1968, a censura exigiu 71 cortes na Feira Paulista de Opinião, empreendimento do Teatro de Arena concebido por Boal, e a estreia foi adiada. Na imprensa, o crítico teatral Frei Betto fez campanha pela liberação, obtida por liminar do juiz federal Américo Lourenço Lacombe. Boal, Betto e Lacombe colaboravam com o aparato clandestino da ALN, com graus diferentes de engajamento.<sup>101</sup>

Não havia somente um laço de amizade entre Boal e os dirigentes, mas um grau de solidariedade e, mais do que isso, de atuação nas ações da ALN. Boal pertencia ao que se convencionava chamar “rede de colaboradores”, que não necessariamente participavam de todos os encontros do grupo, mas colocavam-se à disposição caso pudessem oferecer algum auxílio. E, por isso, o convite à Cuba. O escrito de Mário Magalhães, biógrafo de Marighella, também responde a certas inquietações sobre o real motivo da viagem:

Marighella não queria romper com Fidel, tanto que manteve o escoamento dos militantes do 3º Exército. Guardava um passaporte falso tinindo de novo, para o caso de viagem de urgência ao Caribe. Se o conflito degradingolasse de vez, já havia opção de campo de instrução militar, oferta do governo comunista da Coreia do Norte. Os agentes da embaixada asiática em Cuba haviam feito a proposta a Paulo Cannabrava, da ALN, então trabalhando na Rádio Havana. O jornalista consultou Marighella e relatou ter recebido sua resposta positiva no Hotel Nacional, de um carteiro ilustre: o dramaturgo brasileiro Augusto Boal, da rede de apoio da organização.<sup>102</sup>

---

101 MAGALHÃES, Mario. *O Guerrilheiro que Incendiou o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

102 MAGALHÃES, 2012.

O próprio Paulo Cannabrava, jornalista e militante da ALN, dá seu testemunho sobre o encontro com Boal:

Diante da impossibilidade de atuar e avançar politicamente, comunistas, católicos, democratas das mais diversas cores partiram para a luta armada, como opção para livrar o país de seus algozes. Amigo de Carlos Marighella e Câmara Ferreira, Augusto Boal não ficou indiferente aos novos desafios. Só o teatro já não bastava como arma para devolver a liberdade e a democracia ao povo brasileiro (...). Em 1969 nos encontramos em Cuba. Depois, vez ou outra nos encontrávamos em Buenos Aires.<sup>103</sup>

Ao que parece, o contato inicial de Boal com a organização surgiu através da própria porosidade presente na atividade artística de esquerda desde as criações iniciais do Teatro de Arena em relação ao universo estudantil. Sua aproximação com críticos literários<sup>104</sup>, sociólogos e arquitetos vinculados na época ao estudo do marxismo contribuiu para que Boal procurasse colar-se ao real pelo exercício da militância ao mesmo tempo em que trabalhava como dramaturgo, diretor e pensador de teatro. Não é por acaso a ativa participação de Augusto Boal na revista “Teoria e Prática”, periódico este fundado pela segunda leva do grupo pertencente ao “Seminário Marx”.

Nela, diversos outros acadêmicos e artistas publicaram suas investigações e reflexões sociais, como Sérgio Ferro, Roberto Schwarz, Ruy Fausto, Cláudio Torres Vouga, Fernando Novais, Michael Löwy, Paul Singer, Rodrigo Lefèvre, Flávio Império, entre outros. Junto ao grupo da Arquitetura Nova<sup>105</sup> (constituído por Império, Lefèvre e Ferro) Roberto Schwarz defendia o didatismo na literatura

---

103 Ibidem.

104 Faz-se importante lembrar, ainda que tal informação possa ser encontrada na autobiografia de Boal, o seu casamento com Albertina Oliveira Costa, então aluna da Universidade de São Paulo e integrante do grupo de estudos de Ruth Cardoso. Não é à toa que o padrinho do casamento tenha sido Antonio Candido. Cf. BOAL, 2000.

105 Pedro Fiori Arantes, ao historicizar as propostas do grupo da Arquitetura Nova, esclarece a ausência de fronteiras no momento ao pensar os meios de produção, tanto na arquitetura, quanto nas artes em geral: “A procura do povo ocorre, entretanto, poucos anos antes da virada conservadora de 1964 e mal chega a se consolidar. São iniciativas como a do Cinema Novo, dos CPC's e do Teatro de Arena – do qual participou Flávio Império – que acabam inspirando os três arquitetos a imaginar um outro programa para a arquitetura moderna brasileira, um programa novista, para não dizer popular. Quando Sérgio batiza a posteriori a experiência do grupo como 'Arquitetura Nova', e também 'Pintura Nova', ele explica que foi 'em clara referência ao Cinema Nova: meios simples e ideias na cabeça” Cf. ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura*

enquanto apresentava uma “autora” alemã revolucionária, mas muito pouco conhecida no Brasil: Bertha Dunkel, a qual, alguns meses mais tarde, tornar-se-ia personagem cativa na peça de Augusto Boal, *Tio Patinhas e a Pílula*.

O folheto de iniciação política de Dunkel rendeu muitos elogios da academia e do meio artístico, assim como a tradução de Schwarz que havia possibilitado a disseminação dos escritos de uma autora tão autêntica<sup>106</sup>. Alguns, inclusive chegaram a afirmar serem leitores da consagrada teórica. Mal sabiam os colegas que a escritora com verve de “poeta escandalosa” foi, na verdade, um pseudônimo criado por Schwarz com a finalidade de publicar uma comunicação sobre a mais-valia que havia realizado para um grupo de operários em 66. Junto à publicação, veio a possibilidade tanto da brincadeira com os colegas do grupo quanto de tecer, ao mesmo tempo, a tradução, a análise e a caracterização de uma personagem bastante peculiar:

Foi o seguinte: mais ou menos em 1966 me encomendaram uma explicação didática da ideia marxista de mais-valia, para ser usada em aulas para um grupo operário, clandestino na época. Escrevi com a maior clareza de que era capaz. Como não saiu ruim, houve interesse em divulgar o folheto em âmbito maior, e o grupo da Teoria e Prática resolveu publicá-lo na revista. Inventei uma personagem para assinar o “artigo”, que era essa Bertha Dunkel. Bertha para Roberto, e Dunkel, que quer dizer escuro, para Schwarz, que é preto. Escrevi uma pequena biografia como introdução, explicando que ela era uma escritora alemã de vanguarda, que nos anos 20, tocada pela proximidade da revolução, resolvera se dedicar ao didatismo político, no qual via uma forma literária e um problema estético. É claro que

---

*Nova*. São Paulo: Editora 34, 2002.

106 No prólogo do folheto, Schwarz informa o leitor sobre o percurso biográfico da autora alemã: “Antes de entrar para o PC em 1921 B. Dunkel era dona de uma certa reputação de poeta, verdade que escandalosa. Ainda colegial, mas já no após guerra, havia participado de um concurso para estreates, ao qual mandara um poema descritivo, na linha dos Dinggedichte rilckianos, sobre 'Os testículos de Edgar'. Seu poema foi recusado, 'pela natureza filistina do assunto'. Não obstante, foi muito elogiado pelo temido crítico vienense Karl Kraus, para quem estes seus versos eram 'tanto mais fantásticos quanto são realistas'(...)Após um período indeciso, B.D. aproximou-se dos comunistas, abandonando o que o futuro stalinista ferrenho J. Prickless chamava 'suas fixações pequeno-burguesas'. Desde então parece ter se dedicado inteiramente à elaboração de textos didáticos e de propaganda, nos quais conservou, entretanto, a sua antiga tendência à formalização da frase, agora a serviço de uma causa melhor.” Cf. SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros Estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

eram questões que estavam interessando a mim. A coisa teve um desdobramento engraçado porque um intelectual de renome, que conhecia tudo do movimento operário alemão, tinha lembrança de Bertha.<sup>107</sup>

O tom de brincadeira deixa entrever a pauta que estava na ordem do dia para a maior parte dos artistas e intelectuais, incluindo Augusto Boal. Como autor e, a um só tempo, analista do momento histórico, Schwarz dimensiona sua personagem ao limite do estrangeirismo, ainda que procure saídas para diminuir as barreiras que nos separariam da experiência revolucionária de Bertha. Afirma ter substituído as batatas alemãs e o arado pelo feijão e a enxada, a fim de tornar mais didático o folheto já didático de B. Dunkel.

Resta a indagação: e no Brasil? Qual seria o debate, quando não mais existiam condições mínimas nem para a divulgação acadêmica de uma palestra em um encontro de operários? Como a proposta de união dos artistas e intelectuais em torno de um partido poderia acalentar os leitores que mal podiam contar os inúmeros grupos de guerrilha surgidos após o fracionamento do PC em 64? Se o referente nacional aos ideais defendidos por Bertha encontravam-se à luz do passado, na prática do MCP e do CPC, como coaduná-los ao momento presente ou, posto em linhas gerais, com o fôlego que restava ao Arena e com a rebeldia paralisante do Oficina?

No emblemático ano de 1968, a principal resposta dramaturgica de Boal para essas questões, para além da encenação desse coletivo de peças chamado “Feira Paulista de Opinião, foi um trabalho em que de certo modo ele tentava deixar entrever a importância de um modelo capaz de sintetizar “a um só tempo a luta e um método de conduzir essa luta”<sup>108</sup>. Esse modelo, perseguido desde seu ingresso anos antes no Teatro de Arena, era oferecido agora a partir da figura e do percurso de um herói militante: Che Guevara.

---

107 SCHWARZ, Roberto. *Roberto Schwarz: um crítico na periferia do capitalismo*. Entrevista concedida para a Pesquisa Fapesp, encontrada em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/04/01/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/>

108 BOAL, 1968.

Se antes, em entrevista concedida ao periódico *aParte*, Boal afirmou que “a ideologia de antes do golpe não havia fracassado”<sup>109</sup>, visto que “não se podia esperar que o teatro de vanguarda derrotasse nas ruas os tanques golpistas”<sup>110</sup>, o panorama em 68 torna-se evidentemente mais radical, exigindo dos artistas uma tomada de posição e uma admissão de sua parcela de culpa pelo ocorrido. É assim que o exemplo de luta incitado por Boal ao mencionar Che Guevara difere dos heróis já conclamados nas peças do “Arena conta” (Zumbi, Tiradentes e Bolívar). Não funcionava somente como uma tentativa de desvelar os conflitos sociais e exortar a plateia pagante para a luta. A partir de 1968, a batalha deveria ser travada também internamente, pelos próprios artistas de teatro, desafiados a fazer uso de uma estratégia curiosamente denominada por Boal de “guerrilha teatral”, o que se acirrou a partir dos ataques aos teatros:

Nós nos perguntávamos para que existíamos. Serviríamos para alguma coisa, suaves artistas, naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas (...) Capítulo armas: depois de *Roda Viva*, o elenco da *Feira* passou a acrescentar um aquecimento a mais antes de entrar no palco (...) descíamos ao porão: tiro ao alvo. Já que estávamos armados, melhor aprender a usar nossas armas. Em cena, atores trabalhavam com o dedo no gatilho – literalmente!!!<sup>111</sup>

A arte, assim, não mais está apartada de um compromisso ativo com a política através da militância. O “escrever” e o “fazer” deixam de ser ações paralelas e passam a integrar um trabalho conjunto de superação da crise nacional e, até mesmo, latino-americana, como é sugerido pela carta de Cortázar na última cena de *A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa*:

Cortázar: Usa então a minha mão uma vez mais, meu irmão; de nada lhes haverá valido te haverem cortado os dedos; de nada lhes haverá valido te

---

109 *Revista Aparte*, 1968.

110 BOAL, Augusto. “Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje”. In: *aParte*. Nº 01, pg. 17.

111 BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pg. 258.

haverem assassinado e escondido teu corpo com suas torpes astúcias. Toma a minha mão e escreve. Tudo quanto ainda me falte dizer e fazer, eu o direi e farei sempre contigo ao meu lado. Só assim terá sentido continuar vivendo.<sup>112</sup>

É a partir daí que a busca pelo didatismo e pelo verdadeiro diálogo com o público atrai o Teatro de Arena para uma prática mais “amadora” de fazer teatral, em que o trabalho junto ao âmbito estudantil, aos sindicatos e às fábricas mistura-se ao pensamento sobre os meios e o processo de produção, este associado, muitas vezes à militância em grupos clandestinos de guerrilha<sup>113</sup>:

Os grupos que praticam este gênero de teatro incluem-se na categoria de teatro popular “do povo e para o povo” ou “do povo para outro destinatário”. Geralmente, trata-se de grupos com sala permanente que, além do seu trabalho popular propriamente dito, têm que representar para públicos em geral, quer dizer, para qualquer um que pagou a sua entrada. O Teatro de Arena de São Paulo, ao lado de atividades mais francamente populares como as desenvolvidas pelo Grupo Núcleo, mantinha a sua sala permanente em funcionamento com obras teatrais daquelas que chamamos de corte clássico. O Arena apresentava obras de Lope de Vega, Molière, Brecht e também produções de autores brasileiros, para públicos indiscriminados, com ampla predominância de estudantes universitários e secundários<sup>114</sup>.

---

112 BOAL, Augusto. “A Lua pequena e a caminhada perigosa”. In: *Teatro de Augusto Boal Vol 2*. São Paulo: Hucitec, 1997.

113 Tal fato passa a se intensificar com a criação do Núcleo 2, grupo que ajuda a consolidar uma modalidade de teatro até aquele momento só delineada por Boal: o teatro-jornal. Dulce Muniz, Celso Frateschi, Izaías Almada, Adriano Diogo e Heleny Guariba são alguns poucos nomes que decididamente estiveram envolvidos em atividades clandestinas de militância.

114 BOAL, 1968.



O desejo era fugir do engessamento da bilheteria e construir através da prática teatral um campo de atuação popular. É nesse contexto que Augusto Boal se envolve com um grupo de militantes da Universidade de São Paulo conhecido como o “grupo dos arquitetos”<sup>115</sup>:

Quando fomos julgados – eu participava de um grupo chamado dos Sete Arquitetos – no julgamento estavam apenas três professores da Maria Antônia, além das famílias dos réus. Era perigoso mostrar-se amigo.<sup>116</sup>

O grupo, composto como o nome sugere, por arquitetos (são eles: Carlos Henrique Heck, Sérgio Ferro, Sérgio de Lima, Rodrigo Lefèvre e Júlio Barone) reunia-se clandestinamente na própria universidade para discutir propostas, em sua maioria, ligadas às ações da ALN, da VPR e do PC, em virtude das diferentes filiações de seus membros. A ligação e a proximidade de Boal com as ideias da ALN e, conseqüentemente, com seus dirigentes, resultarão tragicamente no seu sequestro, prisão, torturas e exílio.

O processo de mais de mil páginas que contém seu depoimento junto às declarações de colegas envolvidos tanto no grupo dos arquitetos, quanto na ALN, revela o envolvimento do teatrólogo como mensageiro<sup>117</sup> de Marighella e Joaquim Câmara, ao *supostamente* levar recados e textos da organização para Paris e Cuba, com o intuito de publicá-los possivelmente na *Les Temps Modernes*, de Jean Paul Sartre<sup>118</sup> uma vez que foi nesta mesma época que a revista passou a divulgar as propostas da organização.<sup>119</sup> Um dos indiciados<sup>120</sup> declara que:

---

115 Em conversa com Carlos Heck, foi afirmado que a partir do momento de fracionamento do PC em várias dissidências, o grupo dos arquitetos, composto por cerca de 14 ou 15 pessoas, torna-se um grupo restrito de cinco membros que possuíam afinidade com os programas da ALN e da VPR.

116 BOAL, 2000, pg. 282.

117 Vera Gertel, companheira de Boal no Teatro de Arena, também relata em sua autobiografia ter trabalhado como “pombo-correio” a mando de Marighella. Cf: GERTEL, Vera. *Um Gosto Amargo de Bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, pg. 213.

118 Enquanto Boal esteve preso, Sartre chegou a enviar um telegrama às forças militares brasileiras negando o envolvimento do dramaturgo na divulgação de textos políticos escritos por Marighella, ainda que a revista tenha publicado no início de 69 cinco documentos de Marighella e da ALN com a ajuda da guerrilheira Ana Corbisier, do frade Oswaldo Rezende e do advogado Aloysio Nunes Ferreira.

119 Em sua autobiografia, Boal não menciona encontro algum com Sartre, mas sim com Émile Copfermann, de quem mais tarde tornar-se-ia amigo: “Embarquei para Paris a quem fui apresentado no dia 15 de dezembro

Em janeiro de 1969 encontrou-se casualmente com Augusto Boal em Paris; que, na ocasião, Boal disse ao interrogando João que ali estava para tratar de assuntos de teatro e, ao mesmo tempo, entrar em contato com editoras para conseguir a publicação de artigos sobre o Brasil; que o contato que deveria fazer com as editoras fora solicitado por gente de Carlos Marighella; que Augusto Boal disse, ainda, que iria entrar em contato com Aloysio Nunes Ferreira Filho, representante de Marighella na Europa<sup>121</sup>.

Ao ser por nós contatado, o autor do depoimento negou qualquer espécie de envolvimento tanto com a ALN, quanto com Augusto Boal<sup>122</sup>. Tendo em vista as condições em que os acusados de subversão eram levados a depor, suas declarações podem muito bem ser um tanto falaciosas. Não fácil esclarecer, assim, até que ponto chegou o envolvimento de Boal na organização, seu contato com o

---

de 1968, manhã fria, escura. Amor à primeira vista: gostamos um do outro. Lá, passei dias bebendo Bourgogne rouge contra o frio, comendo compridos sanduíches de gruyère, encontrando exilados, sentindo a alegria do pluralismo: nas bancas, jornais da direita à esquerda. Comprei Classe Ouvrière e fui visitar Émile Copfermann, crítico de teatro, na época um dos diretores de Maspero.” Cf. BOAL, 2000, pg. 265. Sabemos, contudo, que Aloysio Nunes Ferreira mantinha contato com Sartre, pois era filiado ao Partido Comunista Francês.

120 Utilizaremos por medidas éticas o nome João sempre que for mencionado o depoimento de algum dos indiciados no processo de Augusto Boal. Isso foi uma decisão que nasceu em conjunto e passou por uma série de indagações que acho importante salientar, mesmo que em nota de rodapé. Tais indagações nascem, a princípio, da importância de pontuar um evento histórico de pouquíssimo conhecimento (o grupo dos arquitetos continua sendo uma força de resistência à ditadura um tanto nublada, quase nunca estudada com maior afinco ou sequer mencionada) e contribuir na tarefa de desvelar os horrores do regime e o posicionamento da Universidade de São Paulo em relação aos seus professores militantes. No entanto, como restaram somente dois participantes do grupo (Sérgio Ferro e Carlos Heck) e nem todos os indiciados que testemunharam sobre o envolvimento de Boal foram contatados, sinto que expor seus nomes junto a seus depoimentos poderia recuperar a memória de um trauma por chave negativa. Creio que a intenção de um trabalho acadêmico é, sobretudo, a de desmistificar a realidade social e, nisso, insere-se o desmonte da concepção quase teológica sobre o heroísmo de quem buscou resistir nos porões do Dops ou da Oban. Gostaria de deixar claro que a posição política da época não estava associada a heroísmo algum, mas sim, à procura por uma ação coletiva. Como eram humanos os presos, torturados e assassinados, não incumbe a nós fazer julgamento moral algum sobre os depoimentos daqueles que, pendurados no pau-de-arara e em meio a choques elétricos, comportaram-se unicamente como podiam, ou seja, como seres humanos. Cabe também assinalar que as dúvidas surgiram principalmente após a conversa com Carlos Heck, quem me relatou sobre o sentimento de época daqueles anos. A decisão de não colocar os verdadeiros nomes sinaliza um enorme respeito à coragem de todos aqueles que resistiram e busca pensar no grupo dos arquitetos em termos coletivos, coisa há muito renegada e esquecida em tempos mitificadores.

121 Processo de Augusto Boal.

122 Essa breve conversa aconteceu por telefone e o entrevistado disse não ter tido participação alguma nos eventos mencionados ao longo de seu depoimento. Também disse nunca ter tido maior contato com Augusto Boal, muito menos com o grupo dos arquitetos. Carlos Heck, em entrevista concedida para esta pesquisa, afirmou que o autor do depoimento realmente não teve ligação com o grupo, mas não soube afirmar sobre a sua participação na militância.

agora “tucano” e senador de São Paulo, Aloysio Nunes Ferreira, e sua amizade com “Toledo” e Marighella. Há poucos que ainda se dispõem a recordar a experiência da militância.

Na época, em seu depoimento, Boal afirmou ter feito a viagem a Paris por interesses exclusivamente profissionais, de modo a encontrar editores para a publicação de escritos sobre teatro. Não confessou seu encontro com Aloysio, tampouco o recado transmitido a Paulo Cannabrava em Cuba sobre os treinamentos militares na Coréia do Norte e a mensagem acerca da doação de armamentos norte-coreanos, a qual deveria chegar, por intermédio do arquiteto Sérgio Ferro, a Joaquim Câmara:

Ocorre, entretanto que os co-indiciados, ao mesmo tempo que confessam suas próprias atividades – perigosas à segurança nacional, apontem Augusto Boal como participante das mesmas. Assim, afirma [João] “que em princípio de 69, Augusto Boal, ao regressar de uma viagem que fez provavelmente à Europa, trouxe um recado de norte-coreanos, para que o interrogando o transmitisse a Toledo e à ALN, que se a organização brasileira necessitasse de armas, eles norte-coreanos, poderiam fornecê-las, recado esse que o interrogando transmitiu a Joaquim Câmara Ferreira.”<sup>123</sup>

A resistência aos métodos de tortura empreendidos para a confissão daqueles considerados perigosos para a sociedade fez com que Boal compreendesse ainda mais a posição daqueles que, na fronteira entre vida e morte, não puderam resistir. A ausência de qualquer limite nas agressões impostas aos suspeitos faziam com que, inúmeras vezes, fossem relatados até eventos fantasiosos como maneira de livrar-se do sangrento inquérito. E, não raro, depois do trauma da prisão, muitos passaram a sofrer de enfermidades irreversíveis em decorrência das torturas, além de transtornos psíquicos associados ao banimento físico (exílio) e social (ao serem considerados traidores pelos próprios colegas militantes). Infelizes são memórias sobre um tempo sem trégua aquelas a que o ano de 68 dá início. Por isso, a atuação dos que arriscaram suas vidas por um projeto coletivo deve ser

---

123 Processo de Augusto Boal.

reverenciada. O julgamento moral, propõe Boal, só faz sentido quando dirigido aos torturadores, corruptos da elite e especialistas em “assassinar pelas costas prisioneiros algemados”:

Tenho orgulho de ter seguido o conselho de Heleny à risca e ao risco, ao pé da letra: não sabem nada, se confessar detalhe, vão torturar até confessar o que não fez. Não confessei. Nada. Nunca! (...) Não guardo mágoa dos que confessaram: conheço a dor – difícil resistir. Nem me julgo herói, se resisti: não sei até que proximidade da morte teria resistido. Sei que resisti. Fico orgulhoso, sem orgulho! Não sei se me entendem. Eu me entendo e concordo comigo, pelo menos dessa vez<sup>124</sup>.

Em sua biografia, Boal, sem dar muitos detalhes, salienta ainda que algumas informações contidas no processo não eram no todo verdadeiras:

Outra vez segui o conselho de Heleny: expliquei que era natural a confissão dos dois. Justifiquei a declaração *falsa* que haviam prestado, introduzindo elementos que, sem me incriminarem, não os acusavam. Tentei alinhar explicações plausíveis<sup>125</sup>.

Infelizmente, a pena dos militantes envolvidos no processo de Boal, não foi minimizada, mesmo que alguns jornais da época assim o dissessem<sup>126</sup>. Albertina Oliveira Costa, ex-esposa de Boal na época, foi duramente torturada durante o período de encarceramento no Dops<sup>127</sup>, Sérgio Ferro,

---

124 BOAL, 2000.

125 Ibidem.

126 Um exemplo é a matéria do jornal “O Estado de São Paulo”, cuja manchete é, no mínimo, perversa: “Penas suaves aos arquitetos”. Dois meses antes, o mesmo jornal já havia se posicionado contra o grupo dos arquitetos, ao publicarem a seguinte notícia: “Promotor denuncia os arquitetos do terror”. Cf. “O Estado de São Paulo” 31 de março de 1971, pg. 16 e 18 de junho de 1971, pg. 16.

127 Augusto Boal enquanto esteve detido no Dops, testemunhou as agressões infligidas a Albertina. A experiência é relatada tanto em sua autobiografia, na qual o autor chega a mencionar o nome verdadeiro de sua colega de cárcere, e em seu romance “Milagre no Brasil”, em que Boal utiliza o nome falso Manuela, de maneira a melhor preservar Albertina: “A verdade é que Manuela tinha sido tão torturada que não podia nem

Carlos Heck, Sérgio Pereira, Rodrigo Lefèvre e Júlio Barone foram condenados a dois anos de prisão. Já a condenação de Maria Lourdes Rego e Maria Sampaio Tavares foi de, respectivamente, três anos e seis meses de prisão. Cláudio Vôuga e Albertina Costa acabaram sendo absolvidos por falta de provas que os envolvessem em ações armadas.

Pelo que consta nos documentos da época, Boal permaneceu encarcerado cerca de três meses no Dops e no presídio Tiradentes. Ao ser liberado, foi compulsoriamente enviado ao exílio, passando a viver por cinco anos na Argentina, depois mais dez na Europa. O autor, durante todo esse período no exílio, não mais escreveu sobre a sua militância na ALN, muito menos sobre a viagem a Cuba, experiência que será resumida em um parágrafo após um intervalo de 32 anos em sua autobiografia. Alguns amigos mais íntimos atestam que Boal deu continuidade a suas atividades políticas mesmo durante o exílio ou, ao menos, tentou manter contato com membros de organizações clandestinas em Buenos Aires. No entanto, os relatos mostram-se, em geral, um tanto desencontrados.

Sabe-se, contudo, que a atuação na ALN e a vinculação que esta mantinha com as concepções guevaristas de ação revolucionária, impulsionaram o trabalho teatral de Boal e se transmitem a sua obra e visão estética. Impulsiona-o a arriscar saídas mais enérgicas, a criticar o engessamento de classe da esquerda estudantil, a propondo um campo latino-americano de ação e, até mesmo, a fazer uso do teatro como foco de ação política através da multiplicação de células do teatro-jornal e das atividades do Núcleo 2.

De modo mais específico, o trabalho do Núcleo 2 e o desenvolvimento das técnicas do Teatro-Jornal não obedeceram a uma lógica de causa e efeito, como é muitas vezes mencionado por autores que observam sua relação com as pressões que a produção de arte sofria da censura. Não era apenas de um caráter democrático de que essas experiências estavam imbuídas. A tomada de posição frente à engrenagem capitalista, frente aos instrumentos de coerção e manipulação ideológicos (nas mãos,

---

ao menos andar. Mais tarde eu a vi no corredor, ajudada por duas companheiras; senti pena dela, coitada, e um ódio mortal pela ditadura. (...) No corredor, Manuela reaprendia a andar. Cansava-se facilmente e ficava um tempo sentada no chão. Era uma moça pequena e frágil.” Cf. BOAL, *Milagre no Brasil*. Lisboa: Plátano, 1977.

principalmente, da mídia impressa e televisiva) e à intensa repressão ditatorial<sup>128</sup> eram *estruturantes* nesses processos de formação e trabalho teatral no Arena. Formação esta que, longe de estar cerceada pelos problemas do teatro nacional, fazia de suas questões internas um objeto de mediação com a ordem externa. Só assim, poderemos entender que a pauta do dia era o *teatro*, mas também era a guerrilha. A censura em todos os níveis movia as obras, mas também o socialismo, em um diálogo que marcava o descompasso, a “irreconciliabilidade dos momentos do objeto” e a aporia artística e social na forma ou malha dramatúrgica.

---

128 Eduardo Campos Lima, ao analisar em seu trabalho a peça “Teatro-Jornal: Primeira Edição”, afirma: “O jornal não aparece apenas como uma representação (e ao mesmo tempo uma manifestação) da totalidade capitalista, uma construção que mascara a si mesma; é também um meio pelo qual a falsificação se reproduz – um meio importante. Assim, a peça critica diretamente a própria imprensa, como espaço privilegiado da indústria cultural, manipulando, distorcendo e banalizando informações transmitidas ao grande público. O fato de pesar rigorosa censura sobre toda a imprensa, no momento em que 'Teatro Jornal...' é produzida, confere um caráter ainda mais nocivo ao jornal, não apenas porta-voz da burguesia, como sempre, mas agora também porta-voz de um governo ditatorial. O modelo de crítica exposto pela peça vale, deste modo, tanto para o jornal, quanto para a totalidade do modo de produção capitalista.” Cf: LIMA, Eduardo Luís Campos. *Procedimentos Formais do jornal vivo Injunction Granted (1936), do Federal Theater Project, e de Teatro-Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

**Às voltas com o 8 ½ de um dramaturgo:  
A Primeira Feira Paulista de Opinião**

O espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião* foi, assim, simbolicamente, a primeira tentativa de reunir a classe artística que se posicionava contra a ditadura em uma espécie de frente ampla de ação contra a ilegalidade perpetuada pelo regime de exceção a partir de 1964.

Estreado no dia 6 de junho de 68 no Teatro Ruth Escobar em São Paulo, passou por fortes apuros por parte da censura e das forças terroristas de extrema-direita, tornando-se um símbolo de resistência contra o totalitarismo vigente naqueles anos. A rigor, esboçava um enfrentamento ao regime por parte de todos aqueles artistas que, indignados com o quadro social da época, reivindicavam espaço para a elaboração de uma arte revolucionária coadunada com o seu momento histórico e propulsora de uma determinada insurgência popular – mesmo que não houvesse consenso quanto à estratégia de luta a ser defendida.

Para compor o espetáculo, foram escolhidas seis peças curtas dos seguintes autores: Bráulio Pedroso (*É Tua História Contada*), Augusto Boal (*A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*), Plínio Marcos (*Verde que te Quero verde*), Jorge Andrade (*A Receita*), Gianfrancesco Guarnieri (*Animália*) e Lauro César Muniz (*O Líder*). Já a escolha dos músicos colaboradores também parece ter sido uma decisão política e ideológica panorâmica: Caetano Veloso (*Enquanto Seu Lobo Não Vem*), Gilberto Gil (*Miserere*), Sérgio Ricardo (*Espiral*), Ary Toledo (*ME.E.U.U. Brasil Brasileiro*) e Edu Lobo (*Tema*)<sup>129</sup>.

A junção de todos esses grandes nomes da canção e do teatro nacional não deixava de funcionar como uma estratégia de luta que deslocava expectativas das incursões culturais anteriores de Augusto Boal. Refiro-me inclusive a algumas produções do pós-64<sup>130</sup>. Tratava-se, assim, num

---

129 No programa do espetáculo encontra-se a organização da Feira em dois principais atos. No primeiro entraram *Tema*, *Enquanto o Seu Lobo Não Vem*, *É Tua História Contada*, *O Líder*, *Animália* e *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro*. O segundo ato foi composto por: *Espiral*, *A Receita*, *Verde que te quero verde*, *Miserere* e *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*. Cf. *Programa da Feira Paulista de Opinião*, 1968.

130 Penso, mais especificamente, em três espetáculos: 1) O “Show Opinião” que, na época, operou uma certa

primeiro sentido, de um forte apelo à discussão de propostas estéticas e intervenção em face do quadro político asfixiante, mas também de uma tentativa de resistir profissionalmente, de uma resposta de classe. É desse modo que Lauro César Muniz, idealizador da “Feira”, resume essa dimensão do espetáculo, a de uma estratégia de sobrevivência em meio a um percurso acidentado e solitário no ápice do “salve-se quem puder” de 1968, antes de representar qualquer ato otimista direcionado a luta política:

Em 1968 estávamos todos perdidos e afastados das discussões. Foi quando alguém entendeu que os dramaturgos de São Paulo estavam isolados, em um salve-se quem puder angustiante! Então surgiu uma voz para nos reunir: Osmar Rodrigues Cruz, diretor do Teatro Popular do SESI ofereceu um jantar aos dramaturgos e diretores mais em evidência no momento. Nessa reunião lancei uma idéia: reunir todos os autores numa ação de resistência, onde cada um escreveria uma pequena peça. A minha proposta era que escrevêssemos uma peça chamada Os Sete Pecados Capitalistas, onde cada autor trabalhasse um pecado. Boal não hesitou e disse, na hora, que o Arena produziria a peça. A partir desse jantar passamos a nos reunir e o projeto começou a crescer. O Boal decidiu ampliar a idéia, incluir outras áreas, música, com seis compositores importantes, artistas plásticos pintando e

---

catarse coletiva aos recém-derrotados em 64, assinalando um forte posicionamento de resistência (“Podem me bater./ podem me prender/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião”); 2) “Arena Conta Zumbi” que já combatia significativamente as concepções aliancistas do PC e colocava em pauta a luta travada entre os negros de Palmares e o poder vigente que, por sua vez, compartilhava alguns mesmos interesses da metrópole. Como pano de fundo para a proposição de uma maior reflexão sobre o momento histórico do pós-golpe, “Zumbi” continha avanços importantes para o panorama que se esboçava pela classe teatral mais engajada (como o recurso ao documentário, o olhar distanciado para o trabalho dos veículos de comunicação de massa, a própria perspectiva narrativa contida, de início, no título do espetáculo, entre outros) e recuos deveras sintomáticos, em que devem ser frisados o já início da polêmica do Sistema Coringa, com a patente divisão dos expedientes dramaturgicos entre dramáticos, aplicados aos negros revolucionários, e épicos, aos detentores do poder. Além disso, havia na peça uma verve otimista em relação ao futuro que, paradoxalmente, parecia promissor para uma frente de resistência popular, ainda que mais de 50 mil militantes já estivessem encarcerados nos porões do Dops; 3) “Arena Conta Tiradentes”, espetáculo que além de levar a cabo e aprofundar a técnica do Sistema Coringa, anuncia o tom contraditório presente na esfera social: a dificuldade de lidar com a derrota de um projeto socialista e, sobretudo, de resistir ao novo panorama coletivamente, contribui para construir um estado de isolamento dos intelectuais tanto do campo popular, quanto da militância em partidos políticos. Tal qual um Paulo Martins de *Terra em Transe*, atirando a esmo contra o céu e o inefável destino a que este o designara. O alferes do Arena, portanto, embora destituído da intensa melancolia de Paulo Martins, busca transformar o quadro social individualmente e heroicamente, lembrando, assim, o intelectual revolucionário de 67 que, impossibilitado de esvaziar a memória de um sonho compartilhado, buscava alicerces na heroicização de sua própria solidão.  
Ver: COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996 e CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.



criando instalações sobre o tema da resistência à opressão e à ditadura. Enfim, a criação de uma feira! O Boal mudou o nome do espetáculo para Feira Paulista de Opinião. Seis autores foram escolhidos: Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e eu. Cada um escreveu uma peça curta<sup>131</sup>.

A ideia ganhou impulso e mostrou ser de extrema urgência em um momento em que não se distinguia nem o começo nem o fim do colapso resultante desse aparente “acidente de percurso”. A *Feira* mostrou uma enorme potência em levar adiante a tarefa de evidenciar as forças que amarravam aqueles que pareciam divergentes em suas concepções estético-políticas. O momento era, indubitavelmente, de unir energias dentro do turbilhão e reagir contra a perseverança encarniçada do poder vigente em apagar os rastros de um tempo já suspenso da história. Ao passo em que muitos artistas já alardeavam mais os erros e as “ilusões” de uma geração, Boal e os artistas que auxiliaram a capitanear o projeto de elaboração coletiva do *Feira...* souberam lucidamente projetar um horizonte, mesmo que negativo.

Foi como proposta de enfrentamento ao regime, de aprofundamento da reflexão histórica e de leitura crítica e didática das realizações estéticas dos anos anteriores, que se criava dialeticamente o espetáculo. Seu caráter aberto e pronto para dialogar com a materialidade histórica se via nos efeitos públicos desencadeados antes e depois da estreia: no potencial ataque por parte do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), no rígido e intransigente trabalho da censura que cortou mais de 60 páginas da peça (que, diga-se de passagem, era composta por 80 laudas), no intenso policiamento à porta do Ruth Escobar e, até mesmo, na prisão de um estudante pertencente à plateia bem ao término do espetáculo:

Poucos minutos depois que os atores deixaram o Teatro Ruth Escobar, houve um princípio de tumulto na porta, quando os agentes da Polícia Federal prenderam um estudante, sob a alegação de que havia posto uma bomba

---

131 ALMADA, Izaías. *Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro*. Pesquisa de Artes Cênicas nº 28 PROAC. Disponível em: [https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/almada\\_monografia\\_boal.pdf](https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/almada_monografia_boal.pdf)

molotov debaixo de seu carro. Outro estudante pedia o testemunho dos jornalistas e das pessoas presentes sobre se alguém havia visto esse ato criminoso, ao que todos respondiam “não”. Um agente do DPF convidou o deputado Ewaldo de Almeida Pinto para acompanhar o estudante ao DOPS, na Liberdade, dando a garantia ao parlamentar de que nenhuma violência seria cometida<sup>132</sup>.

O ataque ao espetáculo pelo órgão de censura foi tão grande, que boa parte da classe artística<sup>133</sup> se solidarizou e repudiou publicamente a falta de liberdade de criação no Brasil. Já no dia previsto para a estreia da *Feira* (06/06/68) diversos artistas, ao tomarem conhecimentos da impossibilidade de colocar em cena somente as 15 páginas liberadas pelos censores, exigiram junto com Boal uma reunião com o então ministro Gama e Silva, de modo a discutir os rumos da montagem:

Explicou o Sr. Augusto Boal, diretor de uma das peças do espetáculo, que há 15 dias os promotores vêm mantendo entendimentos com os generais Picanço e Juvêncio, do Departamento da Polícia Federal, e que eles afirmaram que a peça estava liberada, devendo o atestado vir em seguida. Falaram também com o ministro Gama e Silva e este disse que se dependesse dele o espetáculo seria liberado.<sup>134</sup>

---

132 BOAL, 2000.

133 Entre eles, Gianfrancesco Guarnieri, Walmor Chagas e Ruth Escobar. Em biografia, Boal comenta: “No dia da estreia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatros da cidade e foram se juntar a nós. Nunca houve, no país, tamanha concentração de artistas por centímetro quadrado: poetas, radialistas, escritores, intelectuais, cinema, teatro e TV, plásticos, músicos, bailarinos, gente de circo e de ópera, jornalistas, profissionais e amadores, professores e alunos, não faltou ninguém. Vieram até os tímidos. Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas brasileiros, assumiu a responsabilidade pela Desobediência Civil que estávamos proclamando. A “Feira” seria representada sem alvará, desrespeitando a Censura, que não seria mais reconhecida por nenhum artista daquele dia em diante”. Cf. BOAL, 2000.

134 Jornal “O Estado De S. Paulo”, matéria publicada no dia 6/6/68.

No entanto, alguns dias depois, o próprio Departamento da Polícia Federal por meio do general Sílvio Correa proibiu a apresentação da peça na íntegra, solicitando a interdição dos ingressos:

O general Sílvio Correa declarou ontem que, desde as 18 horas, mandou que policiais do DOPS permanecessem na porta do Teatro Ruth Escobar, a fim de impedir que fossem vendidos ingressos para a Sala Gil Vicente, onde soube que um grupo de artistas pretendia montar a “Feira”, por ele proibida após sua representação, domingo último, sem os cortes combinados<sup>135</sup>.

A saída encontrada pelo grupo de participantes do espetáculo foi se unir à Heleny Guariba, colega de Boal e integrante do Núcleo 2 do Teatro de Arena. Na época, Heleny havia acabado de dirigir uma adaptação da peça de Molière *Jorge Dandin* com seu mais novo grupo de teatro em Santo André, Grupo Teatro da Cidade (GTC) no Teatro de Alumínio. Tal grupo, influenciado pela prática de teatro popular do encenador francês Roger Planchon, estava voltado a uma prática amadora e universitária de experimentação, tendo como principal tarefa levar peças que tratassem da realidade nacional e das contradições sociais às escolas, fábricas e sindicatos<sup>136</sup>. Abria-se, assim, uma oportunidade de apresentar a versão integral da *Primeira Feira Paulista de Opinião* em um espaço novo, impulsionado pela conquista de um teatro popular, no sentido de democraticamente atingir um público há muito renegado das salas convencionais. Nesse aspecto, pode-se entrever que a representação da *Feira* no Teatro de Alumínio significou, para além da recusa institucional, um ato simbólico para o panorama teatral, uma vez que o espetáculo continha em seu próprio cerne a dúvida quanto aos modelos burgueses que anulam as contradições vivas do processo histórico local. Quem fornece o relato da visita do grupo de artistas a Santo André é Bri Fiocca:

---

135 Ibidem. Matéria publicada no dia 10/06/1968.

136 “O que o nosso grupo está procurando criar - afirmava Heleny Guariba – é um núcleo local de cultura que venha nutrir não só o público já existente e que frequenta São Paulo, mas estender o teatro ao público potencial que existe na cidade. Nós pretendemos apresentar um teatro de nível igual aos que já são acostumados a ver, e ao mesmo tempo, partir para a conquista da grande parcela da população que ficou marginalizada das atividades culturais”

Cf. GUARIBA, Heleny. Entrevista. *News Seller*. Santo André, 24/03/1968. *Suplemento Feminino*, pg. 04.

Entramos no Teatro Ruth Escobar, toda a classe dos estudantes, o José Dirceu da época, para fazer uma assembleia e em uníssono resolvemos fazer uma desobediência civil, isto é, faremos a peça de qualquer maneira. Só que não se sabia aonde e aí o GTC abriu, fomos para Santo André fazer. E no Municipal, se abriu o teatro e se fez. Levamos toda a imprensa...e lá eles cantavam todas as músicas do espetáculo, que tinham sido compostas por Gil, Caetano e toda aquela turma, que eram os grandes expoentes midiáticos daquele momento. E a repercussão foi muita, de jornal, os jornalistas deram apoio, colocaram matérias em todos os jornais e aí a peça acabou sendo liberada (depoimento gravado em 2005).<sup>137</sup>

No todo, a *Feira*, associada a toda a repercussão negativa catalisada pelos órgãos militares, pode ser considerada como um dos feitos teatrais mais importantes da década, ao levarmos em conta seu caráter experimental, processual e, acima de tudo, sua dimensão política, aberta à materialidade e ao movimento social.

### *Teatro-Jornal: Primeira Edição*

A *Primeira Feira Paulista de Opinião* representou, assim, uma das últimas tentativas de resgate do fio da meada de um projeto estético-político que, entre outros aspectos, surgiu do atrito entre os limites do que seria um teatro amador e um teatro profissional. Do ponto de vista formal, foi consequência de um movimento de consciência sobre os impasses da criação dramaturgica, cujo

---

<sup>137</sup> Depoimento de Fiocca oferecido a Tiago Tadeu Magnani do Nascimento. Cf. NASCIMENTO, Tiago Tadeu Magnani do. *O Grupo Teatro da Cidade: Experiência Profissional nos Palcos do ABC (1968-1978)*. Monografia apresentada ao Programa de Iniciação Científica da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2006.

precedente imediato foi a tentativa, entre os anos de 1966 e 1967, de reestabelecimento do Seminário de Dramaturgia.<sup>138</sup>

De certo modo, o empenho de levar a cabo um segundo Seminário de Dramaturgia no Teatro de Arena pouco antes de 1968 fracassou devido à dificuldade em “reconhecer e representar uma realidade que sofreu alterações bruscas”<sup>139</sup>, segundo Mariângela Alves de Lima. E foi essa frustração em relação à impossibilidade de conglomerar em uma única frente a esquerda brasileira que gerou a *Primeira Feira Paulista de Opinião*.

Em 1967, Boal já teorizava sobre as dificuldades do momento, como se vê publicado no polêmico número da Revista da Civilização Brasileira dedicado ao tema “Teatro e Realidade Brasileira” e nos escritos reunidos na edição da peça *Arena Conta Tiradentes*<sup>140</sup>. No artigo de abertura do volume ele comenta uma suposta falência do teatro paulistano decorrente de sua lógica de organização da cultura. É através do reconhecimento de que os bens culturais circulam dentro do sistema capitalista como mera mercadoria que o autor realiza um movimento discursivo quase que pendular. Refuta e, ao mesmo tempo, aceita a relação funcionalizante entre o aparelho teatral e seu público pagante. É assim que Boal passa a destacar a contradição capaz de mobilizar um trabalho que, a seu ver, devia ser eminentemente popular:

O sucesso de uma peça, até 1964 mais ou menos, promovia o sucesso de outras: a plateia ficava com um gostinho na boca queria mais. Hoje, os

---

138 Yan Michalsky chega inclusive a afirmar que é no ano de 67 que o teatro universitário torna-se mais intenso tanto na qualidade das encenações, quanto na produtividade dos inúmeros grupos dentro do Estado de São Paulo: “O movimento nos colégios e universidades chegou à intensidade máxima em 1967. Realizaram espetáculos o Grupo Experimental da Escola de Engenharia de Mauá, o Grupo Metal da Escola de Engenharia Mackenzie, o Teatro da Gente (do Departamento de História da USP), o Grupo de Teatro da Faculdade de Direito de São Bernardo, o Teatro dos Universitários de São Paulo e o TUCA. O TUSP, além de promover cursos e seminários, monta “A Exceção e a Regra” de Brecht, sob direção de Paulo José, e colabora na leitura de “Os Carecentes”, de Eudinyr Fraga, feita sob a responsabilidade de Augusto Boal, no Centro de Estudos Teatrais Cacilda Becker (...). O relatório da CET informa que atuaram em São Paulo, em 1967, 41 grupos de amadores, e que existem no interior do Estado cerca de 300 grupos reunidos em torno de 18 federações” Cf: MICHALSKY, Yan. *O Estado de São Paulo*, 14/01/1968.

<sup>139</sup> LIMA

140 Os artigos são os seguintes: “Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena”, “A Necessidade do Coringa”, “As Metas do Coringa”, “As Estruturas do Coringa”, “Tiradentes: Questões Preliminares” e “Quixotes e Heróis”. Cf: BOAL, Augusto. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967. pgs 11 a 56.

poucos espectadores fanáticos remanescentes são disputados à faca pelas poucas companhias remanescentes e fanáticas. O espectador que vai uma vez ao teatro pratica, assim, sua boa ação de cada ano e dificilmente volta a repetir a experiência onerosa.<sup>141</sup>

Para ele, paradoxalmente, seria a própria arte mercantilizada um vital instrumento para a democratização dos espetáculos. Em uma análise que parece refletir uma posição benjaminiana acerca do caráter progressista engendrado pelas forças produtivas de reprodutibilidade técnica, Boal destaca o papel que o teatro profissional paulistano mais à esquerda estaria incumbido:

Este é o caminho que vinha o Arena percorrendo e que percorre. Cada uma de suas etapas sempre ligadas ao desenvolvimento social do Brasil. Quando a fase nacionalista do teatro foi sucedida pela nacionalização dos clássicos, o teatro chegou ao povo, indo buscá-los nas ruas, nas conchas acústicas, nos adros de Igrejas, no Nordeste e na periferia de São Paulo. Estes espetáculos, festas populares, eram gratuitos; mas o artista é um profissional. Conseguia-se apoio econômico que tornava o desenvolvimento possível. Já não se consegue. A plateia foi golpeada. Que pode agora acontecer? O único caminho que parece agora aberto é o da elitização do teatro. E este deve ser recusado, sob pena de transformarem-se os artistas em bobos de corte burguesa, ao invés de encontrarem no povo a sua inspiração e o seu destino<sup>142</sup>.

É, portanto, ao ser atestado o lugar do artista como trabalhador profissional que surge a brecha emancipatória para que a arte possa se desligar do convencionalismo burguês (como, por exemplo, a tradição da relação convencional entre palco e plateia, a própria configuração do espaço teatro em si e as asfixiantes amarras à bilheteria<sup>143</sup>).

---

141 BOAL, Augusto. “Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena”. In: *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, pg. 12.

142 BOAL, 1967, pg. 21

143 Vale salientar que o Teatro de Arena passa a funcionar, principalmente a partir do acordo firmado com o

Não é à toa que Boal vincula o período de maior intensidade das atividades de agit-prop (junto ao CPC ) com a fase da nacionalização dos clássicos, em que ocorre um aumento considerável no número de espectadores. Analogamente, o Núcleo 2 do Arena, grupo de formação que se dedicaria a experiências mais livres, seria construído logo após o avassalador sucesso de Zumbi e Tiradentes<sup>144</sup>.

De acordo com a proposição de Boal, é no momento em que os olhos voltam-se à tarefa de reencenar criticamente os clássicos, atualizando-os e nacionalizando-os, que se vislumbra a chance da oscilação produtiva junto às ruas e às conchas acústicas das periferias paulistanas. Essa tática que envolvia a necessidade de um trabalho paralelo também reivindicava chamar a atenção para a contradição que mobilizava o pensamento e a prática teatral do período. Os que realizavam um teatro dito universal, cuja pretensão manifestava-se sobretudo em um trabalho capaz de levitar e desamarrar-se do chão histórico, eram constantemente ameaçados pelo pragmatismo e pela produtividade das condições empresariais e do enquadramento da forma-mercadoria. É assim que a prática de uma arte

---

Teatro Paulista do Estudante (TPE), como um espaço de estudo guiado e sistemático de dramaturgia e atuação, levando adiante a proposta de formar novos dramaturgos e atores ao utilizar como referência teórica os escritos de John Howard Lawson, John Gassner e Milton Smith, adaptando-os a uma interpretação stanislavskiana: “Tendo por objetivo a formação de um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e obras nacionais, visando a formação de um numeroso elenco que permita a montagem simultânea de duas ou mais peças que o permitirá levar o teatro às fábricas, escolas, faculdades, clubes da Capital e do interior do Estado, sem prejuízo do funcionamento normal do Teatro, contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas de nosso povo, esperando auxiliar na divulgação teórica dos problemas do teatro, através de conferências, debates, cursos, etc., o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante firmaram um acordo” Cf. “Síntese do Acordo Firmado entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante”. In: Programa de *Dias Felizes*, 1956.

É desse modo que, mesmo inserido nas mesmas condições produtivas de outras companhias profissionais de teatro, o Arena bem ou mal estabelece como foco norteador de seu trabalho a superação das barreiras comerciais, ao buscar atingir um público outro que não aquele consumidor ávido por garantir seu ingresso na primeira fila dos maiores sucessos europeus ou norte-americanos. Também a relação entre palco e plateia seria efetivamente transformada tanto pela nova dramaturgia que era esboçada, quanto pela configuração do Teatro de Arena. Seu palco circular, que não deixava de causar um certo efeito de estranhamento nos espectadores apertados em desconfortáveis assentos, permitia ver cada detalhe da cena, inclusive alguns aparatos técnicos e era responsável, de certa forma, por potencializar ou rebaixar o tom realista dos espetáculos.

144 Curioso aproximar a reflexão de Boal às inúmeras críticas dirigidas ao Arena por diversos dramaturgos engajados da época cujo trabalho voltava-se para a organização de um teatro mais próximo das camadas populares, tendo como centro gravitacional o Centro Popular de Cultura da UNE. João das Neves lançaria sua afiada crítica à peça *Revolução na América do Sul* antes mesmo da construção do CPC, assim como o colega de Augusto Boal, Vianinha. De acordo com os dramaturgos citados, o Arena possibilitou uma abertura inédita a uma tarefa comprometida com a realidade social, no entanto, foi esse mesmo movimento de engajamento que evidenciou as barreiras de classe existentes desde o início de sua formação e potencializadas pelas condições produtivas nas quais o grupo estava inserido. Seria tal desajuste – uma aproximação que, em si mesma, catalisaria o afastamento do chão histórico – responsável, em certa medida, pelo debate acirrado e produtivo entre Arena e CPC na fase de nacionalização dos clássicos. Como será abordada mais adiante, Boal, por variadas vezes, retoma o assunto inclusive durante seu exílio em Buenos Aires, buscando a síntese dos trabalhos dos dois grupos em discurso que coloca o CPC ora em chave positiva, ora em chave negativa.

transcendental por inúmeras vezes esbarrava em questões “vulgares” e acabava fazendo concessões a velhos mecanismos de sobrevivência, através da busca massiva pelo entretenimento ou de algum ator célebre<sup>145</sup>.

É nesse mesmo viés que Boal identifica a crise: a falência do teatro paulistano apresentava-se a todos indistintamente. O caráter experimental de determinados grupos, como o próprio Arena, as pesquisas formais realizadas até então com vistas a melhor identificar e organizar a matéria social, tal como a prática de um trabalho coletivo horizontal não deixavam de coexistir com a pressão do mercado e suas imposições:

O que está acontecendo com o teatro brasileiro no momento não difere do que acontece com os demais setores da atividade nacional. E, da mesma forma que as falências e concordatas de tantas indústrias e comércios não se explicam pela qualidade do produto que fabricavam ou vendiam, também a falência teatral não se explica pelo valor ou características estéticas das peças apresentadas. Bons ou maus produtos, industriais ou estéticos, encontravam antes compradores que hoje já não compram<sup>146</sup>.

Dentro desse escopo, é compreensível que o próximo passo do autor esteja orientado no sentido de lidar, por um lado, com um novo grupo de trabalho, que excursionaria com as peças do Arena nas periferias de São Paulo e formaria um núcleo sólido de pesquisas estéticas e, por outro lado, com a permanente tarefa de levar adiante todo o processo de trabalho já consolidado do Arena. Para Boal, a companhia institucionalizaria a prática do profissional de teatro e, portanto, poderia fornecer um instrumental valioso para o próprio combate contra a engrenagem da indústria cultural. O impasse dos artistas que se viam de pés e mãos atados quando conscientes de sua luta perdida contra a razão

---

145 Sobre tal questão, Boal identifica no texto a contraditória posição assumida pelo Teatro Brasileiro de Comédia: “Feito por quem de dinheiro para quem também o tivesse. Luxo indiscriminado cobrindo Gorky e Goldoni. Teatro para mostrar ao mundo: aqui também se faz o bom teatro europeu. On parle français. 'Somos província distante, mas temos alma de Velho Mundo'. (...) Quando surgiu o TBC, em nossos palcos estavam os divos que se abeiravam à ruína: atores-empresários, que em si centralizavam todo o espetáculo, majestosamente pisando num pedestal de supporting-casts (...)” Cf. BOAL, 1967 pg. 14.

146 BOAL, 1967, pg. 12



comercial, torna-se efetivamente um salto qualitativo assim que se coloca em pauta o grau transgressor que o teatro poderia inaugurar caso assumisse uma postura rigorosamente cínica:

Esta história esopiana não pretende afirmar que o teatro seja equestre e a plateia, capim; mas, sem plateia, os artistas não comem, por mais simbolistas que sejam. E, portanto, o feijão com arroz nosso de cada dia deve ser procurado alhures na TV ou em outras profissões. (...) Dado o malogro do teatro não tem raízes estéticas e se perdurarem as atuais causas econômicas, restar-lhe-á tão somente o retorno ao amadorismo e aos teatros-íntimos, como às siderurgias restará voltar às forjas domésticas, os carros aos coches e o poder a Pombal.<sup>147</sup>

É ao reconhecer a crise e trabalhar em meio a seu turbilhão que Boal enxerga o possível resgate. Já que o total retorno ao amadorismo representaria, de certa forma, uma espécie de traição às conquistas dos profissionais de teatro, resultando no posterior rebaixamento e precarização das condições de trabalho, o convívio mútuo entre Arena e Núcleo 2 seria um alicerce capaz de equilibrar as conquistas de um projeto estético-político abortado em 64 e as concessões que a companhia via-se obrigada a fazer à indústria cultural. O caminho negativo da primeira parte do texto de Boal que encaminhava a discussão para uma crítica acerca da Obra de Arte passa, no entanto, a delinear um esforço de síntese, de organicidade e de negação da negação sobre o esfacelamento provocado pela produção mercadológica e desencantada, unindo a esfera artística e engendrando a discussão sobre os rumos ainda abertos ao artista engajado

Após a longa excursão internacional do Arena com Zumbi e Bolívar em 69, que passou por países como Estados Unidos, Peru<sup>148</sup> e México, Boal retorna, angustiado, às terras brasileiras:

---

147 BOAL, 1967, pg. 12, 13.

148 Ernesto Ráez Mendiola, membro do grupo peruano Histrión, conta em entrevista concedida para esta pesquisa como se deu o primeiro contato do grupo com Boal: “O primeiro grupo que encenou uma obra de Boal em Lima foi o Grupo de Teatro Histrión. Carlos Velásquez, ator e diretor do grupo havia viajado ao

Retorno, angústia. Eu não queria viver lá fora; impossível viver aqui. Lá, poderíamos fazer bom teatro e já seria muito. No Brasil, impossível esquecer o povo massacrado, fechar os olhos. Quem, no Brasil, nos anos 70, poderia pensar em Metafísica?! Metafísica tem hora! Alguns se meteram na luta armada, desapareceram. No Arena e em outros teatros, tentava-se resistir. Cada qual ao seu modo. É difícil enfrentar, com cenários, tanques; com figurinos, fuzis<sup>149</sup>.

Ao chegar, a alternativa vislumbrada pelo grupo para continuar resistindo ao estado de coisas foi, assim, a da criação de um último núcleo de pesquisa e de experimentação cujas atividades seriam desenvolvidas paralelamente ao trabalho profissional. Para tanto, Cecília Thumim, atriz do Arena e companheira de Boal, junto a Heleny Guariba decidem montar um curso de interpretação em 1970. Em dezembro do mesmo ano, diversos alunos são incorporados ao grupo, como Celso Fratteschi, Denise del Vecchio, Dulce Muniz, Helio Muniz, Edson Santana e Elísio Brandão.

Ao fim do curso, os alunos buscaram uma forma de manter suas atividades dentro do Arena, de maneira mais amadora e livre das amarras do teatro profissional. Enquanto o grupo ensaiava a peça de Brecht *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, os alunos pensavam em propostas de trabalho que dessem conta da realidade e reagissem à miséria social e cultural do momento. Em entrevista a Eduardo Campos Lima, Celso Fratteschi expõe os motivos que os fizeram chegar à técnica do teatro-jornal:

---

Brasil e, ali, conheceu a obra de Boal e sua militância política nas campanhas de Jânio Quadros no Brasil. Trouxe “Revolução na América Do Sul”, ele mesmo quem traduziu e dirigiu a peça. (...) Boal veio a Lima somente duas vezes, que eu me recorde. Na primeira, com o grupo Arena, representou Arena Conta Zumbi e Arena conta Bolívar, em que aplicava a técnica do teatro coringa. Nessa ocasião, o Arena foi acolhido pelo grupo Histrión e permaneceu em sua sede. Foi nesse momento que eu o conheci pessoalmente”. Entrevista realizada no dia 15/04/15.

149 BOAL, 2000, pg. 270.

Na verdade, queríamos continuar juntos no Arena e o curso tinha acabado. Fomos à casa da Heleny, em um jantar que ela deu de final de curso, e falamos para o Boal sobre a pesquisa de teatro-jornal que ele tinha, a qual ele não havia levado adiante, antes de 1964. Naquela época, ele queria fazer, no Arena, uma revista semanal, em que haveria as notícias da semana, feitas teatralmente. Com a censura prévia, ele desistiu de pensar nisso.<sup>150</sup>

A ideia original de Boal exposta no trecho acima por Frateschi era, num certo sentido, um desdobramento das práticas teatrais de agitprop do CPC da UNE. Existia, naquele período, ou seja, antes de 64, somente a intenção de “ler os matutinos, selecionar matéria teatralizável, ensaiá-la à tarde e representar, cada noite, espetáculo diferente.”<sup>151</sup>, intenção essa discutida em meio à atmosfera revolucionária do pré-64 entre Boal e Vianinha. A proposta se, no Brasil, era ainda inédita, nos Estados Unidos, já tinha sido posta em prática. Tanto que, em entrevista recente, Joanne Pottlitzer declara que a atividade do teatro-jornal vinha ao encontro das experiências americanas com o *Living Newspaper*<sup>152</sup>.

Agora, entretanto, a proposta se modificava quase que por completo. O jornal, como um dos principais veículos de informação, passou a desempenhar, sobretudo no pós-68, um papel fundamental na solidificação do regime militar no Brasil. As reportagens eram, de maneira corriqueira e até explícita, censuradas, cortadas e adaptadas (muitas apresentavam poemas de Camões no lugar das informações censuradas) de acordo com os interesses tanto do governo, quanto dos empresários. Não raro, o jornal torna-se um instrumento de dominação ideológica ao invés de ser veículo imparcial e objetivo. E, de acordo com o grupo, essa lógica opressiva precisaria ser desmistificada:

---

150 LIMA, Eduardo Luis Campos. *Procedimentos Formais do jornal vivo Injunction Granted, do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição, do Teatro de Arena de São Paulo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários em Inglês – USP, 2012.

151 BOAL 2000, pg. 270.

152 Entrevista realizada no dia 18/02/15. Boal, no livro “O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas”, comenta uma peça norte-americana do *Living Newspaper* ao falar sobre a pesquisa documental e o recurso jornalístico na realização de “Arena Conta Zumbi”: “Exemplos de desvinculação são inumeráveis. Lembre-se ainda *Les Frères Jacques* e todo o movimento do *Living Newspaper* do teatro americano. Uma das peças deste movimento, “E=MC<sup>2</sup>”, narrava a história da teoria atômica desde Demócrito, e da Bomba Atômica desde Hiroshima, propugnando pela utilização pacífica desse tipo de energia. As cenas são totalmente independentes uma das outras e se relacionam apenas porque se referem ao mesmo tema.” In: BOAL, 1980, pg. 189.

O nome teatro-jornal é válido também na medida que a maioria destas técnicas nasce da desmistificação e desmontagem das técnicas habituais de jornalismo. A verdade chamada objetiva é sempre manipulada e apresentada segundo os interesses dos donos dos jornais. Cada forma de ficção tem as suas técnicas específicas e o mesmo acontece com a ficção-jornalismo. (...)O jornal utiliza as técnicas da diagramação: e nisto reside o seu caráter de ficção. O jornal é uma arte, não uma ciência, está mais próximo da poesia que da sociologia. E, como toda a arte, é político. E como arte política, é uma arma. E como arma, é utilizado em favor de uns e contra outros<sup>153</sup>.

É partindo desse objetivo que Boal conjuga o interesse em romper com o véu ideológico da imprensa com uma prática teatral popular que atingisse as classes desfavorecidas. Similarmente ao processo dos musicais do Arena Conta, o teatro-jornal buscava salientar o ponto de vista subjetivo e sintomático dos grandes meios de comunicação, como o jornal impresso, o rádio e a TV. Para isso, Boal e seu grupo de colaboradores sistematizam onze técnicas<sup>154</sup> que guiariam o percurso do grupo na difícil tarefa de desmistificação do discurso jornalístico. Eram elas:

- 1) Leitura Simples –Técnica baseada na leitura direta das notícias, algo que já auxiliaria na compreensão do lugar do enunciador. Para Boal, a diagramação exercia um papel eficaz na propagação dos interesses de cada veículo, uma vez que o leitor “não lê a notícia, mas lê o jornal”. E o jornal seria capaz de neutralizar ou salientar determinadas notícias de acordo com o seu objetivo principal. Assim, a leitura seria influenciada pelo tamanho da notícia, pelo lugar e página nos quais ela se encontra, pelos registros iconográficos apresentados, além do registro discursivo verbal propriamente dito. De maneira quase bakhtiniana, Boal estabelece o contato entre a forma de interação da linguagem com o campo extralinguístico precipitado no discurso:

---

153 BOAL, 1977, pg. 56.

154 As técnicas, expostas no texto “Categorias de Teatro Popular”, foram publicadas em 1971 com um número reduzido no periódico *Latin American Theatre Review*, coordenado por Joanne Pottlitzer. Ver: BOAL, Augusto. “Teatro Jornal: Primeira Edição”. In: *Latin American Theatre Review*, Spring 1971, pg. 56-60.

Assim, a primeira técnica do teatro-jornal consiste em ler a notícia, limpa e sinceramente, sem comentários. Consiste em extrair a notícia da diagramação imposta pelo dono do jornal e lê-la em voz alta. A notícia ficará assim diagramada pela própria realidade objetiva, presente<sup>155</sup>.

2) *Leitura Complementada*: Partindo da assertiva de que a notícia é uma visão subjetiva, parcial e manipulada dos fatos, ela, obrigatoriamente, deixa de apresentar certos pontos, na maior parte dos casos, cruciais para o melhor entendimento da informação. Boal, então, compreende que o fato deva ser lido dialeticamente, isto é, na relação direta com as contradições sociais que o criam:

Nesta técnica de complementação são muitos os exemplos que se podem dar. Um general afirma: “Os países socialistas, a primeira coisa que fazem é terminar com todas as liberdades”. E é verdade, se complementarmos a notícia: “As liberdades burguesas”.<sup>156</sup>

3) *Leitura Cruzada*: Tal leitura buscava salientar as contradições próprias do sistema capitalista e enxergar os fatos pela ótica das lutas de classes e das desigualdades sociais. Para tanto, duas ou mais matérias que conversavam entre si contraditoriamente eram lidas de forma simultânea pelos atores, com o objetivo pedagógico de iluminar a lógica de nosso sistema econômico e chocar o espectador:

Esse cruzamento de notícias revela contundente e graficamente o que pode chegar a ser a divisão dos seres humanos em classes e como esta divisão

---

155 Ibidem, pg. 58.

156 Ibidem, pg. 62.

pode ser desumana. Não é necessário nenhum outro comentário se, à continuação do nome e preço de um queijo francês importado por avião, se acrescentar o número de crianças mortas pela papeira e o preço dos medicamentos correspondentes, que poderiam salvá-la e que a deixaram morrer...enquanto a senhora Legrand comia com seus convidados<sup>157</sup>.

4) **Leitura com Ritmo:** Tal técnica objetivava oferecer uma conotação à notícia lida pelos atores através do ritmo – poderia ser retirado de uma canção, ou através de rimas, como em um poema. Celso Frateschi, em depoimento a Maria Sílvia Betti e Eduardo Campos Lima, ressalta que a leitura com ritmo produzia um efeito paródico na cena:

No espetáculo [“Teatro jornal: Primeira edição”], era uma notícia sobre a censura. O Boal queria radicalizar e traduziu a técnica como o ritmo revelando o teor da notícia. Toda a cena era feita como se fosse um ritual religioso e era toda cantada: um cantochão. Mas era notícia, notícia sobre a censura, sobre peças que tinham sido censuradas. Revelava o obscurantismo noticiado não simplesmente pelo texto, mas pelo ritmo<sup>158</sup>.

5) **Leitura com Reforço:** O reforço consistia, em termos gerais, em utilizar jargões publicitários da época do Milagre Econômico (“Brasil, conte comigo!”, “Meu Brasil, eu te amo, meu Brasil, eu te amo!”<sup>159</sup>) em contraste com alguma notícia sobre a nossa miséria social. Boal exemplifica da seguinte maneira: “Ao contrário do que afirma o governo, o povo vive em estado de fome e desemprego! - Reforço: Brasil, eu te amo!”<sup>160</sup>

---

157 Ibidem, pg. 64.

158 LIMA, 2012, pg. 120.

159 BOAL, 1977, pg. 66.

160 Ibidem.

6) Ação Paralela: Trata-se da demonstração pelo discurso extra-linguístico de ações contraditórias à notícia que está sendo mostrada ou lida por um ator em cena. É também Frateschi quem oferece o depoimento sobre a técnica aplicada no espetáculo “Teatro jornal: Primeira Edição”:

Eu não me lembro do que era no espetáculo, mas antes do espetáculo o que funcionava muito era uma notícia da morte de um estudante em uma manifestação nos EUA – na Califórnia, eu acho – que comoveu muito na época. A ação era paralela porque a notícia era dita, mas o foco não era o estudante que estava morrendo, mas era a mãe dele, que via a notícia na televisão. A Denise fazia brilhantemente isso. Tomavam o café da manhã, superamericano, comiam sucrilhos, algo assim. Davam um beijinho e o estudante saía. A mulher – a Denise – ligava a televisão e começava a passar creme, como uma higiene diária. E ia passando o creme – era um creme branco – e ia lentamente ficando pálida. Até que, quando se dizia que o estudante tinha sido assassinado, ela estava completamente pálida. Era dessa simplicidade. Então, revelava-se uma notícia por uma ação paralela a ela, não necessariamente por ela própria<sup>161</sup>.

Na cena, o interessante é que a TV é mostrada como um recurso capaz de neutralizar e gerar a indiferença em relação ao que é noticiado. Assim, o gesto da atriz, ao passar o creme “como uma higiene diária”, reproduz e reforça a lógica do imediatismo esquizofrênico, típica da sociedade do espetáculo. A palidez da personagem, portanto, é consequência tanto do reconhecimento da morte do filho, quanto do próprio processo alienante de passar creme em todo o corpo em frente a TV. O *gestus* do choque já é embebido de desumanização frente ao aparato coercitivo.

7) Histórico: Consiste em relacionar a notícia lida pelo ator com algum fato histórico, distante ou contemporâneo do acontecimento narrado. Boal cita o caso de *Arena Conta Zumbi*, no qual o grupo utilizou a história de Zumbi dos Palmares para tratar da falta de liberdade nos tempos ditatoriais.

---

161 LIMA, 2012, pg. 81.

8) Improvisação: Os atores, depois de lerem as notícias, improvisavam o restante da história. Contando com um roteiro inicial ou não, a técnica, segundo Boal, auxiliava a obter um contato mais aprofundado entre os artistas e o público. Com ela, a história modificava-se constantemente de acordo com a resposta e a demanda dos espectadores, que também participavam mais ativamente do processo. No caso de *Teatro-jornal: Primeira edição* era comum haver debates após a apresentação da peça, de modo que as pessoas pudessem opinar ou dar seus depoimentos sobre as técnicas apresentadas, bem como sobre as improvisações, participando dos rumos do espetáculo.

9) Concreção da Abstração: Em tal técnica, a notícia era lida ao mesmo tempo em que se apresentava algum recurso concreto para chamar a atenção do espectador ao que estava sendo exposto. O recurso poderia ser metafórico ou direto, o importante seria, por meio da violência da cena, gerar um grande choque no público:

Pode-se mostrar concretamente como morre um mineiro fechado numa mina devido a uma explosão mal planejada, por economia de explosivo, mostrar graficamente os pulsos de um trabalhador depois de 30 anos a respirar o ar viciado de uma mina, durante 8 horas por dia, ou exibir vísceras de animais, morte de pequenos animais como pombas, coelhos, etc., para simbolizar a morte de seres humanos, queima de bonecos, etc.<sup>162</sup>

De acordo com diversos relatos de Dulce Muniz<sup>163</sup>, houve a tentativa de simbolizar a morte de um carvoeiro pelas más condições de trabalho a que era exposto através do sacrifício de uma pomba no palco. Como um artifício de choque, a morte do animal não deixava de mostrar uma “desconfiança

---

162 BOAL, 1977, pg. 72.

163 Refiro-me a uma série de encontros, palestras e conversas com Dulce Muniz, durante as quais, ela conta tal história do *Teatro-Jornal: Primeira Edição*.



em relação à eficácia da arte como veículo da mensagem”<sup>164</sup>, bem como uma crise na esfera da própria representação, uma vez que a ação direta dava-se pela agressão compulsória à plateia.

10) Texto fora de Contexto: Consistia em ler a notícia apartada de seu contexto usual. Com o intuito de produzir um efeito de distanciamento no espectador, os atores liam uma determinada notícia, utilizando um estilo de marcação avesso ao problema que está sendo informado ao público.

11) Inserção dentro do Verdadeiro Contexto: Para Boal, as notícias, por diversas vezes, mostravam o “pormenor como fato principal”<sup>165</sup>. Em outras palavras, a influência ideológica da mídia dava-se por sua lógica de encobrimento do aspecto relacional dos fatos. É assim que o autor demonstra, por meio desta técnica, o abundante uso do moralismo e do individualismo como instrumento de propagação do estado de coisas.

Ao todo, as técnicas e a prática do teatro-jornal funcionaram, sobretudo, como um mecanismo de pesquisa sobre novas formas possíveis para o teatro popular. Tal pesquisa aproximaria o próprio espectador da feitura artística, no sentido em que o objetivo da técnica seria transferir à plateia os meios de produção teatral para que, com isso, o teatro político ganhasse uma força propulsora. E é através da coletivização da prática e do embate entre a representação dramática e a dinâmica social que o caminho entre a *Feira Paulista de Opinião* e o *Teatro-Jornal: Primeira Edição* deve ser entendido, numa aproximação com a atividade que, mais tarde, seria consolidada pelo exílio latino-americano.

Mesmo atuando em esferas um tanto distintas (o teatro-jornal partia de um impulso mais amador, ao passo que a *Feira...* uniu nomes do meio artístico já bastante consolidados, inclusive na indústria cultural), as suas formas de trabalho buscaram engendrar uma prática abortada em 68. A

---

164 LIMA, 2012.

165 BOAL, 1977, pg. 73.

lucidez evidenciada na proposição de uma frente ampla de ação entre os artistas de esquerda em 68, já toma ares menos otimistas em 70. Era hora de olhar o público como um potencial multiplicador de um teatro não mais ao alcance dos artistas. De um teatro, acima de tudo, coibido de sua atuação institucional. Seria a síntese tão buscada por Boal ou a urgência de trabalho em um quadro histórico sombrio?

### CAPÍTULO 3 - O EXÍLIO COMO ESPESSURA HISTÓRICA

*Aquelas ditaduras não se enganavam. Miravam no Boal com todo o motivo. Ele nunca parava de trabalhar, de criar e de conspirar. Era um dos mais ativos. Nunca vi o Boal deprimido no exílio. Ele sempre tinha uma proposta, sempre estava fazendo alguma coisa. Nunca curvou-se ao regime. E vingou-se do desastre, criando.*

Eric Nepomuceno

O Brasil vivia um dos períodos de maior violência e (de)formação ideológica engendrados pelo regime militar quando, nas palavras de Roberto Schwarz, “reencontrou o seu futuro”. Isso porque nosso passado escravocrata – ao desvelar o “espírito de contradição organizado” configurado pelo

liberalismo como “ideologia de segundo grau”<sup>166</sup>-, não deixava de reverberar em nosso futuro sombrio. Os velhos e ainda permanentes problemas decorrentes da “falta de alteridade” provaram, nos 21 anos de ditadura militar, sua intensa atuação por meio de medidas de exceção como forma de legitimar o poderio estatal em situações de emergência. Silenciar e constranger os indivíduos era, em primeira instância, os objetivos de uma política de Estado que, para assegurar sua força, ameaçava toda uma sociedade com a tortura, o assassinato e com os milhares de desaparecimentos.

Segundo Heloísa Greco, a propalação do terror enquanto ferramenta de controle estatal parecia estar mais a serviço da reprodução de indivíduos passivos e amedrontados do que da obtenção de informações sigilosas sobre os programas políticos da esquerda. Seu principal objetivo era, assim, a fragmentação psicológica.

A tortura acaba subjugando toda a sociedade enquanto dispositivo social que cumpre a função de produzir a ‘inércia do terror’: mais do que fazer falar, ela conduz ao silêncio, força a passividade, impõe convivência e cumplicidade, destrói a individualidade.<sup>167</sup>

---

166 O trecho remete ao agudo ensaio de Roberto Schwarz “Idéias fora do lugar” em que o autor expõe as contradições organizadas presentes na ordem liberal nacional pautada no escravismo e no favor. De acordo com Schwarz, se mesmo na Europa, a racionalidade liberal configurava-se como ideologia que propunha a igualdade de direito entre os homens, a autonomia individual, o trabalho assalariado e a cultura desinteressada; no Brasil, o liberalismo provava ser somente lustre europeu em terra tupiniquim. Era uma ideologia postiça em que “(...)com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio, etc.” Mas o nó que parecia sinalizar um descompasso entre um país agrário-exportador e o centro econômico e irradiador de ideias, provava ser mais organizado do que parecia: “Para complicar ainda mais o quadro, considere-se que o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial, e que portanto o lucro fora desde sempre seu pivô. Ora, o lucro como prioridade subjetiva e comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas. De sorte que os incultos e abomináveis escravistas até certa data – quando esta forma de produção veio a ser menos rentável que o trabalho assalariado – foram no essencial, capitalistas mais consequentes do que nossos defensores de Adam Smith, que no capitalismo achavam antes que tudo a liberdade. Está-se vendo que para a vida intelectual o nó estava armado. Em matéria de racionalidade, os papéis se embaralhavam e trocavam normalmente: a ciência era fantasia e moral, o obscurantismo era realismo e responsabilidade, a técnica não era prática, o altruísmo implantava a mais-valia etc. E, de maneira geral, na ausência do interesse organizado da escravaria, o confronto entre humanidade e inumanidade, por justo que fosse, acabava encontrando uma tradução mais rasteira no conflito entre dois modos de empregar os capitais do qual era a imagem que convinha a uma das partes” Ver: SCHWARZ, Roberto. “As Ideias fora do lugar”. In: *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.

167 GRECO, Heloisa. Dimensões fundamentais da luta pela anistia. Tese defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História Social – UFMG, 2003.

Vista sob essa ótica, a prática do banimento, institucionalizada com base na Doutrina de Segurança Nacional (DSN), também buscou desestruturar e desencorajar os sujeitos que se apresentavam como um perigo à segurança nacional, privando-os de suas representações familiares.

Para o exilado, a ruptura da ancoragem narcísica se faz em um conflito violento, sobretudo para quem outrora tinha um papel social reconhecido por ele e pela comunidade. Perde o espelho múltiplo a partir do qual criava e nutria sua própria imagem, seu personagem. No exílio, ninguém o reconhece. Aquele que eu era não existe mais. O personagem está morto, o cenário não é mais o mesmo, os atores tampouco. E nos encontramos ali, sem olhar, sem palavra: comoção e crise radical de identidade. O homem está nu.<sup>168</sup>

Fica patente que o agônico corte dos projetos revolucionários e a dificuldade em redefinir uma agenda política fizeram parte do exílio e contribuíram para a desorientação em relação aos rumos da história. Vera Sílvia Magalhães, militante do MR-8 e da Dissidência Comunista do Guanabara, em entrevista a Denise Rollemberg, ressalta a melancolia instaurada no período:

Eu não sei mais qual é o meu papel exato nesta história toda. Tenho um lado perdido. Sinto a minha vida atual muito esvaziada das coisas em que acreditava. Eu não acredito mais. Não adianta fingir. Acho que pago um preço por esta falta de crença, no sentido religioso mesmo. Não tenho nenhuma. (...) Nunca mais me dediquei a nada especificamente, a não ser a meu filho<sup>169</sup>.

---

168 VIÑAR, Marcelo, VIÑAR, Maren. *Exílio e Tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

169 ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

No entanto, para os artistas e intelectuais brasileiros que buscaram manter uma posição crítica diante da realidade mesmo nas situações mais adversas, o choque do banimento suscitou um maior desejo de dar continuidade a seus trabalhos, expondo ao resto do mundo as atrocidades cometidas pelo governo. Aos artistas, coube a difícil tarefa de encontrar formas capazes de expressar o sentimento de horror de uma época para, assim, conseguir lidar com a própria experiência do desterro e da derrota política. Neste ponto, o trabalho de Augusto Boal parece denunciar a posição contraditória entre o trauma e a melancolia gerados pelo exílio e a necessidade de superar a distância da prática teatral.

O conceito de melancolia surge aqui como um sintoma social que caracteriza o sujeito desenraizado das formas coletivas que antes produziam sentido sobre sua vida. É, sobretudo, o sentimento que assola o sujeito isolado, introspectivo, desinteressado por questões de ordem externa, capaz de reconhecer a finitude e a transitoriedade das coisas<sup>170</sup>. O melancólico, em linhas gerais, transita entre a acedia e o fatalismo típicos de uma sociedade na qual o indivíduo, ao sentir-se apartado da esfera coletiva, sofre um processo patológico de luto social:

Na modernidade, essa busca até então coletiva se torna solitária: o (re)encontro com o Bem dependeria de um trabalho de criação individual. Uma invenção de destino. Este desajuste é o mesmo que estivera na origem de todas as formas anteriores de melancolia, como a expressão do mal estar na cultura ocidental. Em Baudelaire, poeta da transição para a modernidade, o objeto da melancolia ainda não se havia privatizado. Seria um objeto perdido, sim, tal como Freud virá a descrever no século seguinte – porém, um objeto cuja natureza ainda dizia respeito a representações e sentimentos relativos à vida pública<sup>171</sup>.

---

170 Tomamos a concepção benjaminiana de melancolia presente em sua obra sobre o drama barroco. Nesta, Benjamin, procurando historicizar os conceitos de melancolia desde o Problema XXX de Aristóteles até Hamlet, aponta o caráter ambivalente do estado melancólico capaz de investir a alma “com preguiça e apatia, por um lado e, por outro, com a força da inteligência e da contemplação”. Ver: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

171 KEHL, Maria Rita. “A Melancolia em Walter Benjamin e em Freud”. In: *III Seminário Internacional Políticas de la Memória*, 2010.

Ao possuírem somente a “memória de um projeto esvaído em ruínas responsáveis por guiar o balanço do percurso de um sonho”<sup>172</sup>, os exilados criaram um tempo dilatado, ou seja, um tempo de espera vazio de projetos políticos coletivos. Trata-se, em síntese, de um tempo negativo em que a prática política converte-se em medidas de prevenção com relação ao porvir.

E é nessa esteira que se move o trabalho de Augusto Boal. Entre idas e vindas, Boal conjugou o ceticismo gerado pela derrota em território nacional com a participação nas insurgências populares ao redor do mundo, principalmente até os grandes golpes de 1974. Sua teoria, em quase sua inteireza fruto do período de exílio, buscou resolver o que na prática estava ainda fora de alcance: a relação direta entre artista e público.

Mesmo reconhecendo e vivendo os impasses do artista de esquerda na periferia do capitalismo, Boal não se contentou com a postura contemplativa do melancólico, muito menos com a introspecção e o fatalismo. Seus grandes escritos desse curto período destacam, acima de tudo, que o autor soube lucidamente tornar a experiência traumática dos tempos sombrios em força produtiva.

## **Prisão, Exílio e *Torquemada***

O dia era 10 de fevereiro de 1971. Boal havia acabado de sair do ensaio de *Arena Conta Bolívar* no Teatro de Arena e caminhava em direção a sua casa. Era uma temporada bastante agitada: estavam sendo apresentados *Arturo Ui* e *Teatro Jornal* (no Areninha), além dos ensaios de *Bolívar*. Na rua Amaral Gurgel, foi surpreendido por três homens armados que o obrigaram a entrar em um carro. O período de prisão/sequestro sob interrogatórios e torturas no DOPS e no presídio Tiradentes durou ao todo três meses (um mês no DOPS e cerca de dois meses no presídio Tiradentes), o bastante para a comoção de artistas e intelectuais em todo o mundo. O periódico *The Drama Review* chegou,

---

<sup>172</sup> Expressão utilizada por Christian Dunker ao comentar as obras *Vivendo no Fim dos Tempos*, de Zizek, e *A hipótese Comunista*, de Alan Badiou, em um ciclo de palestras promovido pela editora Boitempo. <https://www.youtube.com/watch?v=5926X96q0IY>

inclusive, a publicar uma carta contando o incidente e solicitando a ajuda dos leitores para divulgarem os “crimes cometidos contra os direitos humanos no Brasil”<sup>173</sup>.

Naquele tempo, Boal e seus companheiros do Teatro de Arena já haviam conquistado uma certa reputação no meio artístico internacional durante as excursões por diversos países com Zumbi e Bolívar. Foram Joanne Pottlitzer e Richard Schechner, ambos, na época, editores do periódico supracitado, que, admirados com o trabalho do Arena, convidaram a companhia para uma apresentação de *Zumbi* na Igreja de Saint Clement em Nova York<sup>174</sup>.

A partir das experiências nos Estados Unidos, México, Peru, Argentina, Itália e Uruguai, o trabalho de Augusto Boal com o Arena tomou uma grande repercussão, principalmente em uma época em que o terceiro-mundo parecia oferecer a única alternativa possível para a revolução social. Como é ressaltado por Terry Eagleton<sup>175</sup>, a atenção das esquerdas norte-americana e europeia, de um certo modo, estava voltada às novas formas de atuação política oferecidas nos países periféricos, que

---

173 A carta, assinada por Robert Anderson, Joseph Chaikin, Harold Clurman, Miran Colon, Rosamund Gilder, Henry Hewes, Arthur Miller, Erika Munk, Rev. Eugene A. Monick, Joseph Papp, Joanne Pottlitzer, Harold Prince, Richard Schechner, Alan Schneider, Peter Schumann e Megan Terry foi publicada na primavera de 1971 na *The Drama Review*. Ver: *The Drama Review*, Nº 15 Vol. 2, pg 337-339.

174 Joanne Pottlitzer e Richard Schechner estiveram no Brasil no ano de 1968 com o intuito de fazer uma pesquisa para uma futura edição de TDR sobre teatro latino-americano – edição esta publicada em 1970 e repleta de polêmicas. Foi nessa viagem que os dois editores conheceram o Teatro de Arena e convidaram a companhia para apresentar *Zumbi* e escrever nos moldes dos musicais do grupo a história de Simon Bolívar. *Zumbi e Bolívar* foram encenadas no Public Theatre e na Saint Clement's Church sob o aval de Joseph Papp e Eugene Monick. Depois dessa turnê, o Arena passou a ser convidado para inúmeras outras, inclusive, com o Núcleo 2: “A Associação Argentina de Atores fez festival em Buenos Aires. Convidados, levamos *Zumbi* – ao invés de uma só representação, ficou mês e meio em cena, passando pelo Uruguai... Levamos também o Teatro Jornal, que ajudou na formação de grupos locais” Ver: Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pg. 271. Também Joanne Pottlitzer, em artigo publicado um ano após o falecimento de Boal, rememora as primeiras apresentações do Arena em Nova York: “*Zumbi* provou ter sido um sucesso de público e de crítica em Nova York no ano de 1969. A peça dramatizava uma situação séria, mas como o próprio Boal, também era cheia de humor e cativante. A bossa-nova de Edu Lobo, interpretada por três músicos no palco, preencheu o espaço e lotou a casa por dez dias corridos na Igreja de Saint Clement.” Ver: POTTLITZER, Joanne. “Augusto Boal (1931-2009)”. In: *Postglobal Dance*. Duke University Press, 2010, Vol. 40, Nº 01, pg. 05-09

175 Terry Eagleton observa o fenômeno do terceiro-mundismo nos Estados Unidos dos anos 70 como uma provável sinalização da corrosão política presente nos estudos pós-coloniais. O autor afirma que “Não são nasterminações linguísticas, nas questões raciais ou identitárias, mas, sim, nas cotações das commodities, nos produtos agrários, nos mercados de trabalho, nas alianças militares e forças políticas que modelam as relações entre nações ricas e pobres” E ainda: “No Ocidente, principalmente nos Estados Unidos, as questões étnicas subitamente enriqueceram uma política radical limitadamente focada nas classes sociais e, em sua também limitada fixação na diferença, ajudaram a obscurecer as condições materiais vitais que os diferentes grupos possuem em comum”. Ver: EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction* Londres: Blackwell, 1983



conseguiam contornar as condições mais desfavoráveis – e o teatro era, sem dúvida alguma, uma delas<sup>176</sup>.

Tendo conhecimento de tal conjuntura e, portanto, contando com a solidariedade internacional, Boal, ao ser sequestrado e detido no DOPS, não hesitou: escreveu em um pequeno pedaço de papel amassado o seguinte recado para sua amiga e colega Joanne Pottlitzer:

Querida Joanne, estou preso. Por favor, conte ao Schechner, ao E. Stewart, ao ITI, à Fundação O'Neill, à Associação de Dramaturgos, etc. Envie-me um convite formal para dirigir a Feira. A fita com as músicas gravadas. Socorro! Com amor. Boal<sup>177</sup>

Joanne recebe o pedido de socorro no dia 18 de março e, a partir de então, inicia uma hercúlea campanha voltada tanto para a libertação de Boal, quanto para a deflagração dos horrores da ditadura no Brasil:

Meu coração foi à garganta. Eu não sabia o que fazer. Comecei a digerir aquele pequeno pedaço de papel e iniciei a escrita de uma lista de pessoas para contatar. Nós fizemos uma grande campanha por Boal: pessoas de teatro, acadêmicos, congressistas, o Conselho Mundial de Igrejas e a Anistia Internacional participaram. Eugene Monick, o vicário da St. Clement, sugeriu que enviássemos uma carta ao New York Times defendendo a liberdade de expressão do artista, protestando contra a prisão de Boal e exigindo a sua libertação. Eu pedi para que 15 pessoas de teatro bastante renomadas assinassem, começando com Richard Schechner e, depois, Arthur

---

176 Assim, datam desse período, a publicação de importantes artigos de Boal que procuravam difundir um possível projeto metodológico de teatro popular em tempos nada fáceis: *The Joker System* (O Sistema Coringa), *A Note on Brazilian Agitprop* (Nota sobre o teatro de agitprop brasileiro) e *Categorias del Teatro Popular*. Também foram publicados textos retirados do programa da peça *Zumbi*, bem como trechos da própria peça na revista *Sipario*.

177 “Dear Joanne, I’m in jail. Please tell Schechner, E. Stewart, ITI, O’Neill Foundation, Dramatists Guild, etc. Send formal invitation for me to direct Fair. Tape with music apprehended. Help! Love, Boal” Ver: POTTLITZER, Joanne. “Augusto Boal (1931-2009)”. In: *Postglobal Dance*. Duke University. 2010, Vol 40, Nº 01, pg. 08.

Miller. Todos concordaram. Eles e outros que souberam sobre a prisão de Boal também escreveram cartas dirigidas ao Teatro de Arena que, por sua vez, repassou as cartas e telegramas às autoridades interessadas. Somente cinco das 15 assinaturas apareceram quando o Times publicou a carta no dia 24 de abril, quase três semanas depois da data em que enviamos: Robert Anderson, Arthur Miller, Joseph Papp, Harold Prince e Richard Schechner. No dia seguinte, uma versão parafraseada da carta apareceu no principal jornal do Rio, “O Jornal do Brasil”, com a manchete “Arthur Miller protesta por Augusto Boal. Como se o destino estivesse conspirando, foi no dia anterior à audiência de Boal. Ele foi liberado em liberdade condicional dois dias depois e esperou o julgamento.”<sup>178</sup>

O nome de Arthur Miller já gozava, na época, de bastante prestígio no Brasil em virtude de sua forte presença no circuito comercial. Além disso, o dramaturgo também ocupava o cargo de presidente do PEN Internacional, uma organização mundial em defesa dos direitos dos escritores. Não é de se espantar, assim, o impacto causado pela manchete no *Jornal do Brasil*, que muito colaborou na aceleração do processo de Boal. Criou-se um estado de alerta por parte dos ativistas comprometidos com os direitos humanos em relação às perseguições políticas no país:

A carta declarava veementemente, “Como membros da comunidade artística de Nova York e como cidadãos nova-iorquinos, nós estamos profundamente preocupados com a repressão de importantes artistas no Brasil ou em qualquer outro país.” A carta também pontuava a recusa do governo

---

<sup>178</sup> My heart leapt into my throat. I didn't know what to do. I smoothed out the little piece of paper and began making a list of people to call. We waged a large campaign on Boal's behalf: theatre people, academics, congressmen and women, the World Council of Churches, and Amnesty International all took part. Eugene Monick, the vicar at St. Clement's, suggested we write a letter to the New York Times defending the artist's right to free expression, protesting Boal's arrest, and demanding his release. I asked fifteen well-known theatre people to sign it, beginning with Richard Schechner, then Arthur Miller. All agreed. They, and others who had learned of Boal's arrest, also wrote letters directly to the Arena Theatre, which in turn passed their letters and cables on to the relevant authorities. Only five of the fifteen signatures appeared when the Times published the letter on April, 24, almost three weeks after we submitted it: Robert Anderson, Arthur Miller, Joseph Papp, Harold Prince and Richard Schechner. The following day, a paraphrased version of the letter appeared in Rio's leading newspaper, O Jornal do Brasil, with the headline ARTHUR MILLER PROTESTS FOR AUGUSTO BOAL. As fate would have it, it was the day before Boal's hearing. He was released two days later on “conditional liberty” but pending a trial at a later date.” Ver: POTTLITZER, Joanne. “Augusto Boal (1931-2009). In: *Postglobal Dance*. Duke University. 2010, Vol 40, Nº 01.

brasileiro em permitir que o Comitê Internacional da Cruz Vermelha e a Anista Internacional conduzam investigações imparciais sobre os relatos de tortura dos prisioneiros políticos brasileiros (...) Talvez o aspecto mais alarmante de todos seja a mínima cobertura que essa situação no Brasil recebe da imprensa norte-americana. O leitor precisa ser informado. E nós insistimos para que também se preocupem com Augusto Boal e para que auxiliem na restituição dos direitos humanos no Brasil.

Em março de 1971, Boal é transferido para o presídio Tiradentes e lá permanece até maio, mês de sua audiência. O juiz, antes mesmo do julgamento final, concede a Boal o direito de viajar para Nancy com o elenco do Areninha, de modo a divulgar a abertura, a “brandura” e a liberdade do governo militar brasileiro, e o faz assinar um documento prometendo o retorno ao Brasil após a viagem. Enquanto Boal assinava, ouviu o conselho do funcionário: “Não prendemos ninguém pela segunda vez: matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assine! Prometa voltar!”<sup>179</sup>.

Só em meados de junho que a Segunda Vara de Justiça Militar de São Paulo decreta a sua absolvição, registrando a ausência de provas que revelassem algum tipo de envolvimento do teatrólogo na “subversiva” Aliança Libertadora Nacional. No mesmo mês, ele, sua esposa Cecília Thumin e seu filho Fabián fixam residência na rua Gurruchaga, 2309 em Buenos Aires. É lá que, durante o primeiro ano de exílio, Boal finaliza e revisa a peça *Torquemada* iniciada ainda no Brasil, durante o seu encarceramento no DOPS.

Na Argentina, as “puebladas” vinham ganhando fôlego desde 1969, visto haver, em grande parte do país, um maior posicionamento político e ideológico dos setores populares, que permitiu a catalisação dos embates fora dos aparatos burocráticos tradicionais<sup>180</sup>. A chamada branda ditadura de

---

179 BOAL, 2000.

180 “Uma manifestação pacífica, primeiro permitida depois reprimida inspira a coesão necessária e acaba funcionando como a argamassa de toda uma série de enfrentamentos, que se desdobra entre Rosário e Córdoba. Este elemento funcionou como estopim, conseguindo construir a força moral necessária para que o movimento social liberasse sua força e realizasse seus enfrentamentos em condições favoráveis. O meio onde os operários se lançavam na luta, não apenas contra os baixos salários e por melhores condições de trabalho, o que os aproximava dos estudantes, mas também contra o fantasma do desemprego, estava

Lanusse iniciada em 22 de março de 1971, longe do que o adjetivo parece supor, não poupou estratégias para desmobilizar tais movimentos por meio da adoção de uma política baseada na intensa repressão física aos manifestantes.<sup>181</sup>

Neste conturbado início de década, Boal estabelece contato com alguns colegas nos Estados Unidos, principalmente com Richard Schechner, já professor da Universidade de Nova York, com a finalidade de propor a realização de uma *Feira Latino-Americana de Opinião*, na qual seriam abordados diversos tipos de manifestação artística, como pinturas, documentários, poemas, canções e peças de teatro, entre elas sua mais recente produção, *Torquemada*.

A escrita da peça começa a ser idealizada em fevereiro de 1971, ou seja, ainda no Dops, onde Boal permaneceu alguns meses na solitária (F1- Fundão). O autor desenhava, para não levantar maiores suspeitas, algumas situações que aconteciam cotidianamente no presídio. De acordo com Joan Abellan, o dramaturgo usava o artifício do desenho, uma vez que poderia justificá-los aos carcereiros como presentes para seu filho Fabián. Mais tarde, já no presídio Tiradentes (Pavilhão 1, Cela 3 – Mário Alves), Boal escreve as cenas de modo bastante sucinto, utilizando palavras-chave em francês para que, ao não saberem o conteúdo, todos acreditassem que se tratavam de exercícios de língua estrangeira. Só durante o exílio que a escrita da peça foi desenvolvida, juntamente com a proposta de encenação nos Estados Unidos.

*Torquemada* trata, em termos generalizantes, das condições degradantes às quais a sociedade brasileira estava sendo obrigada a submeter-se devido ao regime militar. Um ponto interessante que merece ser destacado é o caráter autobiográfico da obra. *Torquemada* aborda os problemas políticos do Brasil na década de 70 a partir da experiência do próprio Boal como artista e cidadão preocupado com as questões sociais. De acordo com o dramaturgo, era urgente deflagrar o aspecto traumático das

---

baseado no fechamento de empresas em um contexto de reconversão industrial e econômica” Ver: FERRER, Maria Florencia. *A Construção do Poder do Campo Popular: Os Anos 70 na Argentina*. Dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, 1999, pg. 141.

181 Foram mortos e feridos: 25,2% dos grupos ligados a partidos políticos e sindicalistas, 32,8% dos militantes e 8,2 dos membros de organizações armadas E dentre os detidos: 74,8% dos grupos ligados a partidos e sindicalistas, 67,2% dos militantes e 91,8% dos membros de organizações armadas. E dentre os detidos: 74,8% dos grupos ligados a partidos e sindicalistas, 67,2% dos militantes e 91,8% dos membros de organizações armadas – Ver: Censos Nacionais da Argentina – Arquivo Nacional da Argentina, apud. FERRER, 1999.

violações e dos atos despóticos do regime, varridos para debaixo do tapete, com o intuito de prevenir as políticas autoritárias que já estavam em curso no Cone Sul. Torna-se, assim, uma tarefa ética denunciar a situação dos “nuestros americanos: aqueles que sofrem, pelem e que um dia se libertarão”, de maneira a escandalizar uma situação de “criação voluntária” do estado de sítio.

Com isso, *Torquemada*, intitulada sintomaticamente pelo autor como “Relatório de Augusto Boal”, chama a atenção para a importância da rememoração do vivido tornado em si forma artística e, portanto, ficcionalizado (“Nunca se pode dizer que uma obra de arte seja a transcrição exata da realidade; esta é uma obra de arte, mas pretende ser a mais exata possível. Não foi exatamente assim que as coisas se sucederam...mas, quase assim”<sup>182</sup>). A peça denuncia as torturas pelas quais Boal passou no DOPS e no presídio Tiradentes e procura flagrar o momento em que a experiência – (de acordo com Clara de Andrade, no sentido benjaminiano do termo “erfahrung”<sup>183</sup>) da esquerda brasileira apontava para uma situação de alarme tendo em vista o que poderia estar por vir. O personagem Torquemada, em sua última cena, justifica os excessos e a barbárie que acometeram o Brasil como “essências do sistema capitalista”, e que, por razão de lógica, também poderiam acometer outros países latino-americanos:

Eu lhes mostrei que o nosso sistema funciona perfeita e rapidamente, desde que funcione totalmente, sem contemplos. E se funciona para nossa cidade, pode muito bem funcionar para outras cidades, para outros países. Nosso país é o país do futuro. Aqui se realizam experiências com o ser humano e com o sistema. O ser humano sobreviveu como espécie, apesar da

---

182 “Nunca se puede decir que una obra de arte sea la transcripción exacta de la realidad; esta es una obra de arte, pero pretende ser lo más exacta posible. No fue exactamente así que sucedieron las cosas...pero casi.” BOAL, Augusto. *Torquemada*. Buenos Aires: manuscrito referente à primeira versão da peça, datado de novembro de 1971.

183 Leandro Konder, ao explicar mais detalhadamente o termo “erfahrung” utilizado por Benjamin, afirma que a expressão refere-se ao “conhecimento obtido por uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar em alemão significa fahren); o sujeito integrado em uma comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. Significa o modo de vida que pressupõe o mesmo universo de linguagem e de práticas, associando a vida particular à vida coletiva e estabelecendo um fluxo de correspondências alimentado pela memória” Ver: KONDER, Leandro. *O Marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1998. Sobre a relação entre o conceito benjaminiano e a experiência histórica delineada em *Torquemada*, ver: SOUZA, Clara de Andrade e. *O Exílio de Augusto Boal: Reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2011.

morte de tantos seres (...) Eu me permito observar que façamos o mesmo em nossos países, no nosso e no vosso, mas nós aqui nos levamos a consequências mais extremas e, por isso, mais verdadeiras. Eu aconselho que façam o mesmo.<sup>184</sup>

Boal utiliza, para isso, o Sistema Coringa<sup>185</sup> mas já com algumas modificações em relação ao proposto na própria teoria do sistema. Em *Torquemada*, todos os atores devem intercambiar seus personagens por meio de uma “máscara de comportamento”, ou seja, uma espécie de atitude, de *gestus* facilmente identificável pela plateia assim que a personagem entrasse em cena. Tanto torturadores, quanto torturados, todos são repostos de maneira a frear qualquer possível individualização dos personagens, inclusive do mais positivo da peça: o dramaturgo. É também corroída em *Torquemada* a polêmica divisão entre Protagonista e Coringa defendida na época da teorização do sistema<sup>186</sup>, visto que não existe na peça um personagem essencialmente dramático que, rigorosamente, obedeça a critérios de mimetismo e verossimilhança.

Os personagens positivos de *Torquemada*, todos eles prisioneiros políticos, são caracterizados em um registro cômico, de tal modo que a heroicização protagônica dissolve-se em meio ao coletivo dos militantes já derrotados que seguem resistindo, ainda que dentro de um presídio. Tais escolhas formais obedeciam, no entanto, a um critério de efeito cênico: para Boal, o teatro engajado não deveria *necessariamente* adotar um estilo de encenação dramático ou épico. De modo mais claro, Augusto

---

184 Yo les mostré que nuestro sistema funciona perfecta y rápidamente, siempre y cuando funcione totalmente, sin contemplaciones. Y si funciona para nuestra ciudad, puede muy bien funcionar para otras ciudades, para otros países. Nuestro país es el país del futuro. Aquí se realizan experiencias con el ser humano y con un sistema. El ser humano sobrevivió como género, apesar de la muerte de tantos seres (...) Yo me permito observar que hacemos lo mismo em nuestros países, em el nuestro y em ele vuestro, pero nosotros nos llevamos a consecuencias más extremas y por lo tanto más verdaderas. Yo os aconsejo que hagáis lo mismo.” Ver: BOAL, Augusto. “Torquemada”, 1971.

185 Na primeira versão de *Torquemada*, Boal evidencia a importância do uso do sistema coringa na montagem da peça: “Los actores intercambian sus personajes em cada escena, es decir, ningún personaje debe ser representado por un mismo actor em dos escenas consecutivas. Cada personaje debe tener su 'máscara de comportamiento' (movimientos, voz, etc.) que debe ser mantenida por todos los actores que lo representen.” Esse trecho não consta na edição brasileira.

186 “Essa função (Protagônica) procura reconquistar a empatia que se perde todas as vezes em que o espetáculo tende a um alto grau de abstração. Nestes casos, a plateia perde o contato emocional imediato com o personagem e sua experiência tende a reduzir-se ao conhecimento puramente racional” Ver: BOAL, Augusto. “A necessidade do Coringa”. In: *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.

Boal passa a defender explicitamente uma certa flexibilização formal tendo em vista a eficácia política e social da obra de arte. Logo no prólogo de *Torquemada*, o dramaturgo acentua esta posição crítica:

O estilo da encenação deve ser basicamente realista, mas cada cena em particular deve ser feita segundo o estilo que melhor lhe convenha; em outras palavras: não existe nenhuma necessidade de manterem estilo ou forma de representação única para todo o espetáculo.<sup>187</sup>

Podemos entrever tal concepção, ainda que com alguma dificuldade – uma vez que não temos acesso às montagens – na própria dramaturgia da peça. A obra se estrutura principalmente por meio de fragmentos: cortes temporais abruptos, referências a um outro tempo histórico, inúmeras narrações que interrompem o tempo presente e a ausência de uma ação dramática. As dezenas de cenas que compõem *Torquemada* possuem como fio condutor o debate sobre a urgência da resistência da esquerda brasileira. Os saltos temporais, portanto, auxiliam na historicização das políticas de exceção, as quais perpetuavam o silêncio e a punição de todos aqueles contrários ao poder hegemônico.

Até mesmo a função coringa, responsável pelas exegeses e pelos arranjos cenográficos mais abstratos - uma vez que é ele quem pode, a qualquer hora, mudar o tom naturalista da peça – possui uma participação mínima nas 18 cenas que compõem a peça, aparecendo somente em 3 momentos. Assim, as explicações de caráter histórico sobre a peça são realizadas por meio de procedimentos próximos da prática do Teatro-Jornal: são os *noticieros* quem reportam pedaços de notícias de jornal com o intuito de desmistificar a ideologia do nacional-desenvolvimentismo, ao associarem o progresso econômico à militarização do cotidiano. Sem, no entanto, propor explicitamente uma metodologia de multiplicação de células, como era o principal objetivo do Teatro Jornal, os *noticieros* de *Torquemada* permitem um olhar mais acurado em relação ao que estava sendo divulgado na imprensa nacional e reproduzido pela cultura hegemônica.

---

187 BOAL, Augusto. “Torquemada”. Buenos Aires, manuscrito referente à primeira versão da peça, finalizada em novembro de 1971.

Esse caráter pedagógico da peça, voltado a instruir o espectador sobre as atrocidades que vinham sendo cometidas pelo regime militar no Brasil, juntamente à convivência dos meios de comunicação da época, não deixa de revelar um impasse do artista de teatro afastado da prática artística. Isso fica claro na própria estrutura da peça, introduzida por uma cena de tortura em que o personagem “Dramaturgo” é interrogado por dois homens vestidos de frades. A sessão de tortura dura o espaço de quatro páginas e a peça se desenrola com outros 14 presos políticos a rememorarem suas trajetórias de luta em meio à conjuntura de coerção do encarceramento, que paralisa qualquer atuação política.

A utilização da figura histórica bastante emblemática em tempos sombrios, Padre Tomás de Torquemada, objetivava criar um paralelo com a atmosfera de repressão ditatorial a partir de 1964. Aqui, a aproximação com a prática brechtiana da historicização parece servir de estopim para decretar *o fim das ilusões em um projeto nacional-desenvolvimentista*. O salto temporal evidencia, sobretudo, que o progresso econômico não andava de mãos dadas com a democratização do poder:

REI: Senhor, o progresso era necessário. Progredimos. Tudo se desenvolveu, incluindo a consciência das massas. O progresso era necessário, mas a consciência, não, e isso foi inevitável. Por isso, eu o chamei aqui: desejo impedir todo progresso futuro. Fundei a Santa Inquisição para eliminar o progresso. Padre Tomás de Torquemada: eu o elejo o Inquisidor-mor, para que você, em todo o continente, seja a polícia vigilante, o vigia implacável, o cachorro mais fiel e amigo do homem: o homem sou eu! Vá e termine com o progresso.

TORQUEMADA: Senhor, minha teoria é outra. O progresso pode continuar, pode aumentar. Data venia, peço-lhe fazer um novo experimento. Permitir o desenvolvimento, o progresso e, ao mesmo tempo, perceber que vivemos em um mundo de classe e as classes não têm que se desenvolverem igualmente: que uma caminhe atrás da outra, na Idade Média. Estamos divididos em classes, temos que assumir. Façamos nosso, o progresso e deles, a escravidão.



REI: É uma ideia muito interessante. Façamos a prova. Você tem dez anos para prová-la. Adiante, senhor Inquisidor-Mor. Boa sorte.<sup>188</sup>

O espaço da peça, um presídio, também é extremamente simbólico. Sinaliza o aspecto paralisante que caracteriza as ações dos personagens, todas voltadas para a rememoração de situações em que ainda havia a possibilidade de uma atuação política intensa. O presídio também pode ser relacionado a uma tentativa de salvamento do que, de acordo com Peter Szondi, é uma das maiores características do drama: o diálogo intersubjetivo. A prisão e o necessário contato entre os personagens encarcerados, a meu ver, tornariam compulsória a efetivação do diálogo, visto que é através deles que a aporia monológica torna-se impossível. Cada personagem tem de interagir com o outro, seja na troca de experiências de militância ou de traumas enfrentados nas sessões de tortura. Lembro, aqui, a análise de Szondi a respeito do uso de personagens confinadas principalmente no teatro produzido durante a crise da ideologia liberal:

O confinamento que se opera aqui nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra o seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo.<sup>189</sup>

---

188 “REY: Señor, el progreso era necesario. Progresamos. Todo se desarrolló, incluso la consciencia de la masa. El progreso era necesario, pero la consciencia no, y eso fue inevitable. Por eso la llamé aquí: deso impedir todo progreso ulterior. He fundado la Santa Inquisición para eliminar el progreso. Padre Tomás de Torquemada: lo elijo el Inquisidor Mor, para que usted, en todo su continente, sea el policía vigilante, el gendarme implacable, el perro más fiel y amigo del hombre: el hombre soy yo! Váyase y termine con el progreso. TORQUEMADA: Señor, mi teoría es otra. El progreso puede continuar, puede aumentar. Data Venia, le pido hacer un nuevo experimento. Permitir el desarrollo, el progreso, y al mismo tiempo percibir que vivimos en un mundo de clase, y las clases no tienen que desarrollarse en forma pareja: que una se vaya hacia adelante, hacia la riqueza, mientras que la otra se vaya hacia atrás, hacia la Edad Media. Estamos divididos en clases, tenemos que asumirlo. Hagamos nuestro el progreso y suya la esclavitud. REY: Es una idea muy interesante. Hagamos la prueba. Usted tiene diez años para probarla. Adelante, señor Inquisidor Mor. Buena suerte.” Cf. BOAL, 1971, pg 51.

189 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pg. 115

O percurso de pensamento de Szondi a este respeito pode ser muito útil para interpretarmos *Torquemada* à luz do seu momento histórico, principalmente, se tomarmos o momento como uma curva um tanto nublada na trajetória de artistas e intelectuais engajados. De acordo com Silvana Garcia, tratava-se de um período em que “o sentimento de resistência brotou no teatro como em todas as esferas da atividade social onde se manteve um laivo de consciência”<sup>190</sup>.

Seus escritos da época revelam duas importantes características: por um lado, colocam em xeque os antigos projetos da esquerda, sobretudo aqueles vinculados ao Partido Comunista; por outro, questionam a eficácia de um teatro engajado em que o lugar ocupado pelo artista obedecia a um modelo autoritário, uma vez que abordava as questões de classe através do discurso do próprio artista. Ora, o artista deixava de ser artista ao representar o povo? Como é possível ao artista representar problemáticas que estão, rigorosamente, fora de seu escopo devido às barreiras de classe?

É também nesse mesmo momento que fermentam maiores preocupações artísticas, sociais e, até mesmo, filosóficas acerca das minorias sociais. O teatro busca encampar o discurso crítico em voga, sendo influenciado pelos escritos de Artaud, Barba e Grotowski. Boal, com isso, refletiu e debateu algumas posições de Richard Schechner em relação à nova orientação política do teatro, presentes no ensaio “The Politics of Ecstasy”. É curioso ressaltar que Schechner chegou a fazer severas críticas ao teatro latino-americano engajado em uma das edições de 1971 da *The Drama Review*. No artigo, o crítico pontua a urgência de atribuir ao teatro politizado a importância das raízes culturais dos povos socialmente oprimidos, visto que elas seriam capazes de exprimir o sentido mais geral de uma comunidade:

É legal, mas não enfrenta diretamente o problema social. Ele tentou abordar um assunto relevante como o da escravidão no Brasil, mas não conseguiu. Eu diria que uma verdadeira peça experimental no Brasil teria de começar com Macumba e os rituais dos mortos, alguma coisa indígena. Eu encontro em todos esses países uma atitude bastante ambivalente em relação aos

---

190 GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Estados Unidos e suas formas culturais: ao mesmo tempo, protestam contra eles e as imitam<sup>191</sup>.

No excerto acima, pode-se notar o fértil debate levado a cabo por teóricos e homens de teatro norte-americanos sobre a orientação política das artes cênicas. Essa onda de interesse foi, sobretudo, catalisada depois da cada vez maior tomada de consciência sobre os horrores da guerra do Vietnã. A atração pela América Latina só aumentou, gerando uma ainda maior troca de experiências artísticas e culturais<sup>192</sup>. Boal também deixa bem claro sua preocupação em atestar questões relativas à identidade racial e de gênero, temas em efervescência nos Estados Unidos:

Faz vinte anos, muitos negros norte-americanos gastavam o seu dinheiro em alisar o cabelo para fazê-lo igual ao dos brancos. Eram negros massacrados pela cultura dos brancos, pelos seus valores morais, pela sua estética. Hoje, a maioria dos negros que passeia pelas ruas de Nova York exhibe o seu “african look” e veste-se com as multicores camisas africanas. “Black is beautiful”. E o mesmo se passa na atualidade com os chicanos e com muitos latinoamericanos. Querem encontrar os seus próprios valores, resgatar a sua cultura, conhecer a sua verdadeira identidade. Os jovens Francisco e Montezuma, personagens de uma peça chicana, não querem ser quem são. “Creio que as coisas mais importante do nosso teatro é o barulho, o nosso barulho”, disse Luiz Valdez. “Nós gostamos de fazer ruído. E nos Estados Unidos os mexicanos não podem fazer o seu ruído, porque querem que conservemos as nossas bocas caladas nas ruas, nas cantinas. Aqui não se vêem os vendedores de tacos e tamales gritando nas esquinas. Há leis, há ruas e há veredas. Shut up! Aprenda inglês. Ninguém pode fazer uma

---

191 SCHECHNER, Richard. “Interview with Richard Schechner”. In: *The Drama Review*, Vol. 14, 1970.

192 Marvin Carlson, ao tratar um número especial da *The Drama Review*, cita um artigo assinado por Larry Neal considerado bastante sintomático: “Como muitos críticos marxistas, Neal considerava o sistema cultural existente tão corrompido pela classe dominante que não seria possível reformá-lo, ainda que com recurso aos meios mais radicais; seria possível apenas destruí-lo e substituí-lo. Os novos artistas negros, disse ele, devem portanto romper completamente com os tradicionais valores brancos e olhar para o Terceiro Mundo, o mundo dos oprimidos, à cata de inspiração para desenvolver uma arte que celebre antes a comunidade que o indivíduo.” Cf. CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1995.

serenata porque logo lhe caem em cima e prendem-no. Não se pode cantar, mas nós gostamos e vamos fazer barulho!<sup>193</sup>

Podemos observar a importância que Boal concede às minorias sociais que, antes, dependiam do artista para expressarem seus pontos de vista e suas realidades sociais. É nessa mesma época que Boal começa a investigar outros caminhos possíveis através do exercício pedagógico, da participação em inúmeros congressos, o que o levaria à sistematização de uma teoria teatral voltada à democratização dos meios de produção do teatro ou, até mesmo, à incursão por outras formas artísticas, como o romance e a crônica.

O registro cômico da peça, entretanto, é ainda mais acentuado em seu correlato no campo narrativo, o romance intitulado “Milagre no Brasil”. Nele, Boal estrutura o percurso de vivências negativas<sup>194</sup> de um momento em que a ressurreição dos projetos revolucionários era associada a um certo tipo de milagre apocalíptico:

(...)esse é o milagre, o milagre no Brasil, o povo está vivo, bem vivo, e muito cedo os assassinos que pensaram que seria possível matar o povo, muito cedo esses assassinos vão perceber que os mortos são eles e que já aconteceu o milagre, o povo inteiro, o povo vivo gritando<sup>195</sup>.

---

193 BOAL, Augusto. “Existem muitas formas de teatro popular: eu prefiro todas”. In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977, pg 212.

194 Utilizo a expressão “experiências negativas” não só em seu aspecto moralizante associado à intensa repressão política da época, mas também como um sintoma de um período negativo, em que todas as certezas e convicções da esquerda estavam sendo repensadas. O projeto de revolução que acompanhou toda uma geração como um “fantasma” – como observado por Marcelo Ridenti – torna-se melancolicamente finito, como um percurso histórico não tão heroico e muito menos ideal. É Florestan Fernandes quem, a meu ver, mais belamente ressalta a estrutura de sentimento dos 70: “hoje, o jovem retoma os seus papéis em um Brasil diferente, e não deve ficar encantado por um passado que não pode ser reconstruído e não foi tão legendário ou heroico como as idealizações sublinham. Seus parâmetros eram historicamente finitos e humanos” Ver: FLORESTAN, apud. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2005.

195 BOAL, 1977.

É certo que o tom irônico contido na palavra “milagre”, comumente utilizada ao referir-se à situação econômica do Brasil, imprime uma jocosidade ao termo sem alterar a referência metafísica em relação à sobrevivência daqueles engajados no Brasil ditatorial. O uso da expressão, feito somente nas últimas páginas do romance, além de reafirmar as limitações de ação dos projetos de uma esquerda “indefesa e trucidada” pelo regime, também ressalta o percurso do narrador-dramaturgo desde o momento de sua prisão quando caminhava calmamente na rua Amaral Gurgel onde “pensava lindos planos, ia escapando da chuva que não parava de cair, encostando contra as paredes dos edifícios” até a consciência da possibilidade do “milagre” no Brasil.

Tal percurso mostra-se similar ao processo de *bildung*<sup>196</sup>, isto é, o processo de formação subjetiva em meio ao entorno, uma vez que a experiência do cárcere para o narrador, antes configurada como algo insólito (“Eu não sabia o que dizer. A situação era insólita. Mas, ao mesmo tempo, era o tipo de coisa que podia acontecer com qualquer brasileiro”), foi-se tornando um aprendizado sobre a necessidade da resistência, mesmo que tornada milagre! Seu caminhar esquivado e distraído encontra-se com a mais truculenta realidade vigente a qual demanda uma nova forma de abordagem e de representação das coisas. É a partir das conversas, das aulas e das observações de seus colegas de cela que tanto o narrador no romance, quanto o personagem dramaturgo na peça, conseguem estruturar sua vivência e dar sentido ao futuro. A fim de elucidação, o final da peça parece exemplar:

DRAMATURGO: O rigor do medo endureceu as pernas de cada homem e elas deixaram de caminhar. Subiu o medo pelo corpo e pelos braços e eles ficaram paralisados. Subiu mais ainda pelo rosto e os rostos endurecidos

---

196 A definição de *bildungsroman*, originalmente utilizada por Morgenstern, pauta-se como instrumento pedagógico de análise uma clivagem entre epopéia e romance burguês, uma vez que no primeiro, haveria a atuação do homem sobre o mundo e, no segundo caso, o exato oposto. O romance de formação, para o autor, seria a narração da trajetória de um jovem herói poroso às regras sociais de um tempo e espaço determinados. Para Lukács, o romance de formação resolve o dualismo entre indivíduo e mundo, ao ser a última forma romanesca capaz de dialeticamente capacitar o herói para influir sobre o mundo de forma ativa, ao mesmo tempo que é receptivo às ordens e convenções sociais. Seria, por isso, um romance de educação. Ver: LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2008. e MORGENSTERN, Karl. “Über das Wesen des Bildungsromans (1820)”. In: SELBMANN, Rolf. (ed.) *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt : Wiss. Buchgesellschaft, 1988.

deixaram de sorrir e de chorar. Mas entre nós há alguns que não estão totalmente mortos. Entre nós, há alguns que, com suas bocas, podem dizer bem baixinho: “Eu estou vivo!” Talvez ocorra o milagre, talvez se espante um passarinho em uma árvore, talvez o medo vá embora e talvez, dizendo um pouquinho mais forte: “Eu estou vivo!”, talvez os mortos se espantem, e talvez os mortos possam gritar: “Eu estou vivo!”, talvez ocorra o milagre, o povo gritando forte, muito forte: “Eu estou vivo!” “Eu estou vivo!”. E talvez ocorra o milagre, talvez estejamos nós todos vivos, todos vivos gritando: “Eu estou vivo!”<sup>197</sup>

O personagem, portanto, volta a caminhar não como antes, de maneira desatenta em relação ao que o cercava, mas muito alerta ao que o silêncio dos outros poderia velar. E, mais que tudo, crente na efetivação do milagre brasileiro na macrosfera. A obra conclui com a aposta de que as vozes dos personagens encarcerados suscitará diversas outras a afirmarem uma posição de luta e engajamento frente ao aparente descarrilamento da história.

O que chama a atenção é o fato de que a peça procura constantemente sinalizar a fala do outro como princípio necessário ao processo de formação do artista, seja por meio dos diálogos em que as personagens relatam suas experiências e frustrações, seja por meio de conselhos destinados diretamente ao personagem, como na passagem em que Maria Helena (personagem baseada em Heleny Guariba, assassinada pelos militares) pede para que o personagem nos momentos de tortura seja “mais brechtiano do que stanislavskiano [porque] aqui a gente não pode só sentir, tem que tentar compreender”.

Trata-se, em primeira instância, de ceder o espaço antes ocupado pelo artista que, consciente ou inconscientemente, caminhava fugindo das chuvas e trovoadas, imaginando o sonho de um futuro que já havia sido abortado pelo Estado. O conseqüente banimento de Boal é, de certa forma, responsável pela transformação da agônica perda de contato com o seu principal destinatário em expectativas relacionadas ao outro. O poder de conduzir os fatos concedido ao dramaturgo-narrador,

---

197 BOAL, Augusto. *Torquemada*. Buenos Aires: Manuscrito de novembro de 1971

aos poucos, perde a sua finalidade mediante a avassaladora imposição das vozes de seus colegas no momento de sua partida.

Para Boal, não é mais tempo de o artista falar para um “público-fiel”, mesmo que seja em favor de causas ideológicas. O “diálogo aberto” com o proletariado surge como possível horizonte de superação dos impasses ocasionados pelo exílio e pelo estado de sítio no Brasil:

Procuremos o diálogo aberto; mais ainda, promovamos a transferência ao próprio povo dos meios de produção teatral, já que estamos convencidos de que ao povo se devem transferir todos os meios de produção, e não só os de arte. Devemos apoiar o povo nessa tarefa, porque é o único que sabe como fazê-la verdadeiramente.<sup>198</sup>

O descompasso entre a situação do exilado, separado das mínimas condições de intervenção política em seu país, e a urgência por produzir um significado coletivo para a sua luta e existência funciona como motor para que Augusto Boal experimente a escrita em prosa, de caráter mais solitário, como maneira de criar recursos pedagógicos capazes de engendrar perspectivas de alcance ao público. Suas primeiras produções no exílio (*Torquemada, Milagre no Brasil e as crônicas*) revelam que, muito mais importante do que relatar os acontecimentos sucedidos no Brasil, a obra de arte engajada deve conciliar os impasses do artista compulsoriamente isolado, buscando maneiras de atingir, com a maior eficácia possível, o seu público.

Daí, podemos citar a sintomática abertura das crônicas, publicadas pela editora Codecri, que também publicava o jornal Pasquim, em que Boal adverte a sua mínima participação na ordenação e na criação das histórias narradas, delegando-as ao “povo”:

Estas são histórias verdadeiras – histórias que o povo andou me contando, aqui e ali, nestas viagens que eu, errante, ando fazendo desde que saí do Brasil, em 1971. Alguns personagens eu conheço, eu vi; outros, só de ouvir

---

198 BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977.

dizer. Nalguns lugares estive – descrevo como repórter. Outros me descreveram – escrevo do mesmo jeito.<sup>199</sup>

O eixo gravitacional de seu trabalho passa a ser o constante questionamento da posição do artista preocupado em transformar a arte em instrumento de modificação do panorama político, que se anunciava catastrófico naqueles anos de chumbo. Junta-se a isso o potencial aumento dos movimentos populares na Argentina e em outros países do Cone Sul, que foi responsável por transformar a “antiga assimetria”<sup>200</sup> entre artista/intelectual e classe trabalhadora em uma massa amorfa, de contornos nublados. Em vista disso, o artista passa a exercer um papel secundário, ou até mesmo, a ser espectador das grandes insurgências populares.

É interessante pensar, sobretudo, que o desencontro do autor com o outro/público/proletariado potencializado pelo exílio passa, em um certo momento, a não apenas impulsionar o fazer artístico, mas também a constituir uma questão ideológica vinculada ao lugar de enunciação do artista, estabelecendo, com isso, seus limites de apreensão e representação do mundo. Tal fato é notável principalmente nas últimas peças, escritas em um contexto de maior repressão na América Latina, onde o desencanto em relação ao futuro estruturava a guinada de teorias pós-coloniais e pós-estruturalistas. Aqui, volto à análise aguda de Roberto Schwarz sobre o momento:

O processo da modernização, com dinamismo próprio, longo no tempo, com origens e fins mais ou menos tangíveis, não se completou e provou ser ilusório. Nessas circunstâncias, a desestabilização dos sujeitos, das identidades, dos significados, das teleologias – especialidades enfim do exercício de leitura pós-estruturalista– adquiriu uma dura vigência prática (...) Naquela oportunidade a desconstrução servia como objeção ao paroxismo autoritário da ditadura, assim como à rigidez da esquerda. Incluía também um ligeiro toque latino-americanista ao questionar o primado do

---

199 BOAL, Augusto. *Crônicas de Nuestra América*, 1976

200 SCHWARZ, Roberto. “Nunca fomos tão engajados”. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pg. 174.



centro sobre a periferia, o que talvez fosse um modo paradoxal de dar continuidade ao nacionalismo anterior.<sup>201</sup>

Sem nos atermos às discussões sobre as correntes críticas mais contagiosas do período, o fato é que parece haver um direcionamento de perspectiva nas produções artísticas de Boal. É notável nas obras escritas a partir desse momento uma preocupação sobre a legitimação do discurso do artista, que se recusa a ser porta-voz de um outro. Seria necessário falar em lugar de alguém? Não seria impositivo tentar afinar perspectivas de alcance popular em um mundo que deve “ativar as diferenças”? Se as relações entre centro e periferia davam-se de maneira imperialista, também não seria imperialista o fato de o artista falar em nome do “povo”?

O projeto artístico-pedagógico de superação dos impasses iniciado desde o início do exílio por Boal é reavaliado em linhas mais autocríticas. Sem perder de vista o caráter instrumental da arte, Boal deflagra a posição facilmente retórica que as novas conjunturas podem engendrar. Naqueles tempos, em que era fácil julgar os artistas e intelectuais de acordo com as identidades pessoais que eles assumiam<sup>202</sup>, Boal buscou ao máximo criar condições produtivas para a realização de uma arte responsável e ética.

---

201 SCHARWZ, Roberto. “Fim de século” In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pg. 158, 159.

202 Aqui a crítica pós-colonial, que tem como importante referente o texto “Can the subaltern speak” de Spivak parece também influenciar não só os intelectuais engajados dos países centrais que produziam discursos sobre projeção do que seria o outro, mas também sobre os artistas e intelectuais latino-americanos que passaram, cada vez mais, a preocuparem-se com o caráter impositor e dominante de seu discurso sobre os “subalternos”. Cf. SPVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2014.

TROCANDO PERNAS, CAINDO DE BRUÇOS:  
*TANGOS DO EXÍLIO EM BUENOS AIRES (1971-1972)*

Rua Gurruchaga, 2309. É lá que Boal firmará residência pelos próximos dois anos na cidade de Buenos Aires, terra natal de sua companheira Cecília Thumim e de seu filho Fabián, já com sete anos incompletos. Seria após a rápida visita a Nancy para despedir-se do grupo do Arena – que se apresentava no festival – que ele inicia seu longo exílio de quinze anos. Foram cinco vividos em Buenos Aires, dois em Lisboa e oito anos em Paris. De início, a necessidade de permanecer por um tempo afastado das ameaças de morte parecia provisória, como uma perda política momentânea que, evidentemente, daria lugar a que as táticas revolucionárias ganhassem maior fôlego e, assim, acelerassem um processo há tanto planejado:

Circulei agradecendo, faminto de teatro. Findo o Festival [de Nancy], encontrei Antônio Pedro, Frateschi, Denise...Nossa despedida foi feita de esperançosos “até breve!” - pensava que voltaria logo. Em Buenos Aires, sem emprego, salário. Sorte, meus sogros estavam se mudando e nos deixaram um apartamento a prestações, mobiliado. De herança paterna, eu tinha quatro salas na Penha – rendiam, de aluguel, 300 dólares. A prestação, 90 dólares: com 210 podíamos viver bem(...) Imaginava que ficaria por cinco meses, fiquei cinco anos.

Os cinco meses que converteram-se em cinco anos condensaram um período de criação, ao mesmo tempo, fértil e extremamente solitário. Na verdade, Buenos Aires já não era uma cidade estranha a Boal. O Teatro de Arena havia excursionado para o local por duas vezes, obtendo grande sucesso de público (a primeira em 1966 com *O Melhor Juiz, o Rei* e a segunda em dezembro de 1970

com *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* e o *Teatro-Jornal Primeira Edição*<sup>203</sup>). Mas o panorama em 1971 já era bastante diferente na Argentina.

De certa maneira, a ditadura nada branda de Lanusse<sup>204</sup> (governo no qual, como disse Cortázar, a tortura foi institucionalizada<sup>205</sup>) é orientada a partir de 1971 como uma resposta ao contexto de exigência de um espaço social pelas massas. A desobediência civil à dominação instituída pelas classes dirigentes – através das manifestações ao redor do país desde 69<sup>206</sup> – engendram o alinhamento de classes e uma agressiva definição de posições tanto do poder hegemônico, quanto dos setores progressistas. A disputa aberta entre frentes ideológicas bem definidas, portanto, não deixou de fornecer subsídios para a aglutinação dos setores populares com a *intelligentsia* anticapitalista, conforme é afirmado por Maria Ferrer:

As classes se distribuem ao longo das forças sociais. Nem toda a burguesia está na força social do regime, assim como nem todo o proletariado está na

---

203 Além dessas peças, o Teatro de Arena também apresentou, no mesmo ano em Buenos Aires, “Arena conta Zumbi”, ocasião pela qual deu-se o produtivo encontro entre Boal e Maurício Kartun, como será melhor detalhado posteriormente neste trabalho. Na época, acontecia o I Festival Latino-Americano de Teatro da Cidade de Buenos Aires e a companhia foi convidada para inaugurar o evento com uma de suas mais famosas peças. “Zumbi”, então, prosseguiu na mesma cidade no Teatro Regina, com capacidade para 400 espectadores; enquanto o grupo do Núcleo 2 encenava *Teatro-Jornal: Primeira Edição* no Teatro del Centro, em uma sala com 170 lugares. Curiosamente, Boal chega a participar em janeiro de 71, meses antes de seu sequestro e prisão, do “Primeiro Encontro de Diretores de Teatro Latino-Americanos” organizado pela Associação de Atores da Argentina, que contou com a presença de Atahualpa del Cioppo, Blas Braidot, Juan Carlos Gené e Roberto Espina.

204 É importante pontuar que Boal, ao registrar suas “memórias imaginadas”, tenha feito uma perigosa alusão ao momento político da Argentina em tom quase positivo, mesmo que na página seguinte denunciasse o horror da Operação Condor, já em andamento: “Na Argentina, vivia-se momento aprazível: branda ditadura do Lanusse, prometendo redemocratizar. Já não era ditadura, nem ainda democracia: ditadura democrática.” Cf: BOAL, 2000, pg. 291.

205 CORTÁZAR, Julio. Entrevista a Jorge Raventos. Revista *Redacción*, 1974. Refiro-me ao trecho em que o escritor conta as condições que o motivaram a escrever “O Livro de Manuel”.

206 Por manifestações populares, faço menção aos “azos” que se iniciaram em 69, tais como o Tucumanazo, o Cordobazo e o Rosariazo. Também não se pode esquecer da importante greve geral dos trabalhadores em Rosário no mesmo ano e do Vivorazo ocorrido em Córdoba durante o governo de Uriburu em 71. Segundo Juan Carlos Marín, o Cordobazo, em específico, produziu um dos maiores efeitos como protesto popular ao ter suas reivindicações e conquistas propagadas em âmbito mundial: “O Cordobazo, que assombrou a todos, foi provocado, mas não esperado. Quantas leituras diferentes se fizeram desse processo ao qual todos chegaram tarde, menos as massas, e talvez por isso, tenha conseguido ganhar impulso. Não se tratava de pequenos grupos armados, nem de situações explosivas, mas de um processo pelo qual, de forma aberta e direta, decidia-se passar por cima das repressões armadas em defesa da continuidade de um movimento de protesto social levado a cabo pelos trabalhadores e apoiado pelo resto da população. Transformou-se em um processo com capacidade de convocar o resto do país; assumiu uma legitimidade fundada na grande maioria da população.” Cf: MARÍN, Juan Carlos. “La Noción de polaridad em los procesos de formación de poder”. In: *Cuaderno n° 8*, Buenos Aires, CICSO, 1981.

força social anticapitalista. 1969 força o alinhamento: quem não o havia feito até então torna necessariamente partido. O que, quem e como se disputa nessa guerra? (...)O ataque e a defesa devem entender-se nesse contexto. O fundamental no ataque é a imagem de apropriação, que tem a ver com a ruptura de uma relação social. A defesa se associa à recuperação. Por isso, dizemos que a desobediência pode visualizar-se como um ataque já que violenta as relações de disciplinamento. Imaginemos, então, o que os “azos” significaram para o regime: a ofensa mais brutal para as relações de dominação, já que a desobediência social ultrapassou todos os limites conhecidos, na tentativa de reapropriação, que o campo popular realiza, de um espaço material e social que considerava próprio<sup>207</sup>.

As mobilizações tornam-se de tal forma intensas que, a partir de 71, diversos grupos guerrilheiros (Montoneros, FAR, ERP, FAP) agrupam-se com os sindicatos em uma greve geral pedindo o retorno de Perón e a instituição de um governo socialista. A “víbora cuja cabeça havia de ser cortada”<sup>208</sup>, de acordo com Uriburu, toma proporções gigantescas e passa a assumir um papel de destaque no que se refere à atuação da luta armada na América Latina. Pascal Allende, sobrinho de Salvador Allende, é quem dá o depoimento sobre o período em que esteve no país:

Ele [“o negro Mauro”] nos levou a diversas reuniões, a um jantar, a uma atividade interna do PRT [Partido Revolucionário dos Trabalhadores], e nos convidaram para uma visita ao sindicato Luz y Fuerza, onde conhecemos Agustín Tosco. Nos impressionou chegar no sindicato e ver a muitas pessoas armadas com metralhadoras, como um exemplo da extrema militarização política na Argentina. Se não se notava por fora, quando alguém se metia nas organizações políticas acabava por dar-se conta do antagonismo e do ódio latente, uma violência maior que a do Chile<sup>209</sup>.

---

207 FERRER, 1999, pg. 154.

208 FERRER, 1999.

209 ALLENDE, apud. FERRER, 1999.

É metido em tal conjuntura político-ideológica que Boal é levado a continuar isoladamente um trabalho teatral coletivo, algo que, mesmo no Brasil, já acenava certas dificuldades de execução devido a repressões políticas. Esse abrupto afastamento é tomado não mais em chave simbólica, mas no sentido material e geográfico do termo. Se Boal foi um dos artistas que sofreu na pele as consequências de sua convicção ideológica logo em 1964 no Brasil (processo que chegou ao ápice em 1968), o “refúgio” na Argentina forçosamente contribuía para o desvelar de uma nova inflexão em seu trabalho.

O pouso em terras portenhas, além de ter sido, em parte, determinado pela familiaridade com o local e pela nacionalidade de sua esposa, não deixa de ser sintomático. Permanecer na América Latina, ou melhor, em um país do Cone Sul fronteiro ao Brasil, evidenciava a crença nos “cinco meses”, a negação da necessidade de se inserir em um novo quadro social e a repulsa à ideia de derrota política. O balanço tecido por Boal anos mais tarde diagnostica o corte subjetivo e a nebulosidade identitária empreendidos pelo banimento:

Sensação estranha: a cidade não precisava de mim! Se não existisse, eu não faria falta. Na minha terra, eu fazia diferença, mesmo mínima. Em Buenos Aires, nenhuma. Me sentia invisível. Me olhava no espelho vazio e todo mundo tinha ido embora – até eu! (...) Claro que o Brasil inteiro podia viver sem mim – por muito tempo viveu, diga-se! - mas fiz diferença, sei<sup>210</sup>.

De fato, a falta de perspectivas em relação ao futuro no novo país implicou uma série de conflitos. Não raro, o exílio era tomado por muitos brasileiros da época como uma fase transitória, um tempo encapsulado ou um momento entre parênteses cuja finalidade seria o reagrupamento dos militantes na preparação da volta ao Brasil<sup>211</sup>. Denise Rollemberg destaca esse sentimento em seu estudo como algo comum à geração de 1968 (ou primeira fase dos brasileiros no exílio):

---

210 BOAL, 2000. pg. 290.

211 Cabe ressaltar o depoimento de José Maria Rabêlo a Pedro Celso Uchôa e Jovelino Ramos: “Quando saímos em 64 -e todas as tendências políticas cometeram seríssimos erros de avaliação da situação nacional e do

A enorme disponibilidade para a militância deu o tom da primeira fase, exigindo uma dedicação intensa e até integral. O trabalho e as atividades políticas se aproximavam e se confundiam. Todas as situações revelam a crença na vitória contra a ditadura e a esperança na revolução. Indicam também a não-avaliação do exílio – e até mesmo o seu desprezo – como o momento e o espaço, não apenas a curto prazo, de luta e resistência. Permanecer na América Latina foi, então, o sonho e o projeto político das duas gerações. A atmosfera que agitava o continente e a proximidade geográfica com o Brasil sinalizavam que se estava no tempo e no lugar da revolução.<sup>212</sup>

Essa postura de afirmação e perpetuação da resistência ao domínio ditatorial no Brasil, adotada por Boal no início de seu exílio latino-americano, foi também desdobrada na própria forma de trabalho de nosso autor. Uma divulgação mais intensa de seu trabalho passava a ser necessária e, com isso, o interesse de internacionalização de peças e escritos teóricos ganha fôlego. Logo após alguns meses em Buenos Aires, já no fim de 1971, Augusto é convidado por seu amigo, Richard Schechner, a ministrar um curso na Escola de Artes da Universidade de Nova Iorque (*New York University*) junto a Grotowski e Ryszard Cieslak. Lá, permanecerá por cerca de dois anos como professor convidado, cargo que contribuirá bastante no enfrentamento de problemas financeiros mais tarde. Também em setembro do mesmo ano, Boal passará pela Colômbia, em um polêmico debate na Universidade de Caldas, promovido pelo já famoso Festival de Manizales. Nele, estavam presentes o espanhol José

---

desdobramento da luta -, nós tínhamos a ilusão de que pelo menos havíamos arranhado a estrutura do poder no Brasil. Houve até alguém com toda a responsabilidade de direção de um partido marxista que chegou a dizer (dois ou três dias antes do golpe) que já tínhamos o poder; só nos faltava o governo. Nós todos, por isso mesmo, tínhamos a ilusão de que o exílio seria uma coisa curta. Eu me lembro inclusive da declaração que fiz pouco tempo antes de tomar o avião. Mandeï aos jornais, e o *Correio da Manhã* a publicou com bastante destaque, uma nota que começava dizendo que nós partíamos para um breve regresso. Foi com essa ideia que quase todos nós deixamos o Brasil.” Cf. CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino. *Memórias do Exílio*. São Paulo: Editora Livramento, 1978, pg. 147.

212 ROLLEMBERG, 1999, pg. 56.

Monleón (diretor da revista *Primer Acto*<sup>213</sup>), Emilio Carballido, Dario Ruíz Gomez e Mario Vargas Llosa. Sobre o encontro, Gerardo Luzuriaga afirma:

O colóquio converteu-se em um centro de intervenções destemperadas, debates apaixonados e agressivos, por parte de pessoas radicais que lá estavam. Augusto Boal, com sua personalidade, a um só tempo, simpática e vigorosa, e com seus argumentos sérios, foi o único que logrou impor certa ordem naquilo que estava resultando em um perfeito caos. A presença de Vargas Llosa exacerbou os ânimos de alguns jovens, quem lhe deram, como disse ironicamente a imprensa local “um conselho revolucionário”. O escritor peruano procurou orientar a discussão para o campo da criação artística, mas seus antagonistas insistiram no caso Padilla e nas relações entre cultura e política. Boal fez intervenções sólidas sobre o teatro popular, respaldado na sua própria experiência no Brasil e na Argentina. (...) Em síntese, o colóquio se caracterizou pelo predomínio das explosões emocionais e quase fanáticas sobre a exposição racional e bem pensada, pela ausência geral, ou melhor, pela impossibilidade generalizada de tecer argumentos iluminadores e profundos em torno do tema da Expressão Latino-americana.<sup>214</sup>

Fazendo uma breve digressão, nota-se que a mobilização em torno do debate sobre o caso Padilla<sup>215</sup> em Cuba e os limites ideológicos da revolução socialista na preparação e solidificação de

---

213 Revista na qual Boal publica, também em 1971, alguns de suas produções teóricas mais famosas, como “Herois e Coringas” e “Que pensa você da Arte de Esquerda?”.

214 LUZURIAGA, Gerardo. “El IV Festival de Manizales”. In: *Latin American Theatre Review*. Fall, 1971, pg. 11.

215 O Caso Padilha representou toda uma força de contestação à repressão do próprio Estado revolucionário cubano. As críticas ao país partiram principalmente de grupos de intelectuais e artistas que foram, na maioria dos casos, destituídos de seus cargos ou tiveram seus prêmios renegados pelo governo, como é o caso do escritor Herberto Padilla e do dramaturgo Antón Arrufat (ex-diretor da Casa de las Américas e autor da polêmica peça “Los siete contra Tebas”) juri, composto por José . No mesmo ano, sob a alegação de que existiria uma verdadeira sabotagem por parte de intelectuais representantes das forças imperialistas, o governo mandou suspender a distribuição do exemplar contendo as obras, medida que vigorou até poucos anos atrás. No caso do Festival de Manizales, o tema provavelmente veio à tona porque Llosa era um dos escritores que se posicionavam a favor de Padilla. Ao corresponder-se com o escritor, Cortázar pede que Llosa tome partido naquele jogo de poder em Cuba: “(...)hemos preparado Fuentes, Goytisolo y yo, basándolos en una serie de informaciones fidedignas que nos han llegado últimamente. No te la comento, porque entiendo que su lectura es suficientemente clara; hemos pensado que de ninguna manera debería ser una carta abierta, sino más bien un pedido de información. Y que sólo deberían firmarla unos pocos

uma arte revolucionária orientava um posicionamento dos autores engajados, como o trecho deixa entrever. E Boal, não à toa, irá tomar partido sobre o tema mais tarde, em 1974, ao adaptar a obra de Shakespeare impulsionado pelo artigo de Retamar, então diretor da revista cubana *Casa de las Americas*<sup>216</sup>.

Mas voltando ao período 1971-1972, percebemos que o contato com críticos de teatro, editores de revistas, professores universitários e artistas em geral intensifica-se a tal ponto que Boal, em pouco tempo, consegue solidificar seu trabalho, até então teórico. E em janeiro de 1972 tem a oportunidade de trabalhar ativamente unindo teoria e prática, em um dos mais marcantes eventos da época: a comemoração do cinquentenário do partido comunista chileno. Boal, junto a tantos outros homens de teatro, foi convidado a dirigir um espetáculo que fecharia o evento (dia 8 de janeiro de 1972) no Estádio Nacional. Seu tema era a fundação do partido por Recabarren, em particular, e as lutas populares chilenas até a ascensão da UP, em geral. É o teatrólogo quem oferece o emocionado testemunho:

Foi uma grande tarefa que se preparou com entusiasmo, sacrificio e imaginação. Ali todos foram atores, tanto os que representavam no grande cenário verde, como os que enchiam as arquibancadas. (...)Tínhamos duvidado do ensaio, mas na noite do ensaio-geral começou-nos a voltar a alma ao corpo. Não tínhamos tido mais de seis ensaios noturnos, com 500 atores que nunca o tinham sido e que vinham de todo o Santiago: mulheres, jovens, crianças, pernoitando no estádio depois de um dia inteiro de trabalho ou estudo. (...) E para os que tivemos a sorte de trabalhar na equipe responsável pela sua organização, foi algo mais. Foi um ponto de partida. Abriu-nos os olhos para o que pode ser um novo gênero. Só possível agora. E necessário. Uma grande arma revolucionária na perspectiva da nova cultura nacional e popular: o Teatro Popular de Massas<sup>217</sup>.

---

escritores amigos de Cuba y bien conocidos em cualquier parte. Creo que las cosas son bastante graves para que no podamos quedarnos callados. En enero me encontraré contigo em La Habana, para la reunión de la revista, y probablemente allí tendremos la respuesta a esta carta; em todo caso es lo que espero.” Cf: GILMAN, Claudia. *Entre la Pluma y El Fusil*. Buenos Aires: Seculo Veinteuno editores, 2003, pg. 239.

216 Para mais detalhes, ver capítulo 4.

217 BOAL, Augusto. “Teatro de Massas. Militantes atores ou atores militantes?” In: *Técnicas Latino-*



Aqui, a intenção de nosso autor parecia ir ao encontro das práticas progressistas e pedagógicas dos Centros Populares de Cultura, ao propor a disseminação de um “grande movimento amador de arte popular”<sup>218</sup> nascido no meio estudantil. A urgente tarefa de transformar “artistas universitários” em “alfabetizadores ou monitores” cumpre a proposta de eixo norteador para os artistas revolucionários que se propusessem a contribuir com a agenda do Programa da Unidade Popular do Chile:

Como todo o trabalho de participação deve ser planejado e não só a nível dos organismos técnicos que possamos ajudar em tal processo, mas principalmente na infraestrutura cultural, que se deve ter como motor e apoio e que, repetimos, está estabelecida na Medida 40 do Programa do Governo da Unidade Popular; a criação de milhares de Centros de Cultura Popular através do país. A nossa pergunta é: não poderíamos, nós, os artistas universitários, ajudar no cumprimento dessa medida revolucionária, como impulso aos Teatros Populares de massa? Porque, não será já tempo, que nós, os trabalhadores universitários de arte, nos empenhemos organizadamente a contribuir com fatos concretos à tarefa da Revolução Cultural, que nós os comunistas temos apontado como imprescindível e urgente?<sup>219</sup>

O trabalho paralelo entre arte e militância marcou as atividades de Boal não só no Chile, mas também em Buenos Aires, sendo assunto vigorosamente comentado por amigos do autor, como Chico Buarque de Hollanda e Eric Nepomuceno. Chico diz ter conhecido Boal ainda em São Paulo e com ele iniciado uma longa amizade estreitada nos anos do exílio na capital argentina. A assertiva de que o

---

*Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Centelha, 1977, pg. 181.

218 Ibidem, pg. 183.

219 Ibidem, pg. 184.

teatrólogo mantinha uma vida política agitada na cidade foi confirmada em entrevista recente, na qual Chico declara:

O Boal sempre foi mais politizado que eu. Quando estive com ele em Buenos Aires, fui levado a encontros com estudantes e coisas do gênero. Ele tinha lá suas atividades políticas, mas dessas coisas não era prudente falar de forma aberta<sup>220</sup>.

Eric Nepomuceno<sup>221</sup>, por outro lado, pontua que a maior militância exercida por Boal durante todo o período em que esteve exilado deu-se através do próprio trabalho, que questionava a instituição

---

220 Entrevista realizada pela autora no dia 27/10/2014.

221 Eric conheceu pessoalmente Boal e tornou-se seu grande amigo em 1969, em virtude dos ensaios para o musical “Chiclete e Banana” no Teatro de Arena. Ele mesmo conta como se deu, primeiro, o interesse pela companhia e, depois, o início da amizade com o teatrólogo: “Primeira coisa: eu morava em São Paulo em 1965 e tinha um treco estranhíssimo chamado “Arena conta Zumbi”. Eu estava no 1º ano do curso Clássico e fui ver. Nunca fui muito chegado a teatro. Eu tinha 16, 17 anos na época e gostava de ler teatro. Mas saí da encenação fascinado. Era um espetáculo muito clean. Uma luz, seis, sete atores no palco. Nem figurino tinha, eram camisetas azuis e vermelhas. A história misturava texto e umas músicas, mas ninguém fazia música daquele jeito! Aí, fui ver muitas outras apresentações de Zumbi. E as coisas mudavam sempre, de modo que sempre era uma peça nova. Acho importante situar o que era aquilo no Brasil: foi o ano do “Opinião”, o ano do “Morte e Vida Severina”, o ano do golpe. O que eu intuía na época era que se tratava de um teatro muito mais politizado do que político. Não tinha nenhum panfleto naquilo. Era de alta qualidade. E foi Boal quem dirigiu tudo. Era um teatro muito louco. Ficou na minha cabeça por um tempão depois, aí eu fui ver outro espetáculo: “Arena conta Bahia”, mas até hoje acho que o “Zumbi...” era, disparadamente, o melhor. E depois, acho que em 1968, eu era bastante amigo de um compositor carioca, Theo de Barros, e o Theo foi trabalhar com o Boal na “Feira de Opinião”. Ele conhecia o Boal e foi trabalhar num espetáculo que ninguém sabia exatamente o que era. Ia se chamar “Chiclete e Banana”. Eu, como era amigo do Theo, comecei a ir nas reuniões. Tinha um cara chamado Tinhorão e conhecia tudo sobre a história da música brasileira. E eu só dava minha opinião. Por isso, eu, mais ou menos, vi como é que esse espetáculo foi sendo gestado. Teve muito sucesso na época. Eram atores-cantores, era um show com um roteiro muito bem armado. Era mais que um show, mais que uma peça de teatro. Era como um filme representado. Aí, eu conheci melhor o Boal. Eu era muito garoto e a gente ficou muito próximo. Eu vou dizer q nunca trabalhei com o Boal, mas vi muito o Boal trabalhar. Minha função era só dar palpite. Ele reuniu para esse espetáculo só cantores da noite. Não tinha nenhuma figura famosa. Eu lembro que era inverno. As reuniões não eram abertas. Era só para o grupo. A barra estava muito pesada, um clima horrível. E o Arena já tinha se esvaziado. Até o AI-5, no Rio e em São Paulo, os bares eram abertos, as mesas eram abertas. Tudo mundo sentava na mesa de todo mundo e acompanhava o que todos faziam. Isso com o AI-5 acabou. Primeiro, porque a repressão pesou muito. Houve uma série de acidentes, como a Norma Bengell, a invasão do Roda Viva pelo CCC. Chico foi embora, Edu foi embora. Então, tudo virou um negócio muito mais discreto. Eu me lembro que as vezes a gente olhava o Redondo e ele estava vazio. Tinha gente de paletó e gravata, gerente de banco... Só de vez em quando, nos ensaios do “Chiclete e Banana”, apareciam amigos do Arena. Eu me recordo de quando a gente estava lá em cima, na sala de reunião, e apareceu o casal mais lindo da época, o Paulo José e a Dina Sfat. E eles davam palpite, opinavam e todos respeitavam. Era um ambiente aberto em um clima pesado. E foi um trabalho muito meticuloso do Boal na costura da dramaturgia. Era um documentário que contava uma história sobre Hollywood, sobre como os norte-americanos conquistaram o mundo, etc. Aí, pelo que eu me lembro, quando eles voltaram de NY que o Boal foi preso. Aí, tudo isso já estava bem disperso. Eu trabalhava no Jornal da Tarde de São Paulo e via muito pouco o Boal, só de vez em quando. Não tínhamos muito contato. Foi quando me disseram que haviam prendido o Boal. Ele morava

Arte e iluminava questões sociais não só brasileiras, mas latino-americanas<sup>222</sup>. O curioso é que era, mais do que tudo, por uma certa lealdade às questões locais brasileiras que as obras de Boal, dialeticamente, desembocavam em aspectos pertinentes à *latinoamerica* como um todo. As peças escritas e os temas tratados em teoria sobre teatro engajado, nos primeiros anos de exílio são, em sua maioria, relacionados à vivência com o Teatro de Arena no Brasil. É assim que as primeiras peças, como *Torquemada*, *Tio Patinhas e a Pílula*, *Ay, ay, ay..No hay Cristo que aguante, no hay!* foram relativamente bem recebidas nos países latinos, mas não deixavam de ser criações iniciadas em território nacional.

E será buscando essa transcendência das barreiras geográficas ou, até mesmo, a ligação que conectava nossas veias abertas (e hemorrágicas!) que nosso autor decide encenar a peça *El Gran Acuerdo Internacional del Tio Patilludo* na capital argentina também em janeiro de 1972.

A peça, montada, até aquele momento, somente na França<sup>223</sup> tratava das questões do avassalador imperialismo norte-americano na América Latina e sua relação com a burguesia nacional na luta contra os movimentos estudantis e os grupos guerrilheiros<sup>224</sup>. Nascida em um momento da efervescência política (1968), a obra de início foi intitulada como *Tio Patinhas e a Pílula*. Revelava

---

perto da Santa Casa de São Paulo, perto de Higienópolis, ali pela Santa Cecília. Primeiro, me contaram que sumiram com o Boal. Eu estranhei: sumiam aqueles que estavam na militância armada. Já com o Boal, enfim, não era muito comum. Ele não tinha vida clandestina. Não podia ser. Só poderia ter sido preso. Passaram-se três, quatro, cinco dias e ele não aparecia. Tinha um atriz, chamada Bibi Vogel, que me contou que alguém, ao sair do Dops ou da Oban, tinha visto o Boal ser arrastado. E eu me lembro de ter ficado contente! A Bibi quase me esbofeteou. Quer dizer q ele tá preso! Mas ele acabou não ficando muito tempo preso, ainda bem.” Entrevista realizada com Eric Nepomuceno no dia 28/10/2014.

222 Ver epígrafe deste capítulo, em que consta o depoimento de Eric Nepomuceno em entrevista realizada pela autora no dia 28/10/2014.

<sup>223</sup>223 Trata-se de uma encenação da peça em Paris ocorrida provavelmente em 1971. Não encontramos nenhum documento que comprove a montagem, somente uma carta enviada pelo cineasta Cláudio Kahns a Boal em 1978 em que há o comentário sobre o local e a data em que a peça foi encenada. Posteriormente, *El Gran Acuerdo...* foi encenada em Buenos Aires e no Brasil, pelo grupo Divulgação, de José Luiz Ribeiro em 1987.

224 O título original da peça faz menção à política de Robert McNamara em 68 que, por medidas de controle populacional, lançou um programa de financiamento a pílulas anticoncepcionais nos países latino-americanos. Em carta-resposta a Richard Schechner, quem havia afirmado a quase nulidade do teatro engajado na América Latina, Boal afirma: “O único problema é que você tem em mãos quase todas os canais de informações internacionais, mas nenhum deles é brasileiro. Se uma coisa estúpida e vulgar como *Che!* for apresentada aqui, imediatamente todas as novas agências internacionais de informação espalharão a novidade por toda a América Latina, dizendo que alguns atores e atrizes foram presos por imoralidade. E sabemos que eles estavam simplesmente fodendo no palco. Nada tão revolucionário, como você pode ver. Nós também conhecemos essas técnicas muito bem. Na verdade, parece-me que nós as conhecemos tão bem, que nós fodemos tanto em nossos países, que o seu governo achou necessário enviar o Sr. MacNamara (a quem conhecemos por seu outro nome – Tio Patinhas) a nossos países para distribuir pílulas gratuitamente.” Cf. BOAL, Augusto. “Letter from Augusto Boal”. In: *The Drama Review*. Vol. 15, Nº 01, 1970, pg.152.

uma mordaz crítica ao momento histórico, atuando, principalmente, como um “documento de época”<sup>225</sup>:

1968: foi também um ano de contestação do imperialismo norte-americano, desmascarado como anjo da guarda das forças políticas e econômicas que sustentam o capitalismo monopolista. *Tio Patinhas e a Pílula* nasceu neste clima: é um documento que revela e exemplifica, movido por um espírito irônico e ágil de sátira mordaz, uma advertência que ainda permanece. O poder burguês nacional, ameaçado, encontra elementos de identificação e união e proteção fora do país, socorrido pela força capitalista internacional e especialmente norte-americana, agrupando energias para instaurar um triunfo que acaba, como na peça, com cadáveres pendurados pelos pés, pelos braços, pelos pescoços. E com o país amordaçado e militarizado. Nosso 68 ainda mais que o nosso 64.<sup>226</sup>

Mesmo com todo o empenho do Teatro de Arena na época de escrita da peça, não havia possibilidade alguma de que os órgãos de censura liberassem a encenação em território nacional. Fato é que existiu, inclusive, uma verba pública distribuída pela Comissão Estadual de Teatro para a montagem<sup>227</sup>, verba essa destinada, sobretudo, a textos de autores nacionais, mas que, por conta das interdições censórias, acabou sendo desviada a outra montagem de “Arena conta Zumbi”. Também é fato que, ainda com toda essa dificuldade, *Tio Patinhas e a Pílula* ganhou forte repercussão dentro e fora do Brasil, recebendo convites de apresentações em Nova York, por Joanne Pottlitzer (tradutora da

---

225 PEIXOTO, Fernando. “E quem paga o pato?” In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986, pg. 122.

226 Ibidem, pg. 123.

227 Trata-se da primeira distribuição de verbas da Comissão Estadual de Teatro no ano de 1969 (cuja lista saiu no mês de junho). As peças financiadas foram as seguintes: “Hamlet”, dirigida por Flávio Rangel; “O Balcão”, dirigida por Victor Garcia; “Os Gigantes da Montanha”, dirigida por Federico Pietrabruna; “Na Selva das Cidades”, por José Celso; “A Comédia Atômica”, escrita por Lauro César Muniz e dirigida por Boal, e “Tio Patinhas e a Pílula” ou “Zumbi”. Os grupos em questão receberiam a quantia de 50 mil cruzeiros. Outros espetáculos receberam um financiamento menor, como “A Ópera de Três Vinténs”, dirigida por Heleny Guariba (40 mil cruzeiros); “Ubu-Rei”, por Gianni Ratto (30 mil cruzeiros); “Jornada de um Imbecil até o Entendimento”, de Plínio Marcos (30 mil cruzeiros); “Fala Baixo, Senão eu Grito”, de Leilah Assumpção (25 mil cruzeiros); “O Aventureiro”, por Doublie (20 mil cruzeiros); “Lá”, por Abujamra (15 mil cruzeiros); “O Divertido Casamento de Guaxo Zacaria”, por Henrique César (10 mil cruzeiros); e “Mefi, um Seu Criado”, de Ciro Bassini (10 mil cruzeiros). Cf. “CET Distribui Verbas” In: Estado de São Paulo, 07 junho de 1969.

peça para a língua inglesa), e em Roma, por Federico Pietrabruna, diretor italiano que estava no Brasil no momento em que a peça foi proibida pelo governo<sup>228</sup>. Já antes da primeira montagem ocorrida em Buenos, Ruggero Jacobbi, ao apresentar o trabalho de Boal aos italianos na revista *Sipario*, tece referências a *Tio Patinhas e a Pilula* como uma “obra retumbante”<sup>229</sup>, preparando, de certa forma, o caminho para o artigo sobre a obra publicado na mesma revista em agosto de 1972.

Será no exílio, contudo, que Boal busca a inspiração e o entusiasmo necessários para levar a cabo sua criação de 1968. Em entrevista a Charles Driskell, declara que:

Desde que deixei o Brasil, tenho escrito uma nova versão de *El Gran Acuerdo del Tío Patilludo* em referência ao que o Presidente Ford disse, que os Estados Unidos desestabilizaram o governo chileno, afirmando o direito que possuíam<sup>230</sup>.

Fora o motivo apresentado por Boal a Driskell, a inclinação para a reescritura da peça sob o título de *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* parece ter encontrado mais respaldo, como é sugerido pelo novo título<sup>231</sup>, na política do Grande Acordo Nacional consolidada pelo ditador Lanusse na Argentina.

O Acordo Nacional (GAN), que assumia a transitoriedade do estado de exceção no país, garantindo ao povo a abertura democrática em 73. No entanto, a habilidade política de Lanusse era, de certa forma, capaz de camuflar a capacidade de manobra das forças armadas em um movimento de

---

228 O jornal “O Estado de São Paulo” publicou os convites do TOLA (Theatre of Latin America), cuja presidente era a amiga de Boal, Joanne Pottlitzer, e do Teatro 2 Mundos, dirigido por Federico Pietrabruna: “Augusto Boal escreveu ontem [11/04/1969] a Joanne Pottlitzer informando que aceitou o convite para o elenco do Arena encenar *Zumbi e Tio Patinhas e a Pilula*, de sua autoria, no Festival Internacional de Teatro da Universidade Brandels, nos Estados Unidos. A estréia se dará no dia 04 de agosto, devendo realizar-se, depois, uma pequena temporada em Nova York, a convite do TOLA. (...) Boal está estudando italiano para dirigir em outubro, em Roma, *Tio Patinhas e a Pilula*, a convite de Federico Pietrabruna, diretor do Teatro 2 Mundos.” Cf. “Zumbi vai aos Estados Unidos”. In: *O Estado de São Paulo*, 11 de abril de 1969.

229 JACOBBI, Ruggero. “Il Samba Dramatico Brasiliano”. In: *Sipario*, 1971, nº 312, pg 99-100.

230 BOAL, Augusto. “Entrevista a Charles Driskell”. In: *Latin American Theatre Review*. Novembro de 1974, pgs 71-78.

231 É o próprio Boal quem oferece a pista em sua autobiografia: “Eu procurava produtores para 'O Grande Acordo Internacional do tio Patinhas', parodiando Lanusse...não me corrigia.” Cf. BOAL, 2000, pg. 291.

trégua daquela situação social crítica. Segundo o acordo, a legalidade do peronismo só seria válida caso Perón permanecesse em terras europeias, visto que só poderiam ser candidatos às eleições de 73 aqueles que estivessem em solo nacional até 17 de novembro de 1972. O resultado foi um “intenso desarme ideológico, uma dispersão de forças e um desconcerto”<sup>232</sup> através, principalmente, da fragmentação entre grupos armados, trabalhadores sindicais e a grande massa:

O Exército tinha clara sua análise sobre seu inimigo. Sabia que esse inimigo real era *la fuerza social* que se vinha constituindo com uma política anticapitalista e não somente as organizações armadas. Por isso, começa aniquilando militantes de base, dirigentes sindicais: realiza um processo de isolamento no interior dessa força social, destruindo os corpos que articulam as diferentes partes da aliança<sup>233</sup>.

É em meio a tudo isso que *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* é encenado na já extinta Sala Planeta (Rua Suypacha, 927) em Buenos Aires no dia 05 de janeiro de 1972, “ficando em cartaz por seis meses, com filas volteando o quarteirão”<sup>234</sup>. O elenco trazia atores principiantes, como Salo Pasik, e outros veteranos, que possuíam experiência com a direção de Augusto Boal, como é o caso de sua companheira Cecília Thumim e Rudy Chernicoff (que havia participado de montagens anteriores como *El Mejor Alcade*, *el Rey* e *La Mandragora*).

Naquele momento, Buenos Aires passava por um período de instabilidade política que, segundo Carlos Fos, denunciava um último suspiro de uma produção teatral contestatória e revolucionária através do “teatro independente”<sup>235</sup>. A tendência que o regime pretendia sufocar, era a de formar grupos que investigassem uma cultura mais próxima das camadas populares, nascida em meio aos trabalhadores nas fábricas, sindicatos e ruas. De acordo com Osvaldo Pellettieri, tal interesse no campo popular tinha respaldo nas próprias universidades, pelas quais se expandia e reorientava

---

232 FERRER, 1999, pg. 257.

<sup>233</sup> Ibidem.

234 BOAL, 2000, pg. 292.

235 Depoimento de Carlos Fos concedido a Cora Fairstein no documentário “Tras las Huellas de Augusto”, 2014.

todo um pensamento sobre a instituição arte e sua relação com o tempo e espaço em que ela é produzida:

Essa formação estava baseada nas já mencionadas cátedras nacionais, que se instalaram no curso de Sociologia entre 68 e 71. Frente ao cientificismo funcionalista dos 60, que havia sido desalojado pela “noite dos grandes bastões”, os professores peronistas – J. O’Farrel, S. Checa, H. González, G. Gutiérrez, entre outros – trataram de estabelecer uma “sociologia nacional” que se apoiava no pensamento de Raúl Scalabrini Ortiz, Juan José Hernández Arregui, Arturo Jauretche, o próprio Perón e o revisionismo histórico. Essa “sociologia nacional” redefiniu os termos da sociologia clássica e descobriu a necessidade de reelaborar certa problemática como a teoria da dependência, a identidade cultural e o terceiro mundo a partir de uma tomada de posição explícita. (...) Os escritores também se incluíram no “discurso político nacional”: o caso mais destacado foi o de Rodolfo Walsh. Textos que cruzavam a literatura com o jornalismo, cujo acento era posto nos fatos sociais e políticos, excluídos do discurso oficial. (...) No teatro também se repercutiu a decadência econômica do país: em 1969 foi fechada a última sala independente de importância que existia em Buenos Aires, Nuevo Teatro<sup>236</sup>.

É compreensível, portanto, que a montagem de *El gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* tenha se dado como um forte ato de protesto político na Confederação Geral do Trabalho da Argentina (CGTA), uma vez que o grupo mantinha contato com os dirigentes da Federação Gráfica da Confederação - principalmente por meio de seu secretário, Raimundo Ongaro, e de seu presidente, o escritor Rodolfo Walsh. Será Norman Briski que lembrará o ocorrido em seu livro de memórias:

---

236 PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 2003, pg. 464.

Em um momento fiz um trabalho com Augusto Boal, que veio ao país e ofereceu-nos uma obra que se chamava *El Gran Acuerdo del Tío Patilludo* (a propósito do Gran Acuerdo Nacional – GAN – que havia sido lançado pelo ditador Lanusse). Nós tínhamos o contato com a Federação Gráfica presidida por Raimundo Ongaro (CGTA), então fizemos a encenação lá mesmo. Na obra, era oferecida uma aula sobre o marxismo e era denunciado a conduta do imperialismo, mas desprendidos dos assuntos reivindicatórios locais. Era um trabalho de caráter estratégico. Teve muito êxito porque ali havia um público muito especial, estavam os teóricos mais sofisticados de esquerda. No entanto, a obra faliu politicamente, já que Boal tinha uma forma muito vertical de trabalho, mesmo que suas obras e técnicas fossem bastante atrativas<sup>237</sup>.

A crítica de Briski dirigida ao trabalho de Boal em parte tem a ver com o próprio método de criação do grupo Octubre (grupo esse dirigido por Briski) que se diferenciava da concepção dramatúrgica de Boal até aquele momento<sup>238</sup>. Evidentemente, Briski não tece nenhum comentário em sua obra sobre a atuação do Teatro do Oprimido em Buenos Aires e a publicação de suas técnicas, as quais, por sua vez, vão de encontro a qualquer prática não vertical de trabalho, como veremos mais adiante.

---

237 BRISKI, Norman. *Norman Briski: Mi política vida*. Buenos Aires: Dunken, 2013, pg. 44.

238 O grupo Octubre terá seu trabalho solidificado e potencializado em todo o mundo a partir da década de 70, ao orientar sua criação no sentido mesmo da própria premissa do CGTA: “Sólo el Pueblo Salvará el Pueblo”. De acordo com Santiago Carlos Oves, integrante do grupo, a metodologia do Octubre “mesclava o psicodrama com as expressões sociais e políticas do povo. “Sólo el Pueblo Salvará el Pueblo” era a premissa inquestionável. A princípio, não éramos todos peronistas. Mas quem não iria aderir a algo tão amplo, tão impessoal e estimulante, especialmente para todos aqueles que sentiam o coração palpitar. Enquanto a maior parte da propostas pequeno-burguesas propiciavam o “abaixar-se ao encontro do povo” ou o “colocar-se em meio ao povo”, o Octubre idealizávamos a “subida ao povo”. Era uma espécie de ato de mimetização para aprender partindo do Povo, vendo e sentando-se, para escutar antes de dizer algo. Podíamos dizer que se tratava de um socialismo terapêutico, mesclado com algumas medidas de cristianismo marxista. Depois de tudo, a intenção era tirar o melhor de cada coisa, como bons ecléticos em um bazar. Contudo, a metodologia não falhava: o povo das periferias contava-nos seus problemas domésticos, sociais e até políticos, e nós, depois, convertíamos aquilo em uma peça de teatro, pequena, precisa, direta que passava por todas as coisas, graciosa e divertida. Muitas delas terminaram em protestos e mobilizações públicas, ou seja, em uma ação que extrapolava os objetivos artísticos para converter-se em um ato político; ato que, somado a todos os militantes que trabalhavam no local, impulsionava a região, impulsionava o povo. Como nos sentíamos bem quando muitas vezes participamos desses atos que afirmava a nossa premissa: “Sólo el Pueblo Salvará el Pueblo”. Não era algo abstrato, era algo tão desfrutável quanto um amanhecer.” Cf. BRISKI, Norman. *De Octubre a Brazo Largo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005, pg 69-70.



De todo modo, a impressão causada por *Tio Patinhas*, de acordo com Rudy Chericoff, foi que seus principais objetivos eram, em primeiro lugar, a revolução e, em segundo lugar, a iluminação dos discursos ideológicos<sup>239</sup>. Para tanto, usou-se o emblema de uma disputa entre partidos de futebol, sendo que os atores chegaram a praticar o esporte durante os ensaios – momento em que, segundo Salo Pasik, “a festa já tinha início”<sup>240</sup>. Porém, a peça em si contou com pouquíssimos recursos cênicos. Havia no palco somente um panorama branco em todo o fundo do cenário, tabladros e as vestimentas dos atores, as quais eram simplificadas ao máximo, de acordo com o Sistema Coringa<sup>241</sup>.

O Coringa em “Tio Patinhas” funcionava, como nas outras peças do exílio latino-americano de Boal, como um mecanismo responsável tanto por distanciar os atores/personagens/plateia, quanto por salientar, nas palavras de Salik, justamente o erro – em contraposição à valorização competitiva do acerto. Evidenciava-se a teatralidade do que era encenado por um conjunto de aparatos da cena (presença do coringa, a ausência de um cenário mais elaborado e a simplicidade do figurino) já apontados, de certa forma, no tecido dramaturgico da peça. E, talvez, o motivo pelo qual a encenação de *Tio Patinhas* tenha sido tão feliz reside no fato da peça ter alcançado um experimentalismo junto a uma concepção épica de teatro quase paradigmáticos dentro da produção de Boal (não só durante seu exílio, mas levando em conta todo o seu percurso como dramaturgo).

A troca de personagens entre todos os atores, sem exceção, não gerava confusão entre a plateia, muito menos uma “observação fria dos feitos mostrados”<sup>242</sup>, desprovida de emoção. Ainda de acordo com Pasik, o que ocorreu durante as apresentações foi uma fácil “cumplicidade do jogo cênico entre a plateia”, através do código criado e seguido por cada espectador como uma novidade que iluminava a pauta sobre o “mistério e a ideologia do teatro burguês”<sup>243</sup>.

Essa incursão por um teatro que muito se aproximava da dramaturgia de *Revolução na América do Sul* deu-se, contraditoriamente, de forma concomitante ao apego a formas mais subjetivas

---

239 CHERNICOFF, Rudy. Depoimento concedido ao documentário de Cora Fairstein “Tras las huellas de Augusto”, 2014.

240 Depoimento de Salo Pasik. Ibidem.

241 Ibidem.

242 Expressão utilizada por Augusto Boal em “O Sistema Coringa”, ao defender a recuperação da carga empática das obras por meio do herói positivo. Ver: BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, pg. 184.

243 Depoimento de Salo Pasik retirado do documentário “Tras las huellas de Augusto”, 2014.

e confessionais, que nem por isso deixavam de tratar de uma experiência coletiva. *Torquemada*, finalizada em novembro de 1971, parece revelar uma espécie de esfacelamento dos motivos que sustentavam toda a conjuntura de um processo de trabalho coletivo até então. Sua forma autobiográfica suspende a experimentação com os recursos de *agitprop*, utilizados à exaustão em *Tio Patinhas*, e anuncia uma posição mais programática sobre o teatro político, tentando refletir acerca dos possíveis horizontes ao artista de esquerda.

E será com tal peça que nosso autor receberá a chance de suportar um pouco melhor o longo exílio que se anunciava. Em carta a Albertina, sua mãe, Boal relata, de maneira um tanto implícita, a falta de recursos financeiros em Buenos Aires. Pergunta sobre o apartamento que possuía no Brasil e que pretendia alugar como uma forma de arregimentar algum tipo de renda fixa:

E o meu apartamento? Já está alugado? Tenho certa urgência por dois motivos: não quero deixar as coisas lá abandonadas e preciso usar o dinheiro do aluguel porque desde que cheguei não consegui fazer nada<sup>244</sup>.

Mesmo tendo sido escrita alguns meses antes da encenação de *Tio Patinhas*, as condições de Boal até o início de 1972 continuam praticamente as mesmas, uma vez que eram escassos os convites de trabalho, e mesmo quando havia algum, não raro tratava-se de alguma atividade pouco rentável. Será, no entanto, em março do mesmo ano, que Boal receberá o convite de Richard Schechner e Joanne Pottlitzer para levar *Torquemada* aos estudantes da Universidade de Nova York e dirigir uma *Feira Latino-Americana de Opinião* na Igreja Saint Clement<sup>245</sup>. Devido à responsabilidade envolvendo

---

244 BOAL, Augusto. Carta a Albertina. 20/06/1971.

245 O convite de Joanne e Richard chegou antes mesmo da prisão, no momento em que o Arena excursionou por Nova York com Zumbi e Bolívar, mas ainda não havia nada concretizado. No texto publicado na revista *Palco/Platéia*, Boal conta a história: “O saldo da viagem foi extremamente positivo, em termos de difusão da nossa arte e em termos de conhecimento das condições específicas de cada país. Sobretudo, pode-se observar o completo isolamento dos diversos países latino-americanos, a falta de comunicação entre eles, a carência quase absoluta de intercâmbio artístico e cultural – e nisto, particularmente, sofre o Brasil, pois no nosso caso acresce-se a nossa língua que ainda mais nos distancia. Com base nesse raciocínio, Joanne Pottlitzer convidou-me a realizar em Nova York, no próximo ano, um espetáculo semelhante à *Feira Paulista de Opinião*, utilizando-se para isso material recolhido na América Latina. Posteriormente, o

o compromisso, Boal parte para Nova York com sua família (Cecília Thumim e Fabián) para uma temporada na cidade por três meses<sup>246</sup>.

A contribuição, contudo, não se deu somente com a peça e com a assinatura na direção do evento. Dentre as peças selecionadas por Boal para compor a *Feira*, ele também optou, especialmente, por um trecho de uma de suas mais queridas peças<sup>247</sup>: o sketch *Guardian Angel* (retirado de *Revolução na América do Sul*).

Joanne Pottlitzer acreditava que a *Feira* seria um espaço tanto para a divulgação do teatro latino-americano, tão pouco conhecido nos Estados Unidos, quanto uma forma de denunciar os crimes das ditaduras em curso no Cone Sul e o papel do imperialismo norte-americano na miséria do terceiro mundo. Joanne conta sobre o choque que levou ao tomar conhecimento das torturas presentes no prólogo de *Torquemada*:

Boal começou a descrever a terrível experiência. Era a primeira vez que eu escutava algo a respeito do pau-de-arara, um pedaço de pau em que uma pessoa é pendurada pelos joelhos de cabeça para baixo, nu e com vendas nos olhos. Boal contou ter permanecido nessa posição por tanto tempo que seus dedos da mão ficaram azuis. Eles colocam grampos em várias partes de seu corpo, jogam um balde de água em você e dão os choques enquanto você é interrogado. Eles disseram a Boal que estavam o ameaçando com dignidade porque do contrário, eles aplicariam os choques em seus testículos. A corrente aplicada em todo o seu corpo foi tão intensa que todas as suas

---

espetáculo deverá viajar por diversos países, numa tentativa de intercâmbio.” A seleção dos textos feita por Boal ainda estava um tanto frouxa, de modo que, segundo nosso autor, deveria entrar “El Gallo”, de Víctor Zavalla; “Morte e Vida Severina”; “Sainete con Variaciones”, de Paco Urondo; “El Avión Negro”, de vários autores (Cossa, Halac, Rosenmacker e Somigliana); “La Tortura y Otras Formas de Dialogo” de Jorge Díaz; “La Autopsia”, de Buenaventura e “Animália”, de Guarnieri. Cf. BOAL, Augusto. “A Integração Teatral Latino-americana”. Joanne disse, em entrevista recente a esta pesquisa, não ter assistido à “Feira Paulista de Opinião”, mas que o espetáculo havia sido bastante comentado por Boal durante diversas conversas. In: *Revista Palco/Plateia*. Nº 06, 1970.

246 “Ainda estava eu na prisão, Schechner me convidou para encenar peça na New York University. Escrevi perguntando se era verdade ou estratégia cordial para que me libertassem. Era verdade. Fui com a família morar três meses perto da NYU, então, na Second Ave.” Cf. BOAL, 2000, pg. 290.

247 Na cronologia feita pelo próprio autor, Boal destaca o papel central de “Revolução” em sua trajetória profissional: “Até que em 1960 escrevi a minha primeira peça da qual continuo gostando muito, muito mesmo, mesmo até hoje, quando as condições políticas e sociais mudaram tanto, mas, porém, mutatis estupidamente mutandis, continuam as mesmas. Essa peça se chama 'Revolução na América do Sul'. Cf. BOAL, 1986, pg. 11.

obturações caíram de seus dentes. Ele conta essa história no prólogo de uma de suas peças, *Torquemada*<sup>248</sup>.

E era esse tipo de choque que se intentou levar ao público da *Feira Latino Americana de Opinião*. Joanne Pottlitzer relata que o prólogo da peça contendo a cena de tortura foi encenado logo na entrada da Igreja Saint Clement, no térreo. O pároco, Eugene Monick, fazia um sermão sobre violência e achou apropriado que a peça fosse apresentada no altar, em frente a uma enorme cruz que existe na igreja. Quatro anos mais tarde, Boal relembra o episódio:

Em Nova York, um amigo meu, que é padre, preparou uma cena retirada da minha peça *Torquemada*. Eu a havia escrito no Brasil, enquanto ainda estava na prisão. O prólogo de *Torquemada* mostra meu próprio interrogatório, tanto as perguntas, quanto as torturas. Eu escrevi uma cena de dez minutos que descreve exatamente como tudo ocorreu. Durante a missa, o padre nos convidou ao altar para encenarmos toda a cena. E nós fizemos. As pessoas foram até lá não para ver uma peça, mas para orar. Eles eram mais que espectadores porque foram à igreja como religiosos para louvar a Deus. E, então, a peça explodiu com uma carga violenta de energia; foi eletrificante ver os efeitos do teatro dentro do ritual da missa. Teria sido muito menos dramático, caso ocorresse em um teatro tradicional<sup>249</sup>.

O interessante no trecho reside em seu tom anacrônico: Boal defende a experiência da *Feira* ou, mais especificamente, da encenação do prólogo de *Torquemada* já como uma das técnicas do Teatro do Oprimido. O teatrólogo chega a afirmar na entrevista que se tratou da modalidade “teatro-bíblia”, uma espécie de encenação nas igrejas que não é previamente avisada aos espectadores-religiosos. Ora, se a *Feira* contou com toda uma programação e uma publicidade, com certeza, algumas das pessoas que lá estavam tinham conhecimento de que participariam de um festival de

---

248 POTTLITZER, Joanne. “The Envelope. Fragment of a Memoir”. In: *Poetry, Poets and Lovers, a Memoir in Progress*. Roundup, 2000. League of Professional Theatre Women, Vol. 2, Nº 01.  
249 BOAL, 1975, pg. 75.

teatro. Pode ser que existissem uns poucos desavisados que foram à igreja como de costume, sem esperar por uma cena de tortura que descrevia os horrores da ditadura brasileira. Ao fim desses cinco primeiros anos de exílio, Boal já reescrevia sua história: o teatrólogo passaria a assumir uma concepção quase teleológica do Teatro do Oprimido, como se todos os caminhos anteriores estivessem amarrados à descoberta das técnicas libertadoras.

Naquela *Feira*, passado o prólogo, o público subia para o teatro que havia no piso superior da igreja e assistia às outras seis peças, apresentadas simultaneamente:

O público começou a assistir lá embaixo – Saint Clement's é uma igreja e um teatro. Havia uma cruz enorme. O público entrava pelo primeiro piso e tinha uma sala. Ali, Boal dirigiu o prólogo de *Torquemada*. Depois, eles subiam ao teatro e as quatro peças eram encenadas simultaneamente. O público ia de uma a outra. Todos viam *Animália*, do Guarnieri. A *Feira* permaneceu por três semanas em cartaz e a recepção do público foi muito boa.<sup>250</sup>

A recepção da *Feira* foi tão estrondosa que o governo brasileiro, habituado a espionar seus inimigos políticos, viram na denúncia contida na peça de Boal um catalisador para a depreciação internacional das atividades do nosso regime militar. James Green, ao fazer sua pesquisa de campo entre o Brasil e os Estados Unidos, encontrou um documento enviado por autoridades brasileiras pedindo maiores esclarecimentos com relação à peça:

Em 22 de março de 1972, João Augusto de Araújo Castro, embaixador do Brasil nos Estados Unidos, deu um telefonema a Stephen Low, encarregado de assuntos do Brasil no Departamento de Estado. Após mencionar rapidamente alguns assuntos, o embaixador disse que o Ministério das Relações Exteriores lhe havia determinado entrar em contato com funcionários do governo norte-americano a fim de informá-los a respeito da

---

250 Depoimento concedido por Joanne Pottlitzer em entrevista realizada no dia 11/02/2015.

“Feira Latino-Americana de Opinião”, “na qual diversos opositores do atual governo brasileiro iriam falar, inclusive Márcio Moreira Alves”. O diplomata perguntava se “alguma coisa poderia ser feita”, mas parecia duvidoso que o governo dos Estados Unidos interviesse em um tema como aquele, pois o Departamento de Estado “nem sequer podia controlar Jack Anderson”, o colunista que vinha denunciando sistematicamente o governo militar no *Washington Post* e em centenas de jornais do país. As autoridades consulares brasileiras em Nova York também mandaram observadores à Feira para informarem sobre “tópicos mais diretamente relativos ao Brasil”. O resumo do evento, de seis páginas, contém uma curta descrição da nova obra de Boal: “*Torquemada*, de Augusto Boal: prólogo de peça de duração maior apresenta cena em que um jovem é torturado num pau-de-arara com choques elétricos e água no rosto para confessar sua ligação com elementos subversivos. Não se menciona o local onde se passa a cena”.<sup>251</sup>

O evento recebeu o prêmio Obie, um dos mais prestigiosos prêmios norte-americanos de teatro off-Broadway conferido pela revista *The Village Voice*. Dentre as peças apresentadas (*The Cock*, de Victor Zavala Cataño; *The Autopsy*, de Enrique Buenaventura; *Man does not Die by Bread Alone*, de Jorge Díaz; *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri; *The Black Airplane*, de Roberto (Tito) Cossa, German Rozenmacher, Carlos Somigliana e Ricardo Talesnik; *Torquemada* e *The Guardian Angel*, de Augusto Boal.), cinco tratavam das ditaduras ao redor da América Latina. O tema da tortura também figurava quase como um eixo norteador durante os espetáculos: além das peças *Torquemada*, *The Autopsy* e *Man does not Die by Bread Alone*, foi apresentado um filme paradigmático sobre o assunto no Brasil por ocasião da troca dos setenta presos políticos pelo embaixador suíço Bucker: *Brazil: a Report on Torture*.

Com todo o interesse despertado pelo assunto, *Torquemada* passa a ser uma das peças mais encenadas de Boal durante seu exílio. Depois de seu retorno a Buenos Aires, a peça é apresentada no Teatro do Centro no mês de junho e, depois, na Sala Planeta em outubro do mesmo ano. Salo Pasik,

---

251 GREEN, James. *Apesar de Vocês. Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pg. 413.

membro do elenco de *Torquemada*, lembra que no mesmo dia em que houve o massacre de Trelew<sup>252</sup>, o grupo decidiu apresentar a peça como um tipo de protesto contra a ditadura de Lanusse:

Aconteceu de coincidir a data de uma de nossas apresentações com o massacre de Trelew. Na noite do fuzilamento em massa de Trelew, decidimos encenar mesmo assim. Porque a obra tratava disso. A peça terminava com um fuzilamento. Muitos elencos optaram por fechar as portas do teatro naquela noite como um modo de protestar<sup>253</sup>.

O crítico de teatro Robert Jacoby escreve em sua coluna no jornal *La Opinión*, a grande divulgação de *Torquemada* por toda a América Latina:

Amanhã se representará na Sala Planeta a obra *Torquemada*, de Augusto Boal, estreada em junho no Teatro do Centro. Esta primeira função especial, gratuita, será oferecida pelo grupo de Boal com o fim de debater com grupos teatrais juvenis as possibilidades de uma nova dramaturgia latino-americana. *Torquemada* se apresentou em março no Teatro da Universidade de Nova York, em abril no Teatro La Mamma de Bogotá e proximamente será montada em Lisboa, Berlim, Paris, Lima e Quito. Além disso, foi recém-editada e num pequeno volume, que inclui *El Gran Acuerdo Internacional del Tio Patilludo e Revolución em América del Sur e outras peças de Augusto Boal*, nas Ediciones Noé de Buenos Aires.<sup>254</sup>

---

252 O massacre de Trelew aconteceu no dia 15 de agosto de 1972 e foi iniciado quando cerca de 25 presos políticos fugiram do Presídio de Segurança Máxima de Rawson, ajudados por organizações guerrilheiras, como o ERP, Montoneros e FAR. Dos vinte e cinco, somente seis conseguiram fugir rumo ao Chile de Allende. Os outros, ao rederem-se, voltaram a suas celas e lá mesmo foram fuzilados no dia 22 de agosto. Somente três conseguiram se salvar dos tiros e divulgar a história. Mas pouco tempo depois, também os três foram mortos a mando do governo.

253 Depoimento de Salo Pasik a Cora Fairstein, 2014.

254 JACOBY, Robert. *Para Boal, há que eliminar as fronteiras entre actores e público*. In: BOAL, 1977.

É partindo da experiência de internacionalização de seu trabalho que Boal iniciará um curso de atuação e dramaturgia em Buenos Aires, lecionando para atores como Maurício Kartun, Bárbara Ramirez (desaparecida em 1974) e Daniel Villarreal. Kartun conta a sua experiência com o teatrólogo:

Conheci Augusto Boal através de um espetáculo que ele trouxe a Buenos Aires em 1970, em um evento chamado Expo-Show. Era encenado em *La Rural*, era uma espécie de exposição sobre cinema, televisão e teatro; e nesse período trouxeram um espetáculo de Augusto que se chamava *Arena Conta Zumbi*. Um espetáculo muito interessante por várias razões. Era teatro político, mas de um tipo que nunca havíamos visto por aqui. Um teatro político muito vital, com muito humor, com uma música muito atrativa, com atores expressivos e muito vitais. Eu, neste momento, estava começando a fazer teatro, com a sensação de que o teatro que me comovia era aquele que se vinculava com minha atividade militante, mas com a contradição de que todo esse teatro político que via por aqui era chato, solene, não tinha nada daquilo que me atraía. E esse modelo de Boal foi uma espécie de revelação. Tanto foi que, só foi ver o espetáculo, comecei a montar um grupo com o intuito de criar minha primeira obra teatral, escrita e dirigida por mim. A coisa não funcionou por natural falta de experiência. Uns dois anos depois, Augusto Boal se exila em Buenos Aires e monta aqui um curso de técnicas de teatro popular, sobre aquelas técnicas tão suas, na sala do Teatro do Centro, umas quadras daqui. E eu me inscrevi. Jamais havia estudado atuação e nem havia me passado pela cabeça tal coisa. Eu me via como puro escritor, todo cabeça e nada de corpo, morria de vergonha só de pensar. Mas não havia outra maneira. O único curso que ele daria seria esse (Tradução nossa)<sup>255</sup>.

---

<sup>255</sup> “Conocí a Augusto a través de un espectáculo que él trajo a Buenos Aires en 1970, a un evento que se llamaba ‘Expo-Show’. Se hacía en *La Rural*, era una especie de exposición de todo lo vinculado al cine, a la tele y al teatro; y en ese marco trajeron un espectáculo de Augusto que se llamaba *Arena conta Zumbi*. Un espectáculo muy interesante por varias razones. Era teatro político, pero uno que nunca habíamos visto aquí. Un teatro político muy vital, con mucho humor, con una música muy atractiva, con actores muy expresivos y muy vitales. Yo en ese momento estaba empezando a hacer teatro, con la sensación de que el teatro que me conmovía era aquel que se vinculaba con mi actividad militante, pero con la contradicción de que todo ese teatro político que veía por aquí me resultaba aburridísimo, solemne, no tenía nada de aquello que me atraía del teatro mismo. Y este modelo de Boal fue una especie de revelación. Tanto así, que apenas vi ese espectáculo me puse a armar un grupo para hacer lo que, de haber llegado a estrenarla, hubiera sido, mi primera obra de teatro, escrita y dirigida por mí. La cosa se pinchó por falta natural de experiencia pero quedó picando. Un par de años después, Augusto Boal se exilia en Buenos Aires y arma aquí un curso de



Com os alunos, Boal funda o grupo El Machete<sup>256</sup> e, com ele, experimenta diversas maneiras de continuar trabalhando com teatro político. Uma das saídas encontradas em meio ao turbilhão político da época foi a criação do teatro-invisível, técnica que consiste na apresentação de pequenas peças sobre questões sociais pertinentes em locais públicos, sem que o público tome conhecimento de que se trata de uma peça de teatro<sup>257</sup>. A primeira peça de teatro-invisível, segundo Lorena Verzero<sup>258</sup>, aconteceu no trem Sarmiento em Buenos Aires. A protagonista, Bárbara Ramírez, interpretava uma passageira gestante em um trem lotado onde ninguém lhe ofertava nenhum assento. O resto do grupo, então, começava a questionar os direitos daqueles que utilizavam o transporte público e a levantar possíveis soluções. Ao fim do debate, o grupo apresentava-se aos passageiros como atores e esclareciam quais eram seus objetivos.

O grupo, partindo do teatro invisível, começou a experimentar outras formas de teatro que, mais tarde, dariam corpo ao Teatro do Oprimido:

“Machete” tinha, por um lado, este espetáculo e, por outro, fazíamos com o grupo experiências com algumas técnicas que Boal havia desenvolvido: *teatro-cola*, *teatro-tren*. Fazíamos uma pequena obra em um vagão que durava o intervalo entre duas estações. Éramos seis ou sete atores que nos

---

técnicas de teatro popular, de aquellas técnicas tan suyas, en la sala del Teatro del Centro, acá a unas cuabras. Y ahí me anoté. Jamás había estudiado actuación y ni se me había cruzado nunca por la cabeza tal cosa, me veía como puro escritor, todo cabeza y nada de cuerpo, me moría de vergüenza de solo pensarlo. Pero no había otra manera. El único curso que él daba era esse.” Cf: *Sobre Maestros y Discípulos: Una Conversación con Mauricio Kartun. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 2014.

256 A justificativa para o nome do grupo aparece no programa da peça *Ay, ay, ay. No hay Cristo que Aguante, no hay!*, encenada na sala Planeta: “Así nos llamamos porque el machete es un instrumento como lo es el teatro y, al mismo tiempo, un arma (como una arma eficaz para la liberación del pueblo). Sabemos que el teatro no puede mucho, pero sabemos también que algo puede. Queremos hacer también *Ay, ay, ay...* como nuestra primera obra que trata de las elecciones. Denuncia y revela mecanismos de los USA, de dos fuerzas políticas que suelen comparecer a los comicios.” Cf: *Programa de Ay, ay, ay. No hay Cristo que aguante, no hay!*, 1973.

257 A prática de teatro-invisível, ainda que possua as características indicadas, diferencia-se do happening. Boal, quando entrevistado pela Revista *Teoria e Debate*, esclarece a diferença, utilizando como exemplo a famosa cena do restaurante em Buenos Aires: “Era toda uma peça, não era um happening. Havia uma peça, estava escrita, e o texto tinha sido decorado. A platéia entrava em cena, todo mundo participava. Quem estava comendo dava opinião. O restaurante inteiro ficava em polvorosa.” In: *Teoria e Debate*, 2004.

258 VERZERO, Lorena. “La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina. *Periódico Question*, março de 2014.

dividíamos nesse vagão; buscávamos aqueles que estavam muito lotados e tínhamos armado um argumento a partir de uma situação inicial: uma personagem feminina grávida. Começamos a falar em voz alta sobre o tema: oferecer o assento a mulheres em seu estado criava uma polêmica que estudamos muito. Esse papel era feito por uma companheira do grupo, Bárbara Ramírez, que desapareceu poucos anos depois. A partir de intervenções dos atores se produzia uma discussão por diversos lugares do vagão e se criava um fenômeno coletivo interessante (Tradução nossa)<sup>259</sup>.

É também na mesma época que Boal começa a trabalhar com o Equipa Teatro Periodístico, dirigido por Daniel Villarreal, de modo a promover a multiplicação de grupos de teatro-jornal por toda a América Latina. Boal cita uma das experiências com o teatro-jornal em Buenos Aires que ocorreu também em um trem, tal como a primeira incursão pelo teatro-invisível:

O Grupo Equipa de Teatro-Jornal fez, no vagão da linha que leva ao Rio Tigre, em Buenos Aires, uma leitura cruzada de duas notícias: primeiro, o decreto-lei que institui na província de San Juan o estado de emergência, considerando o aumento da mortalidade infantil que havia chegado a níveis perigosos para o desenvolvimento demográfico. Cruzava-se essa notícia com uma reportagem que fizeram a Mirtha Legrand, atriz muito conhecida através do programa de TV “Almoçando com Mirtha Legrand”, no qual ela entrevistava personagens conhecidas da vida artística e política, perguntando-lhes se além dos famosos almoços na TV, ela também costumava jantar. A senhora que se fez famosa comendo diante das câmeras respondeu que sim, que gostava de jantar, mas nunca convidava mais de 10

---

259 “Machete” tenía, por un lado, este espectáculo, y por otro hacíamos con el grupo experiencias en algunas técnicas que él había desarrollado: Teatro Cola, Teatro Tren. Hacíamos una pequeña obra en un vagón que duraba entre una estación y otra. Éramos seis o siete actores que nos repartíamos por ese vagón; buscábamos los que estaban muy llenos y teníamos un argumento armado a partir de una situación detonante: un personaje de una muchacha embarazada. Y a partir de empezar a hablar en voz alta sobre el tema de darle el asiento a mujeres en su estado arrancaba una polémica que teníamos muy estudiada. Ese papel lo hacía una compañera del grupo, Bárbara Ramírez, que fue desaparecida pocos años después. A partir de intervenciones del resto de los actores se producía una discusión desde distintos lugares del vagón y se armaba un fenómeno coral interesante”. Cf. KARTUN, 2014.

pessoas por noite, por temer que a conversação se pudesse atomizar; além de que sempre reservava alguma surpresa aos seus convidados (...).<sup>260</sup>

A prática de tais técnicas, no entanto, ao passo em que era uma tentativa de superar as possíveis limitações do teatro de bilheteria convencional, também funcionava como única saída ao entrave político existente em Buenos Aires em 72. Em entrevista a Yan Michalski, Boal relata a atmosfera sombria que já circundava a cidade e suas poucas possibilidades de atuação através da prática teatral:

Quando fui para a Argentina, comecei a trabalhar como professor. Naquele tempo, a Argentina já estava envolta em uma atmosfera de redemocratização, de febre pré-eleitoral. Ao mesmo tempo, havia sempre o perigo de a polícia chegar e destruir tudo. Um dia, um ator que fazia parte do grupo que eu dirigia sugeriu que, por medida de segurança, seria melhor que criássemos um teatro sem mencionar que aquilo fosse, de fato, teatro. O teatro invisível foi criado, então, como uma medida de segurança.<sup>261</sup>

As práticas, em síntese, davam ensejo a uma forma de exercício teatral democratizado e experimental, próximo ao agit-prop que também marcaria as próximas escolhas do teatrólogo nos anos seguintes a 72.

---

260 BOAL, 1977, pg. 63.

261 MICHALSKI, Yan. Revista Ensaio / teatro. n.4. Rio de Janeiro : Edições Muro, 1981. p.8-12

## Afinal, pagamos o pato?

---

*As Aventuras de Tio Patinhas* é talvez a peça que mais êxito obteve nos anos de exílio latino-americano. Algo que mescla a irreverência da paródia ainda que amarga, comum às peças de Augusto Boal, e o trágico sentimento histórico da derrota política. Seu desfecho supostamente “pacífico”, com a vitória da burguesia local aliada aos interesses capitalistas, desvela as garras das classes dirigentes no momento em que as luzes se apagam e a música violenta anuncia o que só o teatro poderia denunciar tão concretamente: dezenas de cadáveres “pendurados pelos pés e pelos braços e pelos pescoços.”<sup>262</sup>

A peça tem início com a corrida pela acumulação por espoliação através do processo de centralização do capital, empreendido por uma famosa alegoria do imperialismo norte-americano: Tio Patinhas. O conselho chega do estimado “Deus-Moeda”:

Tio (Grito desesperado, de cortar o coração) – Que desolação! Todo este país já é meu! Fim de linha! Aqui acabou-se a minha vida, aqui já não posso enriquecer! Havia uma só solução, a mesma, investir: já não tenho onde. É a morte! Meu Deus, meu Deus, que devo fazer?

Deus-Moeda (Acende-se seu halo luminoso) – O que foi que eu disse? Busca outras terras onde habitem nativos em estado bem primitivo. Trata de explorá-los sem piedade, e traz mais ouro pra tua casa, e assim teu depósito continuará a crescer!

Tio – É isso que eu vou fazer! Reserva já um avião da MacPato's Airlines System, pergunte à MacPato's Travel Agency onde é que fica o país mais distante e mais nativo, com bons selvagens, puros, de bom coração, ainda não corrompidos pela nossa sociedade de consumo, confiantes (Acréscitar

---

262 BOAL, Augusto. “As Aventuras do Tio Patinhas”. In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986.

slogans do momento). Quero um belo país em estado primitivo! Um povo continente, um mundo a descobrir!<sup>263</sup>

O argumento, que parece ter sido inspirado nos escritos de Gustav Landauer – ao menos na referência religiosa ao caráter cultural do capitalismo<sup>264</sup> -, é o principal mobilizador da ação na peça e propiciará o embate entre o poder dirigente junto a figuras oprimidas consagradas pela cultura de massas norte-americana e as “estranhas criaturas do espaço sideral” identificadas com o movimento revolucionário tomado, por sua vez, como caricatura extraterrestre.

No primeiro ato, Boal fornece um amplo escopo de personagens alegóricas ou tipificadas pelo viés negativo. Zé Carioca, Mexicano, Noiva, Zorba, Gunga Din e Hindu inserem-se em um espaço nada limitado onde são congregados “selvas transamazônicas, transandinas, transierras, madres ocidentais e orientais e outras sierras e madres. Índios. Gritos de dor e de carnaval. Cobras e elefantes. Pão de açúcar, Corcovado, praias, Macchu Picchu, Cuzco, El Tigre, Viña del Mar, Punta del Este, Cactus e Sombreros, Llamas e Ponchos” enquanto se ouve a canção “Yes, nós temos bananas”.

O que parece logo de supetão uma criação alegórica, passa a tornar-se mais problemática na medida que o texto de Boal oferece-nos poucos recursos capazes de orientar o ponto de vista crítico sobre a matéria da peça. É em um trecho de extrema relevância que o autor lança mão de um parêntese fundamental, cuja função é denunciar os próprios limites ideológicos que a dimensão

---

263 Ibidem, pg. 131.

264 O que é digno de observação no trecho é justamente a aproximação que Boal ressalta entre o capital e uma divindade ou ídolo, comparação que não se encontra presente em “Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”, obra em que Marx elabora um trabalho crítico sobre a religião. A proposição de que a escrita da peça foi influenciada por algum escrito de Landauer partiu, além do suporte que fornece no estudo do capitalismo como religião, do conhecimento de que sua obra “Incitação ao Socialismo” circulava pelo Brasil em espanhol. Segundo Landauer: “a palavra “Deus” (Gott) é originariamente idêntica a “ídolo” (Götze), e as duas querem dizer “o fundido” [ou “o escorrido”] (Gegossene). Deus é um artefato feito pelos humanos, que ganha uma vida, atrai para si as vidas dos humanos e finalmente torna-se mais poderoso que a humanidade. O único escorrido (Gegossene), o único ídolo (Götze), o único Deus (Gott) a que os humanos deram vida é o dinheiro (Geld). O dinheiro é artificial e é vivo, o dinheiro produz dinheiro e mais dinheiro, o dinheiro tem todo o poder do mundo. Quem não vê, quem ainda hoje não vê, que o dinheiro, que o Deus não é outra coisa senão um espírito oriundo dos seres humanos, um espírito que se tornou uma coisa (Ding) viva, um monstro (Unding), e que ele é o sentido (Sinn) que se tornou louco (Unsinn) de nossa vida? O dinheiro não cria riqueza, ele é a riqueza; ele é a riqueza em si; não existe outro rico além do dinheiro” Cf. LANDAUER, Gustav. *Incitación al Socialismo*. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1947.

estética da obra engendra. Trata-se do diálogo reproduzido abaixo entre Zé Carioca e Mexicano, em que sobrevém a sintomática didascália:

ZÉ CARIOCA – Um típico representante desta terra. Indolente, preguiçoso, sempre dormindo a sesta sob o inclemente sol tropical, pobre, miserável, faminto, mas, apesar de tudo isso, sou alegre, jovial, bom perdedor, capaz de ser feliz na maior miséria física e moral etc. Em resumo, sou exatamente a imagem que o senhor tem de mim e de todos os que vivemos nos trópicos! (Sorriso resplandecente.)

MEXICANO – Yo también! (Diz vários “Yo también!” durante a fala do Zé Carioca) (*Todos os personagens típicos devem ser apresentados da forma mais típica possível. Essa tipicidade nada tem a ver conosco: tem a ver com como eles nos vêem.*) - (grifo meu)<sup>265</sup>

Aqui, convém destacar dois recursos que Boal faz uso de maneira a objetivar suas personagens: a alegoria e o tipo. A utilização de personagens tipificadas, entretanto, não é nenhum ineditismo tendo em vista o conjunto da obra de Boal. Desde o começo das atividades de laboratório de atuação e seminários de dramaturgia no Teatro de Arena, a função da personagem é estudada e analisada, em primeira instância, através de um pensamento teórico-prático sobre a cena nacional, bem como sobre o impulso ideológico contido e catalisado principalmente pela *forma* dramaturgical.

É dessa maneira que a técnica quase instrumental aplicada por Boal durante os cursos e seminários ainda no início da década de 60 é equilibrada por uma prática de trabalho progressista e coletiva, em que as reuniões sobre os textos de cada membro do grupo eram abertas a inflexões sobre a concepção de uma dramaturgia eficaz do ponto de vista social e reflexivo. O destrinchamento de espaços possíveis para experimentações através do próprio trabalho dialético é que se torna responsável por, em certa medida, epicizar as produções do Arena. Daí, o caminho é bastante conhecido e tratado pela melhor tradição crítica nacional, ou seja, o período de escrita de *Revolução*

---

265 BOAL, 1986.

na América do Sul e de criação do CPC da UNE, com *A Mais-valia vai acabar, seu Edgar*, coincide com a abertura da dramaturgia brasileira para as questões formais do teatro épico.

Ainda assim, difícil seria a tarefa de desligar-se dos preceitos dramáticos e hegelianos, que nunca deixaram de acompanhar a produção de Boal e produzir contradições altamente significativas. Uma explicação esboçada por Sérgio de Carvalho que, a meu ver, intensifica ainda mais o nó do *zeitgeist* sedimentado na forma dramática, estabelece uma associação entre “a hesitação histórica do Arena”, ao sucessivamente recorrer a categorias do drama e a “liderança do Partido Comunista, que antes do golpe militar acreditava ser possível um acordo com a burguesia progressista”<sup>266</sup>.

Cabe aqui uma breve digressão histórica: se o fio da meada, ainda que um tanto desfiado e quase se rompendo, pautava-se pela ideia do nacional-desenvolvimentismo e na política de aliança de classes defendida pelo PC, a ele também se conjugava um sentimento de necessária atualização do campo artístico, em consonância com o processo de expansão urbana, industrialização e crescente aburguesamento nacionais. Segundo Antonio Candido, nossa tomada de consciência como país subdesenvolvido a partir da década de 30 acarretou a certeza da “pobreza atual, da atrofia, do que falta, e não do que sobra”<sup>267</sup>, mas trouxe a confiança de que “a remoção do imperialismo traria por si só a explosão do progresso”<sup>268</sup>. Tal progresso, contudo, estaria vinculado à noção de democracia burguesa, de uma maior definição de indivíduo autônomo inserido em uma lógica liberal. E é aí que se perfila um ponto essencial sobre a nossa própria modernização. O embaçamento da figura burguesa no Brasil, intensamente debatido e teorizado por Sérgio Buarque de Holanda, no limite em que favorecia a entrada do capital externo e de técnicas sofisticadas para a industrialização já catalisada nos anos 50, também auxiliava a reproduzir estruturas sociais arcaicas, identificadas tanto pelas relações de trabalho (clientelismo, mandonismo), quanto pelas relações sociais associadas à formação subjetiva, esta regida principalmente “por duas formas contraditórias da concepção do sujeito: uma mais moderna, concebe o indivíduo isolado, o sujeito individual, enquanto sujeito autônomo, isto é, como

---

266 CARVALHO, Sérgio de. “Atitude Modernista no Teatro Brasileiro”. In: *Próximo Ato: Teatro de Grupo*. 1ª edição. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, vol. 01, pg. 103.

267 CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

268 Ibidem.

fundamentalmente e por definição distinto do outro; e uma outra forma, tributária da presença da escravidão, torna muito simplesmente inconcebível essa autonomia, pois ela não é apta a conceber a distinção entre o mesmo e o outro.”<sup>269</sup>

Arriscando uma possível hipótese para a questão teatral na época, podemos pensar que a partir de 68, com a fragmentação e quase extinção da esquerda brasileira em diversos grupos dissidentes, além da inexistência de horizontes para aqueles setores mais progressistas, as relações sociais tornam-se ainda mais nebulosas, dificultando o aproveitamento da forma dramática. Neste sentido, a inclinação de Boal por um teatro que retratasse realisticamente personagens populares positivas – visível em textos como *Que Pensa Você do Teatro Brasileiro* e *Quixotes e Heróis* - buscava, sobretudo, manter viva a presença de um herói a conduzir a luta social necessária em meio ao colapso e ao catastrofismo dos anos 70.

Escrita por Boal em 1968, *As Aventuras de Tio Patinhas* não segue o recomendado. Antes, trabalha em chave negativa ao elaborar um retrospecto histórico que desemboca na penumbra e na paralisia cadavérica. Suas personagens-tipo, representantes de uma espécie de espírito nacional, latino-americano ou, até mesmo, periférico, ressaltam o caráter passivo, alienante, indolente, corruptível e ingênuo em que tais povos são enxergados pela ótica das classes dirigentes.

A ridicularização de tais figuras e alegorias não deixa de ser problemática: se a intenção mobilizadora era contestar a caracterização de personagens empáticas divulgadas nos veículos de massa, o feitiço poderia virar contra o próprio feiticeiro. De acordo com a forma da peça, seria possível que houvesse alguma simpatia ilustrada pela chacota, rechaçando todo e qualquer prenúncio de “latino-americanidade” como um atraso a ser superado por meio de um salto, de preferência, em direção a terras europeias.

A opção de Boal em trabalhar com o personagem Tio Patinhas para desvelar à plateia os reais interesses em jogo na ideologia norte-americana é defendida por ocasião da montagem da peça na Argentina em 1973:

---

269 PASTA, José Antônio. *O Ponto de Vista da Morte*. Revista da Cinemateca, 2012.



O universo do Tio Patinhas está cheio de dinheiro, de problemas causados pelo dinheiro, de ânsia de ter e de guardar dinheiro, etc. O Tio Patinhas é um personagem muito simpático e por isso cria empatia com seus leitores, ou com os espectadores dos filmes em que aparece. Por essa empatia, pelo fenômeno da justaposição de dois universos, os espectadores passam a viver como reais, como suas, essas ânsias de lucro, essa capacidade de tudo sacrificar pelo dinheiro. O público adota as regras do jogo, como ao jogar qualquer jogo.<sup>270</sup>

É assim que Tio Patinhas, na peça de Boal, mantém quase em sua totalidade, uma capacidade de estabelecer certa empatia com o público, uma vez que suas características mais marcantes não são alteradas. Será, no entanto, na relação entre ele e as outras personagens que se vislumbrarão os efeitos desastrosos e virulentos da “religião capitalista”, da qual o personagem-título é representante. Em uma cena marcante da peça, em que há o embate entre estudantes durante uma assembleia para discutir a agenda do movimento, Boal já sinaliza o entrave, a fraqueza e o esfacelamento ideológico do grupo antes mesmo do contato com Tio Patinhas e com toda a repressão política que se manifestaria a seguir:

AZAMBUJA – De acordo. Eu apoio inteiramente a tese de que se deve acabar com a distinção entre estudante e operário. Numa sociedade ideal, essa distinção deve desaparecer porque representa uma divisão de trabalho e é injusta!

BONIFÁCIO – Por isso devemos melhorar o cardápio dos restaurantes da juventude!...

BENEDITO – Isso também é fascismo, porque estaremos criando uma outra casta: a juventude! Companheiros: nós temos que lutar contra a fome, que é o problema mais geral, e não só contra os nossos restaurantezinhos. A nossa luta deve ser sempre política, pois do contrário será imoral, reacionária e fascista!

---

270 BOAL, 1980, *pg. 118.*

BONIFÁCIO – Vamos com calma: é verdade que nós precisamos destruir a sociedade corrupta e corruptora, de acordo! Mas a sociedade em si mesma é uma abstração. Ela está composta de pequenas coisas materiais: restaurantes, quadros-negros, professores, etc. Não se pode lutar contra uma abstração. É preciso lutar contra as coisas concretas que existem. Que cada qual lute no seu terreno específico. Os operários na fábrica, os camponeses no campo e nós em nossas escolas! Por isso proponho: vamos acampar em frente ao Palácio do Governo. Hoje está é a nossa forma de luta. Amanhã pode ser outra!

PRESIDENTE – Os que estiverem a favor permaneçam como estão; os contrários que se manifestem! (Alguns estudantes gritam “Fascistas!” e saem do Plenário, liderados por Benedito.) Aprovado pela unanimidade dos que ficaram! Fica suspensa a sessão. Vamos todos ao Palácio do Governo. Esta é uma manifestação pacífica! Obedeçam ao sistema de segurança! Proibido jogar pedra nos milicos!<sup>271</sup>

Como caricatura do imobilismo do Partido Comunista e de seu “recoo tático organizado” na época do golpe, a cena assume uma dupla função: mostra como essa parcela da esquerda – burguesia progressista – sucumbiu aos interesses capitalistas e permitiu perpetuar seu papel de classe como elite social e, por outro lado, auxilia a compreender a guinada do movimento popular pela ação de vários focos de resistência recém-saídos do movimento estudantil. As ações armadas, narradas em um espaço nada convencional, não deixam dúvidas quanto às referências, ainda que repletas de comicidade, que a peça busca pontuar sobretudo em relação a grupos clandestinos no Brasil e em Buenos Aires:

Mais bombas em ritmo musical. Metralhadoras em percussão. Entram cinco atores, de costas para a plateia, num mictório em plena atividade.

- Que foi que houve?

- Bomba no quartel!

- Que foi?

---

271 BOAL, 1986.

- Sequestraram o embaixador!
- Que foi?
- Roubaram dinamite da pedreira!
- Que foi?
- O coronel mandou dizer: vamos almoçar esses terroristas antes que eles nos jantem! (Aumenta o ritmo bombista.)
- Que foi? Que foi? Que foi agora???????
- Comeram o coronel no café da manhã!<sup>272</sup>

As medidas de contenção das mobilizações populares narradas na canção do embaixador norte-americano, “O Mundo Vai Ser Livre na Porrada”, são levadas a cabo com o auxílio de personagens nada convencionais: Batman, Robin, Narda, Mandrake e Super Homem, além do papel exigido da imprensa (rádio e televisão) na instauração de um estado de terror social pela ameaça vermelha:

LOCUTOR – Hordas de fanáticos, liderados por diversas seitas de Bruxas e Feiticeiras, assaltaram bancos, explodiram bombas, sequestraram diversas personalidades do jet set internacional, pessoas de bem, e estão agora organizando movimentos de massa contrariando os mais legítimos interesses dessas próprias massas ingênuas e trabalhadoras. O povo não pode permitir que o pânico se apodere do país.<sup>273</sup>

Ao que parece, aqui Boal lança mão de um recurso similar ao utilizado em *Arena Conta Zumbi* quando centraliza a postura e a tomada de posição da imprensa em meio aos acontecimentos. Se em *Zumbi*, as notícias eram retiradas dos jornais e deslocadas em seu tempo histórico, de modo a

---

<sup>272</sup> Ibidem.

<sup>273</sup> Ibidem, pg. 152.

criar um laço temporal, em *Tio Patinhas*, Boal insere explicitamente em sua dramaturgia longos trechos de manipulação e de reprodução do poder exercidos pelos meios de comunicação de massa – recurso que também se fará presente na primeira versão de *Torquemada*.

O que mais salta aos olhos na peça, entretanto, é o sintomático deslocamento sofrido pelo Sistema Coringa. No prólogo da obra, Boal afirma a capacidade de flexibilização da obra, sendo possível para o diretor valer-se tanto do rodízio de atores comum ao Sistema Coringa, quanto de um método de seleção daqueles poucos que poderiam ser tratados de acordo com o princípio da verossimilhança. Cabe a indagação: qual(is) seria(m) o(s) personagem(ns) adequado(s) para uma representação verossímil? Seria destinado a tal(is) personagem(s) a função protagônica do Sistema Coringa?

A observação ao início da peça é curiosa, pois trata-se de uma obra com um viés negativo, em que as personagens são apresentadas de forma duvidosa, ambígua e sempre repletas de segundas intenções. Podemos conjecturar que a utilização da empatia na caracterização do personagem-título serviria como um recurso que funciona na lógica inversa, pervertendo o resultado usual e levando o espectador a observar e refletir os perigosos caminhos engendrados por uma ideologia aparentemente ingênua. É assim que Boal parece perceber o impasse social, como o rato kafkiano ( apontado pela professora Ivone Rabello<sup>274</sup>) que, ao correr incessantemente desde seu nascimento, vê-se entre a ratoeira e a parede quando ouve o conselho de um gato sobre a possível mudança de orientação no percurso. E ao modificar seu trajeto acaba sendo devorado pelo felino conselheiro. Fica a dúvida se para nós, entre as armas e o deus-moeda, restou pagar o pato.

---

274 RABELLO, Ivone Daré e OTSUKA, Edu Teruki. “Grande fábula”. In: *Revista Via Atlântica*. São Paulo, nº 23, 115-117, jun. 2013.

## 1973-1974 – OS PASSOS DE UM SUBVERSIVO

O ano de 1973 marca, para Boal, sua entrada no cenário teatral mundial, principalmente como teórico de teatro. Será entre 1973 e 1974 que o autor escreverá a maior parte de suas obras de teoria, contando as experiências realizadas e propondo, através da divulgação de seus escritos por todo o mundo, a multiplicação de células. É também no início de 1973 que Boal firma maior contato com Cuba e se torna amigo de Roberto Fernandez Retamar, poeta que motivou a escrita da peça *A Tempestade* em 1974.

Como membro do júri de um concurso literário promovido pela Casa de las Américas, Boal também tem contato com a obra de Victor Torres, ganhador do prêmio. No texto escrito para prefaciar a edição da obra, Boal aproveita o espaço para salientar a importância do trabalho latino-americano comprometido com a sua realidade social. Tratava-se explicitamente de um manifesto contra o imperialismo cultural nos países periféricos e a grande influência de Grotowski e do Living Theatre:

Da mesma forma os colonizadores culturais tentam estimular-nos a seguir os seus exemplos e divulgam amplamente as suas conquistas estéticas: o caos anárquico do *Paradise Now*, do Living Theatre, ou a procura da essência do teatro através do grotowskiano ascetismo do ator-sacerdote, ator-sagrado, e isso para falar apenas do melhor que por lá existe, sem mencionar Broadway e off-Broadway (...). Seguramente, esses não são os caminhos do desenvolvimento do nosso teatro, nem responde às necessidades estéticas e sociais dos nossos povos<sup>275</sup>.

---

275 BOAL, Augusto. “Um teatro despenteado”. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Centelha, 1977, pg. 185.

O legítimo teatro latino-americano teria, de acordo com Boal, que ser levado a cabo por artistas-homens e, não por artistas-macacos, reprodutores de técnicas estrangeiras como compensação ao subdesenvolvimento. Mas, o tom do texto, ainda que bastante crítico, é otimista com relação ao futuro. Boal elabora um mapeamento das principais atividades teatrais na América Latina engajadas com as questões de ordem social, como forma de chamar a atenção do leitor e conclamar a soberania, talvez, do próprio Teatro do Oprimido:

Os artistas macacos têm os seus dias contados; por toda a parte, surgem os artistas-homens interferindo diretamente sobre as suas realidades sócio-políticas; brigadas teatrais no Uruguai ajudam os candidatos da Frente Ampla; teatro-jornal no Brasil forma grupos de teatro operário que atuam clandestinamente; os bairros de lata (vilas-miséria) da Argentina convivem com infinitudes de grupos que teatralizam os seus problemas e procuram soluções; no Peru, o Teatro Campesino fala quechua, e pensa em quechua; o teatro guerrilheiro na Colômbia; operário-estudantil em Guayaquil; mineiro na Bolívia; em toda a América Latina, artistas estão trabalhando, criando teatro novo porque novas são as necessidades dos nossos povos, e Artaud, é lógico, não pensou nelas; nova é a nossa segunda libertação; e Stanislavsky e Brecht apenas chegaram a ver concretizar-se a primeira e morreram antes de Sierra Maestra. Por isso, artistas da América Latina, ainda que utilizemos e transformemos conquistas anteriores, temos que dizer ABAIXO A ESTÉTICA DO ABSURDO, DA CRUELDADE, etc., abaixo, sempre abaixo! Temos que criar a estética do caminhão, do homem, da luta. Abaixo a arte aristocrática do Artista Eleito, porque agora descobrimos que todo o homem é artista: Viva o Povo Artista!<sup>276</sup>

O centro do manifesto no texto, ao que parece, concentra-se na ideia de uma arte nascida em meio ao povo e não somente direcionada a ele. Seria importante falar quêchua e pensar em quêchua no Peru, bem como formar grupos com operário. O foco irradiador de uma nova arte estaria,

---

276 Ibidem.

imprescindivelmente, nas camadas populares. Ora, nada mais associado à própria concepção de Teatro do Oprimido. Seria o texto, então, uma espécie de auto-divulgação da produção de Boal? Talvez, sim.

Dois meses após a publicação do prefácio, Boal escreve outro artigo sobre as mazelas do Festival de Manizales. O tom também conclama à ação e convoca o leitor para unir-se às reivindicações populares no campo da cultura:

Mas, claro, a nossa libertação cultural não é nacional; quer dizer, não é a totalidade da nação que se liberta da cultura importada. A nossa libertação cultural coincide com a nossa libertação popular. O povo (as classes trabalhadoras e os grupos sociais que a elas se associam) necessita criar a sua própria cultura. Mas à burguesia e à oligarquia basta-lhes a cultura dos colonizadores, que a bem dizer lhes assenta muito melhor que a cultura do povo ao qual não pertencem. Isto leva-nos ao segundo aspecto da nossa revolução copernicana ao contrário; os artistas sempre ocuparam o centro das suas relações com os espectadores. Agora, deve ser o contrário; o espectador (o povo) deve ser o centro de nós mesmos. (...) Os espectadores devem também ser produtores. O que deve ser popularizado não é o produto acabado, mas os meios de produção<sup>277</sup>.

Essa defesa por Boal de um teatro que estava em fase de experimentação e sistematização em Buenos Aires não deve ser lida, contudo, como uma divulgação individual. Na verdade, suas propostas de trabalho coletivo estavam diretamente relacionadas, sobretudo, a uma preocupação social de militante político. Eric Nepomuceno conta sua impressão sobre o período em que reencontrou Boal na Argentina em 1973:

Em fevereiro de 1973 eu me mudei para Buenos Aires. Fui embora e, de saída, o Chico estava lá com o MPB4. A segunda pessoa com quem eu me encontrei em Buenos Aires foi o Boal, que tinha ido ver o Chico. Aí, sim, a gente se via bastante. Sem nenhuma relação de trabalho, nem nada. Ele

---

277 BOAL, Augusto. “Uma Revolução Copernicana ao Contrário”, 1977, pg. 148-149.

trabalhava muito, viajava muito, casa hora estava em um lugar do mundo. Em Buenos Aires, eu comecei a escrever contra o Brasil e não pude voltar. O Gullar chegou depois de 75, o Flávio Tavares chegou em 75, éramos poucos, a maioria não se conhecia do Brasil. Havia gente da pesada, os clandestinos. eu sei que o Flávio tinha contato, o Gullar também, que tinha sido do PC. Mas o Boal não. Mesmo não acompanhando o trabalho dele, ele me contava sobre as várias viagens, o que me impressionava é que eu nunca vi o Boal deprimido no exílio. Ele sempre tinha uma proposta, ele sempre estava fazendo alguma coisa<sup>278</sup>.

A impressão de Nepomuceno sobre as inúmeras viagens de Boal naquele período era, de fato, verdadeira. Apenas no ano de 1973, Boal visita a Colômbia (com *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo*), o Chile e o Peru – sempre a trabalho. Se os convites de outros países não paravam de aumentar, as condições de trabalho em Buenos Aires iam de mal a pior. Em maio, a organização terrorista de extrema direita, Triple A, incendia o Teatro Argentino em contestação à estreia do espetáculo *Jesus Cristo, Superstar* a serviço do Ministro de Bem-Estar Social, José Lopez Rega. A situação não estava nada calma para um artista exilado que continuava a exercer atividades políticas.

E, ao mesmo tempo, crescia a expectativa em relação à abertura democrática e o retorno de Perón. É em meio à crescente tensão da pré-eleição na Argentina que Boal adapta uma de suas peças sobre nada mais, nada menos que eleições. *Revolução na América do Sul*, sob o título de *Ay, ay, ay. No hay Cristo que aguante, no hay!*, é apresentada pelo grupo El Machete na Sala Planeta em Buenos Aires, mas não agrada nem ao público, muito menos à crítica. Um dos jornais atesta a fraca exposição na peça dos mecanismos estruturantes da exploração social de Juan Pérez. Para o crítico, *Ay, ay, ay...* apresentava a adaptação de uma criação brasileira ao contexto argentino, mas de maneira superficial:

Las tradicionales fuerzas derechistas, diafrazadas com consignas populares y vinculadas a los poderes imperialistas y que compiten por el favor publico son presentadas com feriz ironia: Juan Perez e su debate entre votar a

---

278 Entrevista realizada no dia 28/10/14.



Renovación con Fe y Trampa o a Honestabilidad Golden Force. Sin embargo Boal no se propone profundizar en el análisis del campo político o ideológico sino fundamentalmente presentar un aspecto de la realidad que muchos olvidan.(...) Ay, ay, ay... escrita y dirigida por Augusto Boal hace unos años, referida a la situación en Brasil y de otros países latinoamericanos en visperas de elecciones. Lamentablemente, procuró adaptarse a la nacional, como se comprobó por ciertas alusiones, pese a que en el programa se destacó que “la obra es brasileña; cualquier semejanza com nuestra realidad politica es terriblemente lamentable”<sup>279</sup>.

Uma explicação mais lógica para o rechaço da crítica e dos próprios espectadores é oferecida pelo elenco da montagem. Mauricio Kartun disse, recentemente, ter havido um grande mal-estar na época da peça, uma vez que seu principal tema era a desmistificação do caráter democrático de uma eleição. No entanto, o pessimismo advindo de tal consciência criou, de certa forma, uma significativa barreira no público que, por sua vez, esperava avidamente retomar seus direitos civis com o fim da ditadura argentina:

Verano de 73, antes de las elecciones de 73, que ganó Cámpora, en el medio del quilombo de Buenos Aires, nosotros estábamos un sótano en la Calle Paraguay haciendo *Ay, Ay, Ay*. Este espetáculo ya se estrenava en el marco zero muy despelotado que era una campaña política del regreso a la democracia. Nosotros hablamos de la existencia de un pensamiento burgues que se manifiesta también en estas elecciones. Y, entonces, parte de los personajes em *Ay, ay, ay...* de alguna manera, internamente, parodiaban algunos de los candidatos de la derecha<sup>280</sup>.

A grande crítica feita por Boal estabelecia o vínculo entre a corrupção existente no sistema eleitoral e a destrutiva fragmentação da esquerda, que se acentuava na Argentina de 1973. A

---

<sup>279</sup> *La Opinión*, 13/06/1973.

<sup>280</sup> KARTUN, Mauricio. Depoimento cedido a Cora Fairstein em 2014.

experiência desastrosa no Brasil gerava seus efeitos e servia como advertência para pensar as contradições do peronismo<sup>281</sup>. Em texto escrito no mesmo mês de apresentação da peça, o autor pontua os limites ideológicos e práticos do pensamento de esquerda na Argentina:

Um magnífico exemplo de criação poética multitudinária foi dado pelo povo argentino na tarde de 20 de junho de 1973. O povo debateu as suas posições políticas cantando versos improvisados para essa ocasião. (...) mais de quatro milhões de pessoas reuniram-se no caminho do aeroporto de Ezeiza, em Buenos Aires, para receber o general Juan Domingo Perón, que regressava à Pátria depois de quase 18 anos de exílio. (...) Mas os quatro milhões de pessoas não pensavam homogeneamente. Assim, enquanto esperavam o avião do líder, cada grupo ou cada tendência, entoava as suas próprias canções. Poucos minutos antes da chegada do avião, os cânticos polarizaram-se e os poetas cantores dividiram-se em dois bandos. (...) Eram 16:10 em ponto. O desafio poético parecia ir longe. Mas parece que a um dos coros lhe faltou a inspiração poética para seguir a reunião literária, e começaram a responder com tiros. Houve mortos no campo de batalha poético-político e feridos à bala (não à rima). Morreram mais de 400 pessoas<sup>282</sup>.

O Massacre de Ezeiza, citado acima em chave paródica, é revelador do *quilombo* que se apresentava na Argentina. Ao fim e ao cabo, *Ay, ay, ay, no hay Cristo que aguante. No hay!* revelou-se um fracasso em relação à aceitação do público. E, depois do acontecimento em Ezeiza, a encenação torna-se quase impossível:

Um dia, apresentamos com nove pessoas. Havia um grupinho que achava que era outra peça e foram embora pouco tempo depois. Sobraram só duas

---

281 Em entrevista, Cecília Thumim conta que Boal nunca se considerou um peronista e, por tal motivo, muitas vezes sofreu represálias de seus colegas engajados na luta contra a ditadura argentina. Entrevista realizada em 20/09/14.

282 BOAL, Augusto. "Murga multitudinária em Ezeiza". In: BOAL, 1977, pg. 168-169.

pessoas, duas senhoras. E tínhamos uma cena em que todo o grupo cantava a plateia. Salo tinha uma canção que todos cantavam em grupo ao final, que dizia: “Despierten señores, ustedes están vivos!”.E, então, baixamos a cortina e nos encontramos com essa platéia minúscula e Salo disse “despierten señoras, ustedes están vivas!”. E começamos a gargalhar<sup>283</sup>.

### ***AY, AY, AY...REVOLUÇÃO***

A opção de Boal em montar *Revolução* partia, em certo sentido, da experiência inovadora proporcionada pela encenação ainda na década de 60 no Brasil. O itinerário exaustivo do miserável José da Silva em busca do almoço impossível, atravessando diversos pontos flagrantemente de sua condição social, rompia com a linha dramaturgicamente baseada na representação da trajetória de um personagem solitário em contestação com o mundo. Pelo contrário, seu personagem-chave configurava-se como uma alegoria do processo histórico que parecia já evidenciar as falhas do nacional-desenvolvimentismo. Era um zé-ninguém marcado pelo seu próprio esfacelamento – físico e subjetivo – e pela renúncia *consciente* diante do mundo. Não há brechas para a oposição individual. A estrutura pedagógica da peça que procura desvelar ao público a lógica perversa do nosso sistema econômico, a despeito da incompreensão de seu protagonista, obedece a uma espécie de estrutura do drama de estação em que a personagem, ao longo do caminho, destitui-se de qualquer valor moral, individual e subjetivo. José da Silva, desse modo, é forçado a abdicar completamente de sua personalidade porque o mundo ou, melhor dizendo, a faculdade capitalista de explorar o proletariado, assim o exige.

E, no entanto, *Revolução* não é uma peça somente sobre o mundo do trabalho. Antes, trata dos mecanismos capitalistas de exploração vivenciados por um trabalhador que, ao ser incentivado a lutar por melhores condições trabalhistas e por um aumento de salário, perde seu emprego e vê-se obrigado a dobrar-se às situações negativas potencializadas pela inutilização de sua força produtiva pelo mercado. Sintomaticamente, no caso da peça, a revolução proletária é já enxergada pelo seu fracasso

---

283 KARTUN, Mauricio. Depoimento concedido a Cora Faistein, 2014.

ao apostar todas as fichas no esforço histórico de um desenvolvimentismo populista. No momento em que *Revolução* coloca em jogo o aproveitamento da mão-de-obra barata e a recusa dele como instrumentos de reprodução e superação do próprio capital, a peça parece redimensionar a questão nacional em seu aspecto periférico, no sentido em que tal questão é organizada em torno de seu eixo externo. Afinal, nossa formação não seria contraditoriamente parte importante da lógica liberal e, ao mesmo tempo, beneficiária da prática escravista? Com efeito, a manutenção de um estado de precarização daqueles alijados da sociedade, baseada nos interesses de poder, remete a um quadro histórico familiar. Não há de se negar o paralelo com o que Maria Sylvia de Carvalho Franco identificou como “homens livres”, os quais, estando no meio do caminho entre escravos e latifundiários, não possuíam meios para custear o seu próprio sustento e, por isso, negociavam como podiam.

É assim que José da Silva reconhece seu lugar na sociedade como títere diante dos mecanismos de poder e é compulsoriamente levado a barganhar com a classe dominante, ainda que sem a certeza de garantias:

JOSÉ – Primeiro eu vou contar a minha miséria. Se ele disser que não, aí eu ameaço! (Exaltando-se) “Eu vou pra rua de faca, pau e navalha! Esse aumento de salário tem que sair! Já fui explorado a minha vida inteira! Eu quero aumento! Nós queremos aumento!” (Luz no Patrão que pode entrar no escuro carregando a sua mesa e cadeira. Usa cartola e casaca. Maquiagem exagerada de homem mau. Está sentado, somando, José da Silva, humilde, tira o chapéu que põe no peito, abaixa a cabeça e fala em tom submisso). Patrãozinho. Eu vim aqui porque, sabedor que o senhor tem bom coração, vim pedir, se fosse possível, um aumento. Um aumentozinho, bem pequenininho! (O patrão continua somando, sem olhar para ele.) Porque do contrário, eu não posso mais trabalhar. Vá lá que eu não almoce todo o santo dia, também não sou exigente, mas pelo menos de vez em quando. E se o senhor me dá um aumento de dois contos e oitocentos...(O patrão move o braço.) O que é que o senhor deseja? Apertar esse botão? Pois não, às ordens. (Aperta o botão. Toca uma campainha. Entram dois homens. José

não os vê.) E oitocentos, dizia eu, eu podia comer melhor e trabalhar mais pro senhor. Quem saía lucrando era Vossa Excelência e Excelentíssima Família, que podia comprar mais um cadillac sedan de quatro portas, o que aliás é muito justo. (Os dois homens obedecem a um sinal, seguram-no pelo fundilho, e põem-no para fora. Limpam as mãos e saem.) Patrão, patrãozinho! Eu ainda não acabei de falar. Isso aqui é uma democracia. (Apaga a luz do Patrão.)<sup>284</sup>

O que se coloca em primeiro plano na peça é a violência da engrenagem contrarrevolucionária, salientando a ironia contida no título. Onde estaria a revolução tão afirmada já na abertura da obra? A pergunta chave que impulsionaria a reflexão do público e do leitor torna-se nada mais do que simples retórica mediante o efeito da paródia: brota em cena o cinismo da iminência revolucionária representado pelos únicos personagens responsáveis pela modificação do panorama (Zequinha Tapioca e outros Revolucionários, filhos do Patrão), ao mesmo tempo em que lança luz para as vantagens individuais que se apresentam mais fortes na estratégia de cooptação:

JORNALISTA – Estou com um drama de consciência. Eu estava do lado de lá, agora estou do lado de cá. Eu de um lado e você do outro, nós dois metíamos o pau no Zequinha Tapioca. Agora que estamos do mesmo lado, elogiamos o Zequinha Tapioca. O Zequinha Tapioca, que nunca ninguém soube de que lado estava, queria fazer revolução contra você, que estava do lado de lá. Agora, já não sei mais de que lado é o lado de lá, de que lado é o lado de cá.

(...)

MILIONÁRIO – Vamos fazer um só partido.

ZEQUINHA – Mas não pode. A revolução, como o nome indica, é a da Oposição, e vocês, com perdão da palavra, são a Situação. Eu sou a Oposição.

---

284 BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: HUCITEC, 1986, pg. 33.

MILIONÁRIO – Exatamente: você! Quando se fala em político honesto em quem é que se fala?

ZEQUINHA – Em mim.

MILIONÁRIO – Quando se fala em dinheiro, em quem é que se fala?

ZEQUINHA – Você.

MILIONÁRIO – Vamos nos unir?

ZEQUINHA – Vamos.

MILIONÁRIO – Como é o nome disso?

ZEQUINHA – Hipnotismo.

MILIONÁRIO – Co-li-ga-ção. A honestidade e o dinheiro, juntos numa só bandeira<sup>285</sup>

José da Silva, ao mecanizar-se e subjugar-se cada vez mais às funções sociais que lhe cabem para a manutenção do status quo, acaba sendo facilmente substituído depois de morto e multiplicado por outros operários, de cujos favores e lealdade dependiam os líderes políticos. Em tom assumidamente paródico, será um coveiro, o único ainda preocupado em cuidar das sepulturas daqueles “defuntos fundamentais”, que fará as vezes de personagem passivo e curvado ao poder. E é justamente a substituição de José da Silva por outro operário desvalido que dá prosseguimento ao círculo vicioso de perpetuação do capital e oferece, assim, o ápice da contra-revolução na peça:

ZEQUINHA - Agora compreendo a minha antiga condição. Mas se é verdade que tudo depende do operário, o que é que vamos fazer, já que este morreu?

LÍDER – Parece que entramos bem.

ZEQUINHA – Precisamos descobrir outro operário que é pra gente continuar roubando.

---

285 BOAL, 1986.

LÍDER – Claro que precisamos.

ZEQUINHA (Observando o coveiro que cuida de José.) - Coveiro é operário?

LÍDER – É. Coveiro é operário.

ZEQUINHA – Então achamos. (Precipitam-se todos atrás do coveiro, que foge assustado. Ficam apenas o narrador do começo da peça e uma atriz. Os dois cantam simultaneamente.)<sup>286</sup>

Ao fazer uso de um personagem negativo e ignorante dos instrumentos políticos de usurpação responsáveis por sua degradação no mundo, a peça dava ensejo ao posicionamento crítico da plateia, a quem interessaria verdadeiramente a tomada de partido transformadora, tanto no Brasil, quanto na Argentina. Em terras estrangeiras, em que se acreditava ter início o período revolucionário, seria importante salientar as artimanhas ideológicas promovidas pelas camadas abastadas em vésperas de eleição.

NARRADOR - José é um que morreu.

Mas vocês ainda não.

Aqui acaba a Revolução.

Lá fora começa a vida;

e a vida é compreender.

Ide embora, ide viver.

Podeis esquecer a peça.

Deveis apenas lembrar

que se teatro é brincadeira,

lá fora...é pra valer.<sup>287</sup>

---

286 BOAL, 1986 pg. 116.

## 1974-1976

Um dos momentos mais marcantes do período de exílio para Boal<sup>288</sup> é quando ele recebe a oportunidade de utilizar algumas novas técnicas teatrais como instrumento pedagógico. O convite de Alfonso Lizarzaburu, em agosto de 73, para que o teatrólogo ministrasse algumas aulas em um Plano de Alfabetização no Peru (Alfin), promovido pelo governo revolucionário, permite a legitimação prática de considerações teóricas até então esboçadas<sup>289</sup>. É nas cidades de Lima e Chacacayo que ocorre efetivamente o trabalho com técnicas como o teatro-imagem e o teatro-fórum associadas ao método Paulo Freire.

Seria a segunda visita de Boal ao Peru, mas dessa vez, o teatrólogo teria a oportunidade de trabalhar com uma prática que fugia completamente do ritual teatral que Boal já combatia em seus escritos. Nada seria melhor do que a possibilidade de atuar diretamente na esfera pedagógica com alunos que utilizariam o teatro como uma efetiva ferramenta de luta social. Ernesto Ráez comenta sobre a importância de Boal no panorama peruano:

Em sua segunda vinda, trazido pela Operação ALFIN (Alfabetização Integral), Boal estabeleceu numerosos contatos pessoais e trabalhos de assessoria e docência. Difundiu *Poéticas Políticas* e os famosos exercícios para atores e não-atores. Deixou uma trajetória muito significativa entre os jovens de então, como Rafael Torres Hernández e Alicia Saco, que acabava de retornar da Romênia. Quando veio para a operação ALFIN, fez docência em nível de magistério, especialmente com a equipe encarregada da execução do ALFIN. Esse foi seu público principal. Pelo que eu me lembro, nunca se montou uma peça de Boal nas ruas<sup>290</sup>.

---

287 BOAL, 1986, pg. 116, 117.

288 BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

289 É importante lembrar que as experiências com o Teatro do Oprimido até então haviam se dado somente com o teatro-invisível (em Buenos Aires), e o teatro-jornal (no Brasil e em Buenos Aires).

290 En su segunda venida, traído por la Operación ALFIN (Alfabetización integral) estableció numerosos contatos personales y labor de asesoría y docencia. Difundió *Poéticas Políticas* y los famosos



Ainda no Peru, Boal inicia a escrita de *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, enquanto finaliza *O Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*, que seria editado no ano seguinte pelas Ediciones de la Flor. Esta obra, debatida em diversos periódicos de destaque na época, conseguiu o direito de publicação no Brasil em 1974 pela Civilização Brasileira, editora coordenada por Ênio Silveira<sup>291</sup>.

*Técnicas...* funcionava, sobretudo, como uma “sistematização de experiências”<sup>292</sup> realizadas pela América Latina antes e durante seu exílio. Nele, Boal afirma a importância do fenômeno teatral enquanto criação coletiva, nascida em meio ao público ao qual se destina. É latente a rejeição pelo teatro mais convencional, de bilheteria, em que seus diretores estão “dispostos a aceitar representantes do povo numa sala destinada a elites (de 50 a 100 pessoas)”<sup>293</sup>. De acordo com o autor, será a partir da ruptura das barreiras de classe que se consolidará um legítimo teatro popular, pensamento que ia a contrapelo das propostas mais relativistas:

“Somente uma comunidade ligada por potentes e profundos laços, e por uma visão comum da vida, pode reagir unanimemente a uma representação teatral”, disse um teórico. A conclusão lógica é que, num país onde existe luta de classes não pode haver teatro popular porque as suas classes carecem

---

ejercicios para el actor y no actor. Dejó una huella muy significativa entre los jóvenes de entonces como Rafael Torres Hernández y Alicia Saco, que acababa de retornar de Rumania. Cuando vino para la operación ALFIN hizo docencia a nivel del magisterio, especialmente con los entrenadores encargados de la ejecución de la operación ALFIN. Ese fue su público principal. Que yo recuerde, nunca se puso una obra de Boal en las calles.” Cf: RÁEZ, Ernesto. Entrevista concedida à pesquisadora no dia 15/04/2015. Ao ser perguntado sobre uma possível montagem de *Torquemada* em meio a camponeses na cidade de Lima, Ráez disse ter quase certeza sobre a restrição das atividades de Boal ao Plano ALFIN. A dúvida surgiu através da leitura do trabalho de pesquisa escrito por Clara de Andrade, em que a montagem de *Torquemada* é afirmada. Segue o trecho: “No Peru, em 1973, Boal irá montar mais uma vez o texto, agora com camponeses em espaço aberto no alto de uma montanha, quando o espaço parece ser de atores-espectadores, com indícios já do que seria o Teatro do Oprimido, que o teatrólogo viria a desenvolver amplamente no país.” Cf: ANDRADE, 2011, pg. 47.

291 Em *Hamlet e o filho do Padeiro*, Boal destaca a amizade de Ênio Silveira: “Apesar da repressão, Ênio Silveira, diretor da Civilização Brasileira, mandou imprimir meu livro. Graças ao Ênio, voltei, em livro, 1974, quando Geisel acabava de substituir o famigerado garrastazu das mortes, começando lento, gradual e pouco seguro retorno a uma incerta liberdade”. Ver: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

292 BOAL, 1977, pg. 7.

293 Ibidem, pg. 10.

de uma visão comum. O erro fundamental desta afirmação assenta em ignorar a profunda diferença entre povo e população. Nega-se a possibilidade do teatro popular: e pur si muove!<sup>294</sup>

A posição é clara: Boal defende em *Técnicas...* um teatro mais próximo do agit-prop, estabelecendo um maior contato com as camadas populares e buscando uma porosidade produtiva entre as classes. Procura romper com os muros que separavam artistas e espectadores, bem como transgredir a relação religiosa entre “sacerdotes e artistas” ou entre “espectadores e fiéis”<sup>295</sup>. Tal transgressão, por sua vez, esbarrava no pensamento sobre a transferência dos meios de produção teatral ao povo, uma vez que ele seria o único que saberia, segundo Boal, dar os passos seguintes para a escalada a um governo revolucionário.

Ao retornar à Argentina, a atuação de Boal torna-se cada vez mais limitada pela intensa instabilidade política, agravada após os golpes militares no Uruguai e no Chile. É praticamente nesses dois anos e meio (entre fim de 73 e 76) que o teatrólogo, subvencionado por uma bolsa da Fundação Guggenheim, escreve adaptações de crônicas para o teatro, peças, um romance, um show teatral e teorias teatrais. Ao todo, nove livros foram escritos nestes cinco anos de maneira a divulgar propostas de trabalho teatral capaz de ativar a consciência crítica:

Houve uma coisa boa, o fato de ter passado muito tempo sem trabalhar. Na Argentina eu fiquei dois anos sem montar uma peça porque não havia condições: foi quando escrevi nove livros, o que me ajudou muito.<sup>296</sup>

Boal, de fato, estava num beco sem saída: impossibilitado de ter seu passaporte, não podia trabalhar como conferencista, muito menos como professor convidado em outros países. Desde abril

---

294 Ibidem, pg. 11.

295 Ibidem, pg. 13.

296 BOAL, Augusto. Entrevista concedida a Miriam e Sônia Goldfeder para o caderno *Folhetim* em 26 de agosto de 1979.

de 73, o teatrólogo movia processos contra o governo, que insistentemente recusava seu direito civil, colocando a culpa nos imensos procedimentos burocráticos da época<sup>297</sup>.

Em setembro, Boal ministra um curso de dramaturgia em Maracaibo e também participa da maior parte das sessões sobre arte e política no “V Festival Latino-Americano de Teatro”, na Universidade Central da Venezuela, que objetivava discutir a situação do teatro produzido na América Latina. Em suas falas, é mencionada a importância dos festivais, entre eles o de Manizales, como local de encontro para a difusão de conhecimentos e de informações acerca dos grupos e práticas de teatro que ainda resistiam ao contexto latino-americano.

No ano de 1973, Boal e Cecília Thumim, sua esposa, passam a abrir sua nova residência, agora na Rua Larrêa 764, a alguns amigos mais próximos, brasileiros também exilados e colegas de trabalho. Durante tais reuniões, cria-se uma amizade solidária entre o teatrólogo e artistas/intelectuais como Eduardo Galeano, Ariel Dorfman, Márcia Fiani, José Eugênio, Ferreira Gullar e alguns outros.

Em meio a estes encontros, Boal inicia um projeto com os amigos brasileiros Márcia Fiani e José Eugênio. Tratava-se da montagem de um show de canções de protesto apresentado por um grupo de músicos brasileiros exilados, cujos membros seriam: Leopoldo Paulino, Márcia Fiani, José Luiz Saboia, Eliana Lorentz, José Eugênio (Zeca) e José Rogério Licks (Gaúcho). A escolha do nome do grupo ficou a cargo de Boal: Caldo de Cana, “nada mais justo...estávamos no bagaço!”<sup>298</sup>.

Sob a direção de Augusto Boal, organizamos um show de música popular brasileira no último final de semana de março de 74, que foi apresentado no Teatro Latino, localizado na esquina das Ruas Cochabamba e Defesa. O grupo, que denominamos “Caldo de Cana”, era integrado por Márcia, Edu, Saboia, Maria Alice, José Eugênio, José Rogério Licks, Raul Ellwanger e eu,

---

297 Boal chega a escrever para a sua mãe, Albertina, pedindo auxílio na questão do passaporte: “Eu nem sei como escrever direito esta carta. Esperei todo esse tempo pra ver se podia dar uma boa notícia e dizer que já tinha conseguido o passaporte. Mas esperei todo esse tempo, fiz uma porção de coisas e a boa notícia não veio. Até agora, não tenho o passaporte e, o que é pior, não tenho muitas esperanças de conseguir resolver o assunto rapidamente. (...) As Universidades que já tinham assinado o contrato para que eu desse aulas mandaram telegramas ao consulado e à embaixada protestando. (...) Perdi muitos dólares com essa negativa do passaporte. No ano passado, vivi vários meses aqui na Argentina com o que ganho nas viagens para a Europa e EUA”. Carta a Albertina, 27 de abril de 1973.

298 BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pg. 297.

cuja apresentação foi uma denúncia contra os crimes da ditadura brasileira.<sup>299</sup>

Durante o show, Boal era o responsável pela apresentação do grupo e leitura dos textos. O espetáculo permaneceu em cartaz no Teatro Latino, um teatro pequeno em Buenos Aires, por um brevíssimo tempo às sextas, sábados e domingos após a meia-noite. É notável o caráter tímido da produção que não deixa de evidenciar os perigos de uma atividade cultural agudamente política naquela época. Leopoldo Paulino, militante dos Montoneros e integrante do grupo, conta um pouco sobre a experiência:

Foi, o Boal que foi conversar comigo lá onde eu morava, mas não lembro quem fez a ponte nem nada. Morava em um hospital que estava em reforma. O governo pegou os estrangeiros que estavam na Embaixada e colocou lá. E eu, na época, não tinha onde morar, então eu me encostei e fiquei ali. Alguém deve ter falado, dado o contato e tal e o Boal foi lá me procurar. O show falava sobre a ditadura no Brasil e denunciava o que estava acontecendo, o Boal lia o texto, a gente cantava, era bem legal. Na época, o governo argentino ainda recebeu todos aqueles brasileiros exilados, mas o que também existia era um grupo de direita que estava atacando com o apoio do Lopez Rega. Quem era o Lopez Rega? Era o todo-poderoso! O Perón já estava mal, já tava fraco e a mulher dele estava presa ao Lopez Rega e ele mesmo comandava um grupo de extrema direita. Então, era uma contradição, o governo peronista estava fazendo terrorismo contra nós. Era arriscado ficar em Buenos Aires por conta disso<sup>300</sup>.

Talvez tenha sido por tal motivo que a escrita da peça *A Tempestade* não tenha recebido muita atenção dos editores e dos produtores de teatro da época. A peça, finalizada em junho de 1974, é realizada a partir do contato com a obra de Roberto Fernández Retamar, crítico cubano e amigo de

---

299 PAULINO, Leopoldo. *Tempo de Resistência*. São Paulo: Editoria, 2012, pg.355. A informação fornecida no trecho citado sobre os membros do grupo Caldo de Cana foi retificada em entrevista à pesquisadora em maio de 2014. Raul Ellwanger, músico já conceituado na época, abandonou o grupo no meio dos ensaios, apresentando como motivo de sua saída o “amadorismo do projeto”.

300 Entrevista realizada com Leopoldo Paulino em maio de 2014.

Boal. Correspondências entre eles foram trocadas. A leitura do famoso artigo *Caliban*, escrito por Retamar e publicado pela Casa de las Americas em 1971, suscitou o desejo em Boal de realizar uma adaptação de Shakespeare que desse enfoque à questão latino-americana.

A peça inglesa, utilizada à exaustão por poetas de países periféricos desde o início do século XX, seria um instrumento eficaz, de acordo com Boal, para trabalhar o fenômeno do imperialismo cultural e político pelo ponto de vista daquele que seria o único protagonista do combate ao *status quo*, ou seja, o “povo” latino-americano:

Este espetáculo pode ser feito em palco à italiana ou em arena; em teatro ou em circo; numa garagem ou na rua. Para mim, o importante é que seja feito com muita verdade, muita sinceridade, muita cor, que pode até exagerar um pouco mas que fique claro, bem claro, que somos belos porque somos nós, e nenhuma cultura imposta é melhor que a nossa. É preciso que fique claro que somos Caliban!<sup>301</sup>

O crítico Arthur Jainer publicou em setembro de 74 no periódico *The Village Voice* uma carta enviada por Boal sobre sua adaptação de *A Tempestade*:

No aniversário da derrubada das forças militares no Chile pela Junta Militar, parece adequado citar uma carta recente enviada a mim de Buenos Aires por Augusto Boal. Boal, um dramaturgo e diretor brasileiro exilado, que criou, há algumas temporadas, a Feira Latino Americana de Opinião na Igreja Saint Clement's, pela qual ganhou o Obie. Ele escreve que está trabalhando em sua “versão de A Tempestade de Shakespeare. Do ponto de vista de Caliban, e não de Próspero...A peça é extremamente colonialista – a minha é exatamente o oposto. Tentarei montá-la em Nova York. Manduka, um jovem compositor brasileiro que, como eu, está exilado aqui em Buenos Aires, foi quem musicou...Estou tentando montar a peça em Buenos Aires, mas a repressão aqui está terrível. Não há censura oficial como no Brasil, mas os

---

301 BOAL, 1979.

donos dos teatros fazem suas próprias censuras e não deixam uma peça que eles dizem ser “política” ser apresentada em seus teatros...Tempos difíceis, muita luta, tudo está incerto. Ano passado eles puseram fogo em um teatro onde se daria a encenação de “Jesus Cristo, Superstar”; ficou tudo em ruínas.<sup>302</sup>

O acontecimento mencionado pelo teatrólogo criou um grande mal-estar em Buenos Aires na época. Dois cinemas chegaram a ser bombardeados, em janeiro daquele ano, por um grupo de jovens extremistas ligados ao Movimento Nacionalista. Mais tarde, com o falecimento de Perón, as forças terroristas na Argentina, conhecidas como Triple A (Aliança Anticomunista Argentina), funcionaram como uma política clandestina de Estado, uma vez que eram controladas pelo próprio Ministro de Bem-Estar Social.

As obras de Boal, no entanto, continuavam em um ritmo intenso de publicação na Argentina, Estados Unidos e em alguns países da Europa. Algumas de suas peças chegaram até mesmo a ser adaptadas para a televisão em Portugal<sup>303</sup>. *Torquemada*, por conta de sua ampla divulgação, torna-se um risco à permanência de Boal na Argentina, uma vez a peça é julgada pelo Itamaraty como uma obra de teor subversivo, cujo único objetivo seria o de propagar mentiras acerca do regime militar brasileiro. E, por tal motivo, Boal chega a sofrer ameaças de processo pelo governo nacional.

É em meio a tal situação crítica, que se inicia a escrita de *As Mulheres de Atenas* ou *Lisa*, como foi intitulada na época. A peça, adaptação de *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, ambas de Aristófanes, propõe dialogar com o crescimento do movimento feminista na década de 70, além de explicitar algumas considerações de Boal sobre a eficácia do teatro político. Musicada tardiamente por Chico Buarque, a obra chegou a ser encenada em dezembro de 76 no teatro da Universidade da Costa Rica, sob direção do uruguaio Atahualpa del Cioppo e canções de Ruben Pagura e Juan Cerdas Albertazzi. A encenação na Costa Rica foi um verdadeiro furor, contando com ameaça de censura por parte do governo e um significativo sucesso de público. Juan Cerdas Albertazzi, que substituiu Atahualpa na direção do espetáculo por algum tempo, relata o clima gerado pela peça:

---

302 JAINER, Arthur. *Augusto Boal*. Nova York: The Village Voice, 10/07/74

303 DRISKELL, Charles. *Interview with Augusto Boal*. Latin American Theatre Review, Fall 1975.

Eu era jovem e estava muito interessado em teatro. A imprensa toda pôs muita atenção na chegada de Atahualpa. Havia muita expectativa. Atahualpa trabalhou primeiro na Universidade e, depois, na Companhia Nacional de Teatro. Iria fazer dois trabalhos: *Lisa* na Universidade e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* na Companhia. Ele começou trabalhar com a gente de maneira livre, era contratado para dar aulas na universidade. Eu tinha feito a adaptação do texto e reescrevi todas as canções. Mas, aí, como ele tinha 76, 77 anos, tiveram que hospitalizá-lo por alguma doença. Eu era seu assistente e estava sempre em contato. Terminava o ensaio e eu ia visitar o Atahualpa. Ele se recuperou e terminou a montagem. Foi uma das coisas que mais ressoaram naquele momento, porque resultou como muito impactante para o público naquela época. Tocava nos problemas feministas da sociedade conservadora, patriarcal. Saíram cerca de 40 artigos de jornal sobre a peça. O público ficou muito entusiasmado. E o espetáculo era uma referência. A imprensa lançou algumas críticas negativas. As mulheres se despiam no palco. Houve alguma intenção do governo de proibir, mas não chegou a acontecer. As pessoas escreviam cartas a favor e contra. Atahualpa foi um escândalo cultural temporário com esse espetáculo<sup>304</sup>.

No entanto, a peça não chegou a ser encenada em nenhum outro país. As inúmeras tentativas de montagem na Argentina ou mesmo no Brasil podem ser evidenciadas nas cartas trocadas entre Boal e Chico Buarque:

Núria Espert me escreveu. Gostou paca da LISA. Diz que gostaria de fazer, ela mesma, mas acontece que tem contrato de três anos com o Ministério de Educação da França, pra representar em Francês. (...) Mas me falou que vai arranjar fácil uma produção em Madrid. (...) No Rio Grande do Sul, uma companhia chamada Carroussel também está querendo montar e também

---

<sup>304</sup> Entrevista concedida por Juan Cerdas Albertazzi à pesquisadora em 16/09/14.

pediu as músicas. E o Atahualpa del Cioppo foi pra Costa Rica e diz que quer montar e pediu as músicas.<sup>305</sup>

E ainda:

Voltando a Lisa, estamos pensando em montá-la aqui em Buenos Aires a partir de maio, digamos, os ensaios começando em começos de Março.<sup>306</sup>

A encenação referida na citação acima acabou não acontecendo por questões de ordem externa. A partir de julho de 74, instaura-se um estado de terror generalizado, que assumiu uma de suas piores formas no efetivo massacre em Tucumán já no mês de dezembro:

Estava sendo una Nochebuena nada buena. A gente tinha resolvido se reunir aqui em casa, mas muitos preferiram não botar o pé na rua, ficar trancado, porque nunca se viu tanto tira e tanta meganha, fardado e sem farda, patrulhando.(...) Houve de tudo, Chico: bomba mesmo, bomba de verdade, dessas de avião (não é dessas feitas em casa, não), foguetes de ar-terra, todos esses arsenais: bazookas, morteiros, helicópteros, aviões, avionetas, carros de assalto, os cambaus. De lado a lado, guerra mesmo. Mais de 150 mortos em quase 12 horas de fogo aberto.<sup>307</sup>

Ao prever o golpe de Estado a caminho, Boal parte com sua família para Portugal, a convite de seu amigo, o crítico de teatro Carlos Porto. Somente lá, as peças *Lisa* e *A Tempestade* serão publicadas, com o auxílio de Porto, pela Plátano em uma pequena tiragem. As peças, ao que parece, permanecem desconhecidas no Brasil, tanto quanto suas poucas encenações, ainda bastante nebulosas.

---

305 BOAL, Augusto. Carta a Chico Buarque, 20/04/1976.

306 BOAL, Augusto. Carta a Chico Buarque, 25/04/1976.

307 BOAL, Augusto. Carta a Chico Buarque. 12/75



## Capítulo 4 - Todo desastre é advertência

### *A Tempestade*

*Incrível! Irritados com a hora, dir-se-ia,  
Os novos Josués, aos pés de cada torre,  
Alvejam os relógios, para suspender o dia.*

W. Benjamin

A escrita de *A Tempestade*, segundo Boal, veio pela urgência de oferecer uma resposta ao original homônimo Shakespeariano ou à recepção romântica que consagrou a peça como um drama acerca “dos problemas de um nobre que, ao fugir para uma ilha tropical, acha-se no direito de lá permanecer e escravizar os nativos”. A versão de Boal, pelo contrário:

Aborda o ponto de vista de Caliban, quem é visto tradicionalmente como ofensivo e horrendo. Não partimos do ponto de vista colonialista de Próspero, como no original de Shakespeare. Eu tento mostrar que o nativo é belo e que os invasores é que são repugnantes<sup>308</sup>.

É estabelecida, assim, uma proposta crítica em relação à questão colonialista que, naquela época começava a despertar o interesse do meio artístico e intelectual mais à esquerda, antes de tornar-se uma corrente crítica pautada mais pela ênfase na descrição das “diferenças sociais” do que necessariamente pela luta de classes.<sup>309</sup> O ponto de partida da peça é a busca por uma tomada de consciência sobre os problemas singulares de que padeciam os latino-americanos e que, justamente por sua singularidade não deixava de estar envolvidos por uma influência externa. Boal precipita assim algumas de suas maiores preocupações como artista exilado em *A Tempestade*.

Até aquele momento, de grande isolamento profissional e pessoal proporcionado pelo exílio, Boal encenou peças escritas inicialmente no Brasil. A partir de 1973, dá início a uma fase de escrita

---

308 Entrevista concedida a Charles Driskell *The Drama Review*, 1976 pg. 78.

309 Aqui é conveniente lembrar o comentário tecido pelo estadunidense Jameson a Retamar sobre a importância mundial da obra *Todo Caliban*. Escreve Jameson: “Mi tarea es, por supuesto, diferente de la suya aunque compartamos una lucha política e ideológica común: ya que considero mi problema incluir, al menos em parte, el esfuerzo de aguijonear a los intelectuales norteamericanos (o más precisamente los de mi país, ya que no tenemos la conveniente palabra estadounidense) para que asuman de alguna manera que nuestra propia y singularísima situación histórica es diferencial. Tal conciencia – distinta de las complacencias del mito del excepcionalismo americano o norteamericano – estaría acompañada por, y ciertamente sería inseparable de, una constante conciencia de todos esos Otros culturales con los que coexistimos y de cuya existencia, de alguna manera peculiar, se deriva nuestra propia identidad cuando no está literalmente basada em essas outras culturas por vía de derivación o de explotación. Pero esta diferencialidad – y uso esta fea palabra porque la palabra 'diferencia' se ha convertido hoy em una consigna política e ideológica, las más de las veces de orientación anti-Marxista – está por definición comprometida com un movimiento perpetuo y un desplazamiento.” Cf. RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. Buenos Aires: Clacso, 2004.

teórica intensa, surgida em diálogo com problemas políticos da Argentina. Em carta a Chico Buarque datada de novembro de 75, Boal afirma:

Durante 17 anos eu dirigi 3 ou 4 espetáculos por ano, depois disso, a partir de 73, parei de dirigir, fiquei só escrevendo (entre parênteses, aí vai o meu 5º livro argentino)<sup>310</sup>.

Sua imensa produção de escritos teóricos tinha como principal objetivo sistematizar as técnicas de um teatro não-institucionalizável e formar células multiplicadoras. Obedecia a uma pedagogia peculiar: comparada ao período do Arena, em que a reflexão sobre uma possível estrutura pedagógica estava a serviço da escrita dramaturgica, a pedagogia no exílio, ao não poder mais sustentar uma ponte crítica entre palco e plateia, funcionava como único e exclusivo meio de sobrevivência artístico-ideológica. Sabendo que no pós-1973 a encenação de peças em Buenos Aires com teor politizado era um feito quase impossível, Boal passa a refletir não mais sobre maneiras de tornar o assunto de uma determinada peça compreensível ao público, mas sim sobre possíveis caminhos para que o teatro não se extinguisse como prática política.

A pedagogia, portanto, torna-se instrumento vital de perpetuação de um teatro afinado com os problemas latino-americanos. Deslocava, como técnica auto-exposta de multiplicação de grupos de teatro, o centro do processo criativo do Artista para o âmbito coletivo. É assim que Boal cria uma poética capaz de engendrar uma prática, remodelada a partir de uma prática anterior.

*A Tempestade* de Boal, cuja escrita foi finalizada em junho de 1974, recupera de certa maneira a metalinguagem shakespeariana<sup>311</sup> estendendo-a ao ponto de propor a ruptura dos limites teatrais e, assim, materializar e legitimar uma teoria em esboço. Parece que com a peça, Boal pretendeu amarrar

---

310 Carta a Chico Buarque, 09/11/75.

311 Por metalinguagem shakespeariana, eu me refiro à sofisticada análise de Jan Kott sobre a peça em questão, na qual o autor pontua a existência de um “teatro dentro do teatro” organizado como uma moralidade por Próspero. Cf. KOTT, Jan. *Shakespeare, Nosso Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

as pontas de uma prática profissional decadente e posta na ilegalidade a um trabalho teatral amador de contestação política que se anunciava. Só que esse mesmo amarrar de pontas assumia um posicionamento crítico responsável por enfatizar e colocar na ordem do dia uma perspectiva de teatro descentralizado, democrático e anti-ritualístico<sup>312</sup>

Tendo isso em vista, a escolha de Boal em “responder” a uma das peças mais emblemáticas e, ao mesmo tempo, mais alegóricas de Shakespeare não é à toa. Além de ser uma obra clássica, já dissolvida mundialmente e contaminada pelo simbolismo Romântico, *A Tempestade* possui a qualidade de ser uma espécie de arcabouço prático para elucidar certas questões centrais na dinâmica do trabalho teatral de Augusto Boal.

Mesmo sem ter sido encenada nos anos do exílio<sup>313</sup>, a contragosto de nosso autor, a resposta à comédia shakespeariana também serviria como tentativa de flagrar o difícil momento histórico no Cone Sul. Havia somente um ano do grande massacre próximo ao aeroporto de Ezeiza (junho de 1973) em que a iniciativa dos conservadores mostrou-se significativamente superior à capacidade de união das massas e das frações de esquerda. A atmosfera de terror propalada pelo Estado instala-se com tamanho vigor que aos artistas mais politizados só coube o amordaçamento ou a ilegalidade. Maria Florencia Ferrer descreve o papel das forças paramilitares – com o auxílio da Triple A – no ato público que aconteceu na cidade de Ezeiza no dia em que era esperada a chegada de Perón:

---

312 Sobre a dimensão ritualística, Boal afirma em texto escrito entre 1973 e 1974 o seguinte: “O fenômeno teatral, quando se processa livremente, produz uma extraordinária expansão de energia: mas os rituais a que está submetido o fenômeno teatral, enquadraram essa energia e reduzem-na. Quais são os rituais do teatro? O primeiro e fundamental: cada um sabe o seu papel, os espectadores sabem que são espectadores, os atores sabem que são atores.” Cf. BOAL, Augusto. “Teatro não institucionalizável: Teatro Invisível”. In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977, pg. 110.

313 A peça de Boal foi encenada somente em 1981 pelo grupo Gente de Casa com direção de José Luiz Ribeiro no Teatro do BNH no Rio de Janeiro. Em entrevista, José Luiz Ribeiro contou em linhas gerais a principal motivação para a montagem de “A Tempestade”: Minha trajetória como homem de teatro tem um grande comprometimento com teatro ideológico. Dirijo o Centro de Estudos Teatrais -Grupo Divulgação há 47 anos. Temos um projeto que funciona há 28 anos chamado Escola de Espectador comprometido com cerca de duzentas comunidades escolares e outros grupos comunitários. Isso nos aproxima do teatro político. O Grupo me convidou para a direção e trabalhamos a partir da vertente textual usando paradigmas brechtianos. Como Moysés Ajhaenblat era do Teatro Casagrande tivemos contato pessoal com Boal que nos levou ao Manduka que assumiu a parte musical no estúdio.

O palco, em si, foi ocupado no dia anterior ao ato por 1.000 civis armados, cuja função era impedir que chegassem perto da JP (Juventud Peronista) a JUP (Juventude Universitária Peronista), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias); FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) e Montoneros. Os que guardavam o palco portavam carabinas, escopetas de cano curto, metralhadoras e pistolas. A ponte estava ocupada por homens da CNU (Concentração Nacional Universitária) e da ALN (Aliança Libertadora Nacionalista). Em síntese, 200.000 homens participavam do cordão de isolamento em frente a ponte e 3.000 seguranças rodeavam a zona do palco e a área de aterrisagem. Toda essa força se comunicava entre si com o sistema de rádios do Automóvel Clube Argentino (...). As forças de esquerda assistiram ao episódio portando armas leves e uma única metralhadora, que não chegaram a usar. As organizações armadas não-peronistas.<sup>314</sup>

Bastou pouco para que todo o aparato militar de “última geração” utilizado pela dirigência sindical do Comando de Operação espalhasse o medo, ameaçando a população e elucidando os rumos políticos do país<sup>315</sup>:

A UES (União dos Estudantes Secundários) acampou atrás do palco. Simona e Nell, com outros quatro montoneros, estacionaram o jipe a cerca de 100 metros do palco. Sete homens, sob o comando do capitão Chavarri, com metralhadoras, se aproximam. (...) Ali começa o tiroteio, partindo da Hogar Escuela e respondido pelo palco: no meio, os diversos grupos da coluna dissolvida pelo fogo cruzado do grupo sindical. Para compreender a magnitude do ocorrido, basta mencionar que 3.000.000 de pessoas participaram do ato que resultou num massacre. O Hotel Internacional, a

---

314 FERRER, Maria Florencia. *A Construção do Poder do Campo Popular: Os Anos 70 na Argentina*.

Dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, 2008, pg. 141.

315 Vervitsky afirma que “La masacre de Ezeiza cierra un ciclo de la historia argentina y prefigura los años por venir. Es la gran representación del Peronismo, el estallido de sus contradicciones de treinta años. Es también una de los momentos estelares de una tentativa inteligente y osada para aislar a las organizaciones revolucionarias del conjunto del pueblo, pulverizar el Peronismo por medio de la confusión ideológica y el terror, y destruir toda forma de organización política de la clase obrera. Ezeiza contiene un germen del gobierno de Isabel Perón y Lopez Rega, la Triple A, el genocidio ejercido a partir del nuevo golpe militar de 1976, el eje militar-sindical em el que el gran capital confía para el control de la Argentina.” Cf. VERVITSKY, Horacio. *Ezeiza*. Buenos Aires: Contrapunto, 1986, pg. 54.

algumas quadras do local da concentração funcionou como sala de tortura para os militares capturados<sup>316</sup>.

Sabendo-se que o envolvimento de Boal com a atividade militante em Buenos Aires foi intenso até o ano de 1972, período em que foi instaurado o terrorismo de Estado, é evidente que tal massacre não passaria ao largo de sua obra dramaturgica. E, no entanto, Boal afirma ter feito questão de manter um certo afastamento ideológico em relação ao peronismo, como se o desastre brasileiro partilhado poucos anos antes valesse de advertência para o perigoso porvir. Em sua autobiografia escrita já em 2000, ele demonstra a intencionalidade de seu trabalho em Buenos Aires em chave negativa:

Em Buenos Aires, eu continuava falando aos brasileiros: fiz questão de não escrever nada sobre o peronismo: não podia compreender que um homem (Perón) e um partido (Justicialista) fossem, ao mesmo tempo, extrema direita e esquerda. (Lopez, el brujo versus Montoneros, guerrilha). Macaco velho, não meti minha mão nessa cumbuca!<sup>317</sup>

Longe de se buscar ler a obra pelo ponto de vista dos objetivos de seu autor, o que salta aos olhos é o movimento pendular realizado pela peça entre a alegorização um tanto abstrata de funções sociais – e até mesmo, de processos históricos tipicamente latino-americanos<sup>318</sup>– e a intensa e fervorosa procura por estabelecer um contato pedagógico imediato e pontual com um possível público ou leitor. Se Boal, como ele mesmo diz, “estava em trânsito” em meio a terras portenhas, era urgente e

---

316 FERRER, 2008.

317 BOAL, 2000.

318 Tomo o conceito de alegoria tendo como base os escritos benjaminianos, nos quais o autor enfatiza tal recurso estético nos seguintes termos: “(...) ao representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total, a alegoria é o contrário polar do símbolo. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância.” É nesse aspecto que a obra tanto de Shakespeare, quanto de Boal, são de difícil apreensão histórica, sob o risco do crítico cometer alguma falha anacrônica, uma vez que, sendo uma espécie de “metáfora continuada”, a alegoria tende a apresentar-se como uma figuração aberta, impossível de ser plenamente totalizada. Cf: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. 1987, pg. 209. Ver também: FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: O itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

necessário divulgar a proposta basilar de seu trabalho teórico e prático, isto é, a multiplicação de células, travando contato direto com o seu público<sup>319</sup>.

A escolha da última peça escrita por Shakespeare é reveladora desse mal-estar. *A Tempestade* é a única peça do dramaturgo inglês a ter seu tempo de ação proporcional à duração da encenação, em torno de quatro horas. De certo modo, há nela a sugestão de que se rompem as barreiras ilusórias ou ritualísticas com o público, estando, afinal, atores e plateia, sincronizados – e quem sabe enredados – no mesmo beco sem saída onde tudo termina exatamente do mesmo jeito que começa<sup>320</sup>.

## UMA TEMPESTADE LATINO-AMERICANA

Já na primeira cena de sua versão da peça, relativa à tempestade física suscitada por Ariel, Boal reafirma pelo recurso cômico a desarmonia pictórica e coreográfica entre a ordem social, representada pelo poder real, e a força da natureza dos ventos e trovões:

REI - Ordeno pois que retorne a razão aos espíritos, o amor aos corações, e que retorne enfim a calma a estes mares. Sendo quem sou, ordeno que cesse a tormenta! Que se apazíguem as ondas e serenem os ventos!

CAPITÃO – Senhor, eu ordeno que retornem Vossas Mercês aos vossos camarotes! Nós sabemos quem sois, mas a tempestade não! E o furacão não conhece realeza!<sup>321</sup>

---

319 Várias são as tentativas de trabalho teatral empreendidas por Boal com o intuito de ativar a consciência crítica de seu espectador. Da urgência em burlar a ditadura argentina que nasce a técnica de Teatro Invisível, como relatado por Ariel Dorfman.

320 O aspecto circular da peça, que já está em Shakespeare, é retomado e possui ampla carga semântica na canção final, intitulada “Canção de Tudo que Fica Igual”.

321 BOAL, Augusto. “A Tempestade”. In: *A Tempestade e As Mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano, 1979.

Contudo, o enquadramento não deixa de ser provocado pelas forças metafísicas de Ariel a mando de Próspero, o príncipe destronado que compulsoriamente exilou-se na ilha de Caliban. O caráter dinâmico da cena que povoa os olhos do espectador com um forte conflito estabelecido entre os personagens e a natureza logo será estilhaçado pela imposição cênica da moralidade de Próspero, ainda subjacente na peça de Boal, cujo eixo norteador é a própria paralisia constitutiva. É assim que, no primeiro ato, a revelação falaciosa da luta de classes disfarça o círculo vicioso de perpetuação da classe dominante:

NOBRE – Operário e camponês

e todos de sua grei,

trabalham por toda a vida,

trabalham para o seu rei.

Boa gente que aprendeu

a respeitar a nossa lei.

CORO DE MARINHEIROS

Mas ao vento e furacão

nada os poderá parar:

os raios e a trovoad

não conhecem a autoridade!

Algo anda errado com o furacão,

anda equivocada essa tempestade;

anda equivocada a autoridade,

aqui já não manda a autoridade!

(...)



FERNANDO – (ASSUSTADO) –

E agora, que acontece???

CAPITÃO – Estourou uma greve entre os marinheiros: como os seus filhos em terra morrem de fome, eles preferem morrer afogados a voltar pra casa<sup>322</sup>.

Esse primeiro painel, que expõe toda a movimentação frenética dos barcos à vela conduzidos pelas correntes marítimas até a ilha de Próspero, serve como impulso à revolta unificada da natureza e das massas. A greve de trabalhadores emergiria, principalmente, de um princípio cósmico (a tempestade) que estaria contra a ordem estabelecida e a favor dos marinheiros despossuídos. É tal brecha para um efetivo enfrentamento entre as classes, o prenúncio necessário para dar início à trama entre Próspero, Ariel e Caliban na obra de Boal.

O corte violento apresentado na próxima cena é representativo do tom negativo da peça. É no momento em que Próspero narra a sua luta no passado e relata a sua vivência de luta pelo poder, que a chave do drama é desvelada prismaticamente, pelo recurso da repetição, na maior parte dos conflitos entre os personagens de *A Tempestade*:

#### CANÇÃO DA TRAIÇÃO FRATERNA

(...)

Pude eu fugir depressa

com o meu anjo celestial

e chegamos a esta ilha,

do caribe tropical,

tão selvagem e primitiva,

---

322 BOAL, 1979.

triste, sozinha, abismal!  
 Aqui reinava Sicorax,  
 velha bruxa bestial,  
 a quem venci a patadas  
 com elegância mortal:  
 destruí o seu reinado,  
 e a sua horda infernal:  
 à negra feitiçaria  
 minha branca magia real  
 assestou civilizado  
 e belo golpe final!<sup>323</sup>

É assim que o espectador defronta-se com a ilha de Sicorax. Diferentemente do original shakespeariano, em que o espaço permanece algo universalizante<sup>324</sup>, quase como uma categoria que representaria o teatro e, ao mesmo tempo, o mundo, a ilha de Próspero é geograficamente localizada por Boal no Caribe. Essa significativa e pontual ambientação no Caribe, lugar onde que os horrores perpetrados a Caliban serão apresentados, era fartamente utilizada por intelectuais latino-americanos que encontraram no personagem monstruoso de Shakespeare algo próximo a um herói libertário e anti-imperialista.

De acordo com a própria dedicatória da peça, é possível vislumbrar a influência do pensamento marxista do poeta cubano Roberto Fernández Retamar, na época diretor da revista *Casa*

---

323 BOAL, 1979.

324 Jan Kott traça um percurso analítico de diversos comentadores que buscaram atribuir à ilha de Próspero, através do itinerário percorrido por Alonso, uma dimensão de inspiração geográfica: “Para a maior parte dos comentadores, a ilha de *A Tempestade* é uma ilha encantada ou uma utopia. Devemos examiná-la de perto, pois essa ilha é a cena na qual se desenrola o verdadeiro drama. Onde está situada, o que ela pretende significar e como Shakespeare a descreveu? Do itinerário marítimo de Alonso, rei de Nápoles, que volta de Túnis, e da história da feiticeira Sicorax, que veio dar nessa ilha após ter sido expulsa de Argel, concluiu-se que a ilha de Próspero deveria se localizar no Mediterrâneo. Outros comentadores situam a ilha mais perto da Sicília, identificando-a com a rochosa Pantelleria, ou então buscaram-na junto ao litoral do norte da África, vendo nela Lampedusa. Mas Setebos, em quem acreditava a feiticeira Sicorax, é um deus dos índios da Patagônia e Ariel traz a Próspero o orvalho 'das tempestuosas Bermudas.’” Cf. KOTT, 2010.

*de las Americas* e já colega de Boal desde a publicação de *Torquemada* pela mesma revista em 1972. É através do contato travado a partir das reuniões de alguns amigos e colegas de trabalho na casa de nosso autor, na rua Larrea 764, aos sábados à noite, que Boal é instigado a ler o artigo *Caliban* de Retamar publicado também na revista *Casa de las Americas* em 71. Ao corresponder-se com o poeta, este pede para que Boal escreva uma adaptação da peça de Shakespeare a contrapelo das concepções originais<sup>325</sup>. De fato, não há de se negar a afinidade ideológica entre a peça de Boal e as ideias que povoam o famoso artigo sobre Caliban, muito menos o rigoroso ponto de encontro no que tange a delimitação espacial da ilha de Próspero e, com isso, do lugar habitado por Caliban:

Caliban é um anagrama inventado por Shakespeare a partir de “canibal” - expressão que, no sentido de antropófago, já havia empregado em outras obras, como *Enrique VI* e *Otelo* -, e tal vocábulo, por sua vez, provém de “caribe”. Os caribenhos, antes da chegada dos europeus, a quem resistiram heroicamente, eram os mais valentes, os habitantes mais batalhadores das terras que agora ocupamos. (...) Que *A Tempestade* alude à América, que sua ilha é a mistificação de uma de nossas ilhas, já não há dúvida alguma. Astrana Marín, que menciona o “ambiente claramente indígena (americano) da ilha, recorda algumas das viagens reais por este continente que inspiraram Shakespeare, e até lhe proporcionaram, com ligeiras variações, os nomes de muitos personagens: Miranda, Sebastião, Gonzalo, Setebos.<sup>326</sup>

O Caribe, portanto, seria o lugar por excelência na peça de Boal em que era possível concentrar e, ao mesmo tempo, expandir toda a potência dos crimes capitalistas, os quais são exercidos e têm seus efeitos acumulados por boa parte dos personagens. Vemos, assim, que mesmo padecendo dos males da traição fraterna e do exílio compulsório, Próspero opera o mesmo mecanismo de dominação e tomada de poder com Caliban e Sicorax, quem reinava na ilha por meio de sua “negra feitiçaria”.

---

325 Informação concedida pela esposa de Augusto Boal, Cecília Thumim, em recente entrevista à pesquisadora.

326 RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. Buenos Aires: Clacso, 2004.

Essa chave para a compreensão dramática de *A Tempestade* delinea um aspecto central na obra, principalmente quando comparada ao texto original. É sublinhado na adaptação o principal processo utilizado pelo imperialismo norte-americano, pautado na usurpação ou, até mesmo, na aniquilação cultural das massas. Será por meio do poder dos livros, da magia artística e da imposição de uma cultura considerada superior que Próspero se apropria dos habitantes da ilha, Ariel e Caliban, escravizando-os e anulando suas próprias culturas. Entretanto, a relação conflituosa de vassalagem entre Ariel e Caliban, posta em retrospecto no original (e refletindo de maneira curiosa a luta pelo poder como eixo gravitacional da obra), já não se anuncia da mesma forma na adaptação de Boal. Se no original Sicorax também exercerá, antes da chegada de Próspero, seu poder sobre Ariel, escravizando-o através do uso da magia; no texto de Boal, a convivência entre os três personagens antes da invasão de Próspero (Ariel, Caliban e Sicorax) pautava-se no trabalho manual coletivizado, não-especializado e igualitário:

Próspero: Já te esqueceste de Sicorax? (...) Eu vou-te refrescar a memória: vou-te contar-te as torturas que sofrias. Os teus gemidos faziam ladrar as serpentes, e enfureciam os bichos preguiça.

Ariel: Basta, basta!

Próspero: A negra Sicorax obrigava-te a trabalhar no campo, arar a terra, semear a cana nos canaviais, a ti, um homem tão delicado, tão sensível...lavrando a terra como um qualquer...semeando, colhendo. (...) Moer o açúcar, construir a tua própria casa, estudar todas as noites, enfim, eram essas as terríveis torturas que sofrias. Ela fazia-te trabalhar para comer: imperdoável!

Ariel: Ai, mestre, não digas mais. Serei teu escravo por toda a minha vida.<sup>327</sup>

Tal modificação no plano do enredo estabelece uma relação quase nostálgica com um passado glorioso e “puro”, não tocado pela exploração imperialista. Os limites ideológicos impostos aos

---

327 BOAL, 1979.

trabalhadores manuais e intelectuais engendra no espectador a tomada de posição a favor de Caliban, personagem que alegoricamente representaria uma América Latina oprimida por sucessivos golpes de Estado. Parece que já na segunda cena do primeiro ato Boal rompe com a alegorização negativa, que facilitaria a representação de homens dominados por forças objetivas alienantes, e partindo para uma certa humanização conflitante e cheia de avanços e recuos do personagem Caliban. Para o leitor, tal informação não seria dotada de novidade alguma, uma vez que já na epígrafe da peça, Boal ressalta o caráter positivo do personagem:

(...)Para mim, o importante é que seja feito [o espetáculo] com muita verdade, muita sinceridade, muita cor, que pode até exagerar um pouco, mas que fique claro, bem claro, que somos belos porque somos nós, e nenhuma cultura imposta é mais bela do que a nossa. É preciso que fique claro que nós somos Caliban<sup>328</sup>.

Essa carga empática carregada por Caliban sugere, em primeira instância um idealismo que beira a ingenuidade ao colocar em primeiro plano um personagem que sofre progressivamente uma individualização, ainda que dominada e vencida pelo poder hegemônico. É como se Boal, tal como no processo representado em *Torquemada* e em *Milagre no Brasil*, nutrisse interesse em expor justamente o ponto em que fosse ativada a consciência social de um personagem, sem torná-lo por isso um herói totalmente positivo tal como Tiradentes. Num dos capítulos de *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal analisa o papel da empatia no efeito da obra teatral:

Convém igualmente observar que, já em Aristóteles, a empatia não se apresentava sozinha, mas sempre simultaneamente com outro tipo de relação: dianóia (pensamento do personagem – pensamento do espectador). Isto é, a empatia era o resultado do Ethos, mas a ação da dianóia também provocava o que John Gassner chamou de *enlightenment* e que se poderia

---

328 BOAL, 1979.

traduzir como “esclarecimento” ou algo parecido. (...) Uma boa empatia não impede a compreensão e, pelo contrário, necessita da compreensão, justamente para evitar que o espetáculo se converta em uma *orgia emocional* e que o espectador possa purgar seu pecado social<sup>329</sup>.

Assim, tanto o personagem-dramaturgo de *Torquemada*, quanto Caliban possuiriam um *ethos* capaz de despertar uma empatia produtiva e crítica, associada ao próprio processo de dianóia. Ambos iniciam suas trajetórias como seres alienados (dramaturgo) e títeres da classe dominante (Caliban) e terminam como indivíduos em busca de uma luta coletiva contra o estado de coisas. Será a personagem de Caliban, o nativo da ilha escravizado por Próspero, quem assumirá a centralidade nas táticas de oposição ao regime imperialista, passando a ganhar, progressivamente, consciência da necessidade de reconquista dos meios culturais sobre os quais o poder de Próspero se apoia. Sua centralidade, no entanto, é reveladora, uma vez que só pode ser exercida através do seu caráter periférico. É como se Boal atrelasse à dominação dos meios de produção cultural aos domínios da configuração de um sujeito consciente.

É aí que também o ensaio de Retamar demonstra um extremo impulso produtivo no processo de escrita da peça. A aproximação tecida pelo poeta cubano entre o personagem monstruoso de Shakespeare e os países periféricos, submetidos à colonização imperialista, aplicava uma forte carga ideológica à obra, a qual passaria, por sua vez, a constituir-se como um paradigma de oposição e resistência aos ditames capitalistas, como um todo. É Retamar que, amparado na peça de Shakespeare e em vários escritos sobre a posição de classe representada por seus personagens, sinaliza somente dois caminhos possíveis para o meio político, artístico e intelectual revolucionário da América Latina: seguir o caminho mistificador de Ariel ou identificar-se com a perspectiva de embate materialista representada por Caliban:

---

329 BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, pg. 115.

Nosso símbolo não é Ariel, como pensou Rodó, mas sim Caliban. Isso é algo que nós, mestiços que habitamos essas mesmas ilhas onde viveu Caliban, vemos com particular nitidez: Próspero invadiu as ilhas, matou nossos ancestrais, escravizou Caliban e ensinou-o seu idioma para que pudessem comunicar-se. Que outra coisa pode fazer Caliban a não ser utilizar esse mesmo idioma para maltratar e desejar que em Próspero caia uma grande praga? Não conheço outra metáfora mais rigorosa sobre a nossa situação cultural, sobre a nossa realidade. De Tupac Amaru, Tiradentes, Simón Bolívar, José Martí, Rodolfo Walsh, George Lamming, Glauber Rocha (...) Que é nossa história, que é nossa cultura a não ser a história, a não ser a cultura de Caliban?<sup>330</sup>

No trecho acima, em que Retamar focaliza a incorporação da cultura do explorador como instrumento principal de luta na constituição de uma verdadeira cultura latino-americana, é curioso notar que, por cultura latino-americana o poeta compreende também a destruição do convencionalismo burguês ao adotar barreiras de classe entre trabalho braçal e intelectual, visto que era representada pelo personagem mais material e concreto de *A Tempestade*, Caliban. Essa perspectiva prática parece ter seu ápice na década de 70 – período que tinha como lema propulsor o “esforço decisivo” para que se atingisse a safra de dez milhões de toneladas de açúcar e, com isso, a autonomia econômica do país. Para tanto, as fronteiras entre a classe intelectual e a camponesa na busca de uma ação planejadora que desse sentido às dificuldades até então enfrentadas haviam de ser abolidas. A proposta foi amplamente defendida pelo Comitê de Colaboração da Casa de las Américas, segundo o qual assistia-se em Cuba a uma mudança de perspectiva que tinha como catalisador a própria morte de Che Guevara. O comandante morto, agora tornado um ainda maior exemplo de luta e sacrifício pelo povo cubano, passa a exercer também um papel de modelo aos intelectuais revolucionários:

A arma de Che é o seu exemplo, o de um revolucionário que também era um intelectual, ou seja, mais do que um intelectual que aspirava a ser também

---

330 RETAMAR, 2010.

um revolucionário. A todos os que lhe perguntavam o que podia fazer pela revolução como escritor, Che respondia: “Eu era médico.”<sup>331</sup>

Chegava a hora em que era necessária a atuação dos intelectuais na ação direta<sup>332</sup>, incorporando as grandes massas nas tarefas da revolução sem, contudo, adotar uma relação verticalizante. Ao artista e intelectual não caberia exercer um determinado poder sobre a população, mas sim, colaborar com as instituições estatais e com os dirigentes políticos, trabalhando para levantar soluções, em âmbito artístico, correspondentes ao período histórico de transição socialista.

É esse, portanto, o homem-novo que estaria por trás da representação de Caliban e potencializaria uma transformação dos rumos da história latino-americana utilizando como instrumento de luta o idioma e a cultura, como um todo, de seu opressor. É em um importante trecho da obra que Caliban reclama o uso da música *beat*, intensamente divulgado pela indústria cultural inglesa nos anos 60, em chave invertida pelos explorados:

CALIBAN – Você me ensinou a tua língua e eu te agradeço: assim posso amaldiçoar-te certo de que você vai compreender-me. (MÚSICA DE INSPIRAÇÃO NORTE-AMERICANA, GRITOS, SONS, DESESPERO, GUITARRA ELÉTRICA, MUDANÇAS FERÓZES DE LUZ, CALIBAN AGARRA O MICROFONE E COMEÇA A FALAR DENTRO DO RITMO – AMBIENTE DE SHOW DE MÚSICA BEAT.) Você me ensinou a tua música; obrigado – canta e dança comigo! Eu quero amaldiçoar-te mas você diz que você é bom. Supondo que Próspero não fosse Próspero, que fosse outro! E supondo que esse outro, que não é Próspero, me odiasse porque sou o dono do meu país, e viesse com os seus navios e bloqueasse as minhas terras, e lançasse bombas de fósforo vivo para queimar as carnes dos meus irmãos e das minhas irmãs, e bombas e canhões que destruíssem as casas do meu pai e de minha mãe – se isto fosse verdade, e é verdade que pode ser - ,

---

331 FRANK, apud. LOWY, 1999.

332 Ibidem.



se isto fosse verdade, é certo que você cantaria junto comigo: Que Todas as Pestes do Mundo Caiam Sobre os Invasores!<sup>333</sup>

A relação empática estabelecida entre Caliban e a plateia é evidente no trecho acima, no qual o recurso de quebra de cena e de contato direto com o espectador intervém e demanda uma posição ética – que, por sua vez, integraria o furioso coro posterior à fala de Caliban - frente aos ataques norte-americanos a Cuba. No entanto, como diz Jan Kott, a varinha mágica continua sendo dominada por Próspero, assim como a moralidade acerca da luta pelo poder é por ele narrada e controlada. Na adaptação de Boal, não é diferente.

É o personagem Ariel que faz o contraponto entre Caliban e Próspero, ou seja, é ele quem executa de maneira mais submissa possível as vontades de Próspero em favorecimento próprio, mesmo sendo também um escravo como Caliban. Em Boal, longe de ser aquela figura metafísica presente em Shakespeare, Ariel é um homem efeminado para quem o trabalho braçal seria insuportável. É assim que o personagem opera uma certa lógica do favor bem à moda brasileira na peça, visto que a servidão e a cordialidade em relação a Próspero servem como moeda de troca para a conquista da tão estimada liberdade por Ariel.

Ariel: Ai mestre, você não pode fazer isso comigo. Não, não e não! Decididamente não, nunca, nunca mais! Você me prometeu, mestre, ou já não se lembra mais? Já não se lembra, gracioso senhor? Vamos ver: que foi que eu te pedi, que foi? Que foi que eu te pedi? (...) Minha liberdade! Nada mais, nada menos: minha li-ber-da-de! Mais devagar é impossível.

Próspero: E eu vou te conceder a liberdade, mas não antes que se cumpra o teu tempo de escravidão.

Ariel: Já passou mais de um ano...<sup>334</sup>

---

333 BOAL, 1979.

334 Ibidem.

Há uma clara distinção entre as funções que cumprem Ariel e Caliban, uma vez que aquele afirma ser um “homem-livre” a serviço de Próspero somente em trabalhos considerados mais “enobrecedores” para a alma humana:

Ariel: Antes eu era escravo, homem-livre só agora. Não trabalho e nada faço, nada mais minh'alma implora. Livre como o vento livre; trepando, colhendo flores, trepando em montes floridos. Longe ficaram as dores. Trabalhem outros por mim: são muitos os que trabalham, eu gosto da vida assim<sup>335</sup>.

É curioso observar a pungência do tom crítico presente na elaboração do personagem Ariel. Isso porque salta aos olhos na peça a diferença entre ele e outros personagens que têm sua força de trabalho explorada, como Caliban, Trínculo e Estêvão. Ariel, na versão de Boal não é um personagem metafísico. É, antes, um personagem ridicularizado pelos seus trejeitos exagerados e seus diálogos cômicos. Mas, é ele quem exerce as ações mais importantes da peça ou melhor, é ele um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento da ação em *A Tempestade*. Ariel participa ativamente de todos os acontecimentos da obra, desde o acidente e o naufrágio do navio com as autoridades reais ou o encontro forçado entre Miranda e Fernando até a delação dos planos revolucionários levados adiante por Caliban. Mesmo controlado por Próspero, é Ariel quem detém os meios pelos quais são realizados os planos e desejos do colonizador, característica não deva ser afastada do escopo crítico.

Considerado por muitos estudiosos como musa inspiradora do ato poético, ou seja, aquele ser divino capaz de fazer a mediação entre a materialidade da escrita e o devaneio ou descolamento da realidade tidos como necessários para a criação estética, Ariel serve – na “resposta” de Boal ao original shakespeariano – como um instrumento de perpetuação do status quo, sendo efetivamente uma arma a serviço da dominação imperialista, a qual encontra sua força propulsora em sua própria invisibilidade:

---

335 BOAL, 1979.

Próspero: Ariel, você é visível apenas para mim, invisível para todos os demais<sup>336</sup>.

São, portanto, aqueles que mais parecem inofensivos por serem “invisíveis” e por se associarem ao trabalho no plano da metafísica, os que mais poder detém para mover a engrenagem do sistema capitalista. Em uma clara alusão ao trabalho do artista alienado, Boal elucida dialeticamente a forte trama que conjuga cultura e política. É, assim que, em uma clara referência às propostas elucidadas em *O Teatro do Oprimido*, Boal oferece a chave para o impasse. No momento em que Caliban propõe como principal estratégia de transformação social a reivindicação do domínio do aparato cultural pelos nativos, a saída torna-se possível:

Caliban: Por isso, enquanto ele estiver dormindo, nós podemos entrar no seu quarto e romper-lhe os miolos! Mas, antes, é preciso agarrar todos os seus livros. Aí está o seu poder: ele tem os livros e nós, não. Sem os livros ele será mais débil que o mais débil de todos nós<sup>337</sup>.

A posterior traição de Ariel ao projeto revolucionário de Caliban, Trínculo e Estevão é responsável pelo tom indagativo e pedagógico da “Canção de Tudo que Fica Igual” ao término da obra:

(...)

Tem uns que ficam por cima,

outros de baixo não saem;

há quem viva boa vida,

---

336 Ibidem.

337 Ibidem.

morrem outros de trabalho.

Não se pode confiar

em gente tão singular:

eles se juntam ao final,

voltou tudo a ser igual.

Dizem coisas muito lindas,

são todos belos oradores;

não se pode confiar

em gente tão singular.

Prometem muitas reformas,

quem espera nunca alcança:

eles se juntam ao final

e volta tudo a ser igual<sup>338</sup>.

A Caliban, personagem positivo e negativo ao mesmo tempo, convém a difícil tarefa de resistir à lógica social perversa em que se encontra. Seu processo de tomada de consciência presente na peça não deixa de enfocar, fazendo paralelo com a experiência brasileira e com o projeto do PC, as falhas tentativas de um programa revolucionário pautado pela política de alianças. Por outro lado, a precipitação na obra do fracionamento peronista daqueles usurpados operado pelas classes dominantes não deixa de catalisar a perpétua vitória dos que “ao final se juntam/para tudo voltar a ser igual”<sup>339</sup>.

*A Tempestade* de Boal, em linhas gerais, ao materializar a ilha de Próspero em lugar geográfico bem definido, representa uma espécie de armadilha revolucionária latino-americana de um sonho que, em seu início, pareceu possível, mas que, ao fim e ao cabo, produziu isolamento e um

---

338 Ibidem.

339 Ibidem.

aprisionamento imperialista ainda maior. A ilha-mundo de Shakespeare deixa entrever na criação de Boal um cenário nada místico e bastante familiar aos espectadores da América Latina. Não deixava, portanto, de oferecer um retrospecto histórico em círculo vicioso, um relógio parado no tempo da revolta popular fracassada. É assim que a moralidade de Próspero poderia servir de alerta, mas não de alento – a necessária e urgente busca pelos meios de produção artística daria as brechas para uma possível vitória. Mas não seria Boal a contá-la antes do tempo. Não seria também Boal a contá-la como um “Caliban”. E não é esse todo o propósito de sua produção no exílio? Fugir da figura fantasmagórica do Autor e expandir as barreiras técnico-criativas a todos? Afinal, ao possuir o lugar social do Artista, nosso autor estaria mais próximo da varinha mágica de Próspero e só poderia assistir ao desastre enquanto continuava a esboçar teoricamente possibilidades de conquistas teatrais pelas massas.

Ao todo, *A Tempestade*, não deixa de evidenciar em si mesma uma capacidade de pensar a forma teatral como fenômeno histórico, aberta, cambiante, passível de emendas e adequações no mesmo ritmo das transformações sociais, sendo capaz de a um só tempo estimular a mudança do status quo e brotar dessa mesma mudança, já diferente do que era, já extrapolando o teatro.

## A GUERRA É O TEMA QUANDO NÃO HÁ CENA:

### *As Mulheres de Atenas*

*É um erro imaginar que os teóricos emancipatórios - os socialistas, feministas e outros - têm com suas crenças a mesma relação que budistas e vegetarianos. Enquanto estes provavelmente querem continuar fiéis a suas crenças a vida inteira, os primeiros querem se livrar delas o mais rápido possível. Seu objetivo é contribuir para a realização das condições materiais nas quais suas teorias não seriam mais essenciais ou até, após um certo tempo, sequer inteligíveis. Se ainda houver radicais daqui a cinqüenta anos, isso será muito triste. Em uma sociedade justa não haverá necessidade de teóricos radicais*

Terry Eagleton

*As Mulheres de Atenas* talvez seja uma das peças mais injustiçadas de toda a carreira de Augusto Boal como dramaturgo. Exatamente no dia 11 de novembro de 1975, assim que Boal terminou a escrita da peça, o dramaturgo envia uma carta a seu mais novo amigo de Buenos Aires, Chico Buarque, com um importante pedido:

Chico, eu gostaria muito, mas muito mesmo que você gostasse muito, mas muito de verdade, desta minha peça. Acabei de acabar nesse instante mesmo, ainda nem tirei cópias e por isso te mando o carbono porque a minha amiga Renata Schusheim com o marido Matias Pizarro já estão tocando a campainha aí da porta e vão pro Rio amanhã cedo. (...) Com esta peça voltarei a dirigir no começo do ano que vem. Já tenho vários atores excelentes, que já toparam, e já tenho a produção. Quero te pedir que você leia o texto com a maior urgência. Se você gostar (mesmo) quero te pedir pra ser meu parceiro e pra fazer as músicas para as quatro canções (falta a do começo do segundo ato). Pra mim seria muito bacana se você pudesse fazer essas quatro músicas. Todos nós ficaríamos muito felizes com isso. Tão felizes ficaremos, como estamos ansiosos agora. Por favor, leia e escreva<sup>340</sup>.

Levando em conta a correspondência trocada entre o músico e Boal, parece que a peça (na época intitulada *Lisa*) foi a principal responsável pelo diálogo epistolar constante que se prolongaria até o retorno de Boal ao Brasil na década de 80. Na carta acima, Boal também afirma não trabalhar como diretor de teatro em Buenos Aires há quase três anos e revela seus planos de retorno ao ofício com uma de suas peças favoritas e mais recentes.

Mal sabia Boal que *As Mulheres de Atenas* continuaria inédita nos palcos brasileiros e argentinos até hoje<sup>341</sup>. E, o que é pior, seria publicada somente em Portugal com o auxílio de seu

---

340 Carta a Chico Buarque, 11/11/75.

341 A peça só foi montada na Costa Rica em dezembro de 1977

amigo Carlos Porto, em uma pequena tiragem<sup>342</sup> a circular pelas estantes empoeiradas dos sebos no Brasil.

Fato é que a campanha feita por Boal na época percorreu longos caminhos, mesmo quando fixou residência em Portugal. De acordo com sua correspondência, o texto foi encaminhado à Costa Rica, a Nova York, passando pelo Brasil, pela Argentina e até por Paris, para que fosse atingido um número extenso de diretores e atores por todo o mundo. E, mesmo assim, foi encenado somente na Costa Rica, sem o conhecimento do teatrólogo.

Talvez a insistência de Boal revelasse sua percepção de que havia algum mérito especial em *As Mulheres de Atenas*, obra adaptada dos clássicos *Lisístrata* e *Assembléia de Mulheres* de Aristófanes, que, de acordo ele, contestava o conservadorismo das originais. Entretanto, é Boal mesmo quem adverte sobre os possíveis perigos de sua versão:

Embora eu tenha utilizado abundante testemunho feminino, esta é uma peça sobre mulheres escrita por um homem. Expressa, conseqüentemente, um ponto de vista masculino, mas de nenhuma maneira machista. Creio que tenho o direito de escrevê-la porque se trata de uma contestação a outras peças escritas por outro homem: “Lisístrata” e “Assembleia de Mulheres”, de Aristófanes. Creio que tenho esse direito, mas não tenho a certeza: as mulheres dirão<sup>343</sup>.

Tal pedido de desculpas revela-se altamente sintomático: Boal partia do princípio de que o lugar da enunciação condicionava e limitava uma determinada perspectiva ideológica, como se o sujeito subalterno (no caso, evidentemente, representado pelo viés de gênero) não pudesse estabelecer ponto de contato algum com aquele que o reprime. E utilizo a expressão subalterno para que nos lembremos muito bem do polêmico e um tanto conservador ensaio de Spivak, escrito alguns anos

---

342 Refiro-me à única edição existente das duas peças analisadas nesta pesquisa, *A Tempestade e Lisa*, publicada pela Editora portuguesa Plátano em 1979.

343 BOAL, 1979, pg. 89.



depois da peça de Boal<sup>344</sup>. A teia estava tecida e o impasse não era nem de perto algo individual. Pois, se Boal cai na armadilha ideológica do mea-culpa, a peça em si lucidamente recupera o viés progressista e confere uma dimensão de classe ao tão importante debate acerca do feminismo. Em uma das mais notáveis entrevistas concedidas por Boal a Charles Driskell naquele ano tenso de 1975, ele conta exatamente qual foi a inspiração para a escrita de uma peça feminista. Diz Boal “Eu vou escrever outra peça baseada em *Lisístrata*. Será a peça *Lisístrata* mas pelo ponto de vista das escravas. Ela queria ter e aproveitar tudo o que lhe era ofertado, mas o que as escravas tinham a dizer sobre isso?”

É exatamente com esse tema que a peça se inicia. A música de abertura cantada por todo o elenco, que oferece o tom coletivista ao protesto e narra o que está por vir, também denuncia o véu ideológico que, por sua vez, encobre o enfrentamento de gênero e sua posição de classe. Tal canção, similar ao coro grego, não faz parte da ação, mas funciona como comentário, reflexão e elucidação de uma determinada questão presente na obra. Assim, *As Mulheres de Atenas* reconhece que o borrão ou a falsa consciência, responsável por impossibilitar o conhecimento do inimigo, é também reproduzido na moralização e individualização dos problemas sociais. É por esse motivo que a abertura já deflagra a disputa em conjunto, de grupo contra grupo, ainda que silenciosamente:

(MÚSICA. CANTA TODO O ELENCO)

Silêncio, muita atenção;

vamos contar uma história

delicada, complicada -

silêncio, muita atenção.

- A guerra é o nosso tema!

Contra quem? Não sabemos

quem pode ser inimigo

---

344 Spivak, 2014.

nem quais são os aliados  
neste combate antigo.  
Os inimigos dormem numa mesma cama,  
o escravo come na mesa do senhor:  
como saber quem é quem? Quem mata? Quem morre?  
Quem é o mais covarde e quem tem mais valor?  
As armas destes soldados  
são armas que não se vêem:  
eles beijam-se na boca,  
amam-se, querem-se bem.  
Fazem carinho na cama,  
têm filhos, como convém,  
- muitos morrem neste drama,  
muitos se ferem também.  
Mas não se dispara um tiro,  
nem uma espada se saca:  
com um sorriso se fere,  
com um suspiro se mata<sup>345</sup>.

A abertura, que remete às peças da fase *Arena Conta* pelo tom narrativo e pelo explícito ponto de vista do grupo que conta a história, também já antecipa a principal temática da obra: a luta sem tiro, nem espada conduzida e organizada por Lisa das mulheres que, com o propósito de forçar o retorno definitivo de seus maridos da guerra, propõem uma greve de sexo. Contudo, Boal dessa vez decide não lançar mão dos recursos presentes nos musicais do Arena, como o herói e o coringa. Nega todo e

---

345 BOAL, 1979.

qualquer apego ao realismo cênico que centralizasse a ação em um tempo e espaço definidos pela obra original: “A ação transcorre numa fictícia Atenas, sem nenhum realismo”.

A adaptação funciona, portanto, como uma parábola sobre os problemas femininos de então (1975) vistos sob vários prismas. Logo na primeira cena, ambientada na casa de Lisa, apresenta as personagens condutoras da ação, as mulheres da peça. O que salta aos olhos já na primeira leitura é a modificação dos nomes das personagens quando comparados com os do original. Os personagens masculinos são dotados de nomes um tanto cômicos, como Aristóbolo, Extremodoro, Semprônio e Pancrácio. Já as personagens femininas, em uma tentativa de aproximação com o espectador, recebem nomes e caracterizações mais realistas, como Ester, Clara, Mirta, Teodora, além de Lisa, protagonista da obra. Tal recurso paródico obedece a quase uma constante na dramaturgia de Boal: ao chamar a atenção e se posicionar em favor das personagens femininas, Boal sintomaticamente volta a resgatar o papel importante da empatia como principal mecanismo de identificação entre personagens e público. É como se Boal iniciasse a peça com personagens cujas vontades individuais estivessem anuladas pelas necessidades sociais, mas que, gradativamente, vão tomando contornos mais dramáticos, passando a reivindicar seus lugares como indivíduos dotados de vontade.

Longe de focalizar o aspecto moral e subjetivo como um determinante significativo na luta pela transformação social, Boal entrelaça ao despertar dessa vontade necessária na libertação do personagem como consequência de uma ação pedagógica coletiva. Desse modo, *Torquemada*, *A Tempestade* e *As Mulheres de Atenas* apresentam o percurso de um ou mais personagem(ns) (respectivamente, o dramaturgo, Caliban e as personagens femininas, em sua inteireza) em direção à tomada de consciência de seu lugar social por meio do contato e do diálogo com outros explorados, catalisando uma espécie de individuação que não chega a ser heroicizada. Trata-se de um passo além na urgente tarefa de embate social e serve, sobretudo, de advertência ao público. Tal estratégia estaria mais ou menos próxima da análise feita por Boal ao elucidar o trabalho brechtiano em *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*:

Em nenhum momento, Brecht fala contra a emoção, ainda que fale sempre contra a orgia emocional. Diante de um quarto escuro de onde parte um grito, uma criança pode assustar-se: Brecht está contra que se emocione o espectador com cenas desse tipo. Mas, se Einstein descobre que  $E=MC^2$ , que é a fórmula de transformação da matéria em energia, essa é uma emoção extraordinária! Brecht está totalmente a favor deste tipo de emoção. Aprender é emocionante e não existe razão para que a emoção seja evitada. (...) Como não vai o espectador emocionar-se com a Mãe Coragem que perde seus filhos, um a um, na guerra? É inevitável que nos emocionemos todos até às lágrimas. Mas deve-se combater sempre a emoção causada pela ignorância: que ninguém chore a fatalidade que levou os filhos da Mãe Coragem, mas sim que se chore de raiva contra o comércio da guerra, porque é esse que rouba os filhos à Mãe Coragem.<sup>346</sup>

Logo na cena de apresentação das personagens d'*As Mulheres de Atenas*, em que Lisa, esposa do general Leônidas, convida outras mulheres da cidade para uma reunião em sua casa, o conflito central da peça já é sinalizado por meio da fragmentação classista entre as personagens, bem como da invisibilidade da personagem escrava:

LISA – Se eu tivesse convidado essas mulheres tão jovens para um bacanal, as ruas já estariam intransitáveis. Mas, como se trata de um assunto sério, não vem ninguém. (À ESCRAVA) Rápido, põe esses copos, idiota. Cuidado, não vai quebrar nenhum. (A CLARA) Ainda bem, aí vem Ester, que é minha vizinha.

(...)

ESTER – Lisa, escuta aqui: você acha que essa Mirta, Cora, essa gentalha, Teodora, gente do mercado, você acha que essas cafonas devem estar metidas nisso junto com a gente?

LISA – Por que não? São mulheres.

---

346 BOAL, 1980, pg. 110.

ESTER – Eu sei que são, mas acontece que certas pessoas talvez não estejam preparadas pra entender certas coisas...Você não vê que essa menina, essa Mirta, já estava começando a falar de violência, de sangue, sangue?! A coisa pode degenerar...Eu entro nessa pelo prazer da aventura...mas se as coisas ficarem pretas, já sabe, não conte comigo!<sup>347</sup>

A escrava, única personagem a não ser caracterizada como sujeito, cumpre durante o primeiro ato a tarefa de passivo pano de fundo, sendo determinada pela função doméstica que lhe cabe. Visto no geral, o enquadramento que insere todas as personagens femininas já na primeira cena, opera uma certa gradação em relação à antinomia entre as vontades das personagens e sua realização no mundo. Ao fim e ao cabo, todas acabam por ser tolhidas subjetivamente pela ordem patriarcal, internalizando e naturalizando um processo similar ao de desumanização. Evidentemente, essa escala de submissão às determinações sociais é tanto mais intensa, quanto mais desvalida for a personagem. E é, em parte, esse mesmo processo de degradação individual sofrido por todas as personagens, ainda que em escala diferente, um dos mobilizadores para a discriminação entre as classes, cuja representação encontra-se potencializada na postura de Ester em relação a Mirta, Teodora e Cora, bem como na relação entre Lisa e sua escrava.

O processo dramático e ascendente da peça consistirá na revelação pelas mulheres tanto do fenômeno da mecanização operada pelo patriarcado, quanto das estratégias que a ele ensejam. O conhecimento mobilizador da realidade social é, ao mesmo tempo, causa e consequência de um ato pedagógico pautado por reuniões, debates, atividade militante e intenso enfrentamento entre as personagens femininas e os homens, que dominam a organização social da cidade. É nessa esteira que Lisa, em um embate lúcido e quase ibseniano com Leônidas, define a sua verdadeira, mas nem por isso estática, condição social:

LEÔNIDAS – Que vergonha, Lisa, Lisa, minha menina...As coisas abomináveis que me contaram, a discussão na praça pública, o desafio à

---

347 Ibidem.

autoridade suprema do senhor Juiz...Como se você estivesse num mercado...Ah, Lisa, minha filha, você não se lembra de quando você era pobre e por isso é tão ingrata comigo (...) Não tinha nem um centavo para botar essa roupa que você usa agora! Nem ao menos você sonhava em frequentar os cabeleireiros que agora você frequenta, os massagistas que te dão massagens, os sapateiros que te vêm trazer ao domicílio os melhores sapatos estrangeiros, as modistas (...)

LISA – Você não se interessa por mim como mulher – sou a sua boneca. (...) Se lavar os pratos é uma característica feminina, é porque vocês nos obrigaram a lavar pratos. Vocês nos obrigaram a ser compreensivas e boas, sofredoras e caladas e, usando a força, não permitiram que fôssemos fortes. Com a violência, vocês não nos permitiram ser nada mais do que sensíveis e delicadas. Por que vocês tinham medo de amar um ser humano por isso nos converteram em bonecas. De que realidade você está falando? Da realidade que vocês fizeram e que nós queremos transformar!<sup>348</sup>

O diálogo acima dá-se logo após o acordo entre as mulheres da cidade com relação à greve de sexo e à invasão ao Tesouro, em uma tática de “Frente Unida Feminina”. Os maridos, ao chegarem à cidade, deparam-se com as suas esposas na fortaleza do Tesouro, proibindo-os que retirem seus salários. Em uma cena no mínimo hilariante, eles enfrentam suas esposas que, por estarem estrategicamente unidas, saem vencedoras de um conflito que, por sua vez, começa a demonstrar seu caráter estruturante na sociedade capitalista:

LISA – Ganhamos a primeira batalha. E ele tem razão: ganhamos porque estávamos unidas, irmãs.

MIRTA – Escuta aqui, Lisa: estas companheiras e eu pensamos que tudo está muito bem, mas um dia os homens voltarão a dominar. Quando acabar a guerra, eles voltarão ao poder. Bem, e aproveitando que estamos todas juntas, como irmãs, nós queríamos pedir que você nos ajude...Os nossos maridos trabalham para os maridos de vocês e não é justo que ganhem tão

---

348 Ibidem.

pouco. Vocês são ricas e pagam-nos muito pouco. Se somos irmãs, como você disse, não é justo...

LISA – Bom, eu não sei o que dizer...vocês pegaram-me assim de supetão...mas claro que vamos pensar nisso e depois damos uma resposta...

MIRTA – Bom, já é alguma coisa...

TEODORA – Esperamos...

LISA – Mas agora temos que fazer a crítica e a autocrítica: a nossa união ainda não é o que devia ser. E os homens vão ficar mais fortes e depois vão vir em cima de nós com toda a raiva e sem perdão!<sup>349</sup>

É explícita a paródia ao pensamento de esquerda associado ao pecebismo brasileiro, principalmente no momento pós-64, período em que a autocrítica muitas vezes significou a paralisia frente aos problemas imediatos que se apresentavam. Ironicamente, é a partir daí, ou seja, do escamoteamento ou, até mesmo, do esvaziamento da questão central que engendra o feminismo – a sociedade de classes – que se desenrolam diálogos despersonalizados entre os maridos e repletos de clichês misóginos:

ARISTÓBOLO – O lugar da mulher é dentro da casa do marido.

LEÔNIDAS – Isso todo o mundo sabe...menos elas.

ARISTÓBOLO – Feminino é passivo e masculino é ativo (...) Diz a Bíblia que marido e mulher são uma pessoa só e que essa pessoa é o marido.

LEÔNIDAS – Isso todo o mundo o sabe...menos essas tontas.<sup>350</sup>

---

349 BOAL, 1977, pg 126.

350 Ibidem, pg. 150.

É em meio a tal circunstância que surge um mensageiro de guerra comunicando a todos os personagens masculinos a rendição de Esparta exatamente pelo mesmo motivo, a greve de sexo levada a cabo por suas esposas durante mais de 15 dias. Finda a guerra, acabaria, portanto, o conflito que impulsionava a ação das personagens:

MENSAGEIRO – Paz. Todos os nossos soldados abandonam já o campo de batalha e foram pra casa dormir com as suas mulheres. Paz. Paz. Paz.

MULHERES – Paz. Ganhamos a guerra. A nossa guerra acabou com a guerra! Descemos?

LISA – Esperem. Respondam vocês: ainda querem guerrear?

LEÔNIDAS – Pelo amor de Deus, Lisa, vocês venceram. Desçam todas e venham conosco.

(...) Até que enfim, tudo voltou ao normal. (AS MOÇAS COMEÇAM A TRABALHAR ENQUANTO OS HOMENS NÃO FAZEM NADA)<sup>351</sup>

No entanto, a modificação da visão de mundo pelas mulheres já havia sido operada pela própria trajetória de luta em conjunto. Nada segue como antes. As relações deterioram-se ao passo que o dramaturgo confere às personagens femininas uma maior autonomia e uma maior subjetividade. Será a partir da tomada de consciência sobre o funcionamento da estrutura capitalista que o rumo da ação da peça sofre uma inflexão:

MIRTA – A você todos os patrões pagam o dobro do que pagam a mim e nós dois trabalhamos o mesmo trabalho. Sabe por que me pagam menos??? Porque eu sou mulher!!!E este é um mundo de homens!!!

---

351 Idem, pg. 153.



LEÔNIDAS – Não é verdade!

MIRTA – A Lisa não lhe dão o posto de general...

LEÔNIDAS – Mas pode ser a minha secretária...alguma coisa já é...

MIRTA – À Teodora não lhe dão o posto de Juiz...

JUIZ – Mas pode ser minha cozinheira, boa mulher...tudo é política...

(...)

MIRTA – Este é o teu salário? (MOSTRA O DINHEIRO) Este é portanto o meu salário! Eles pagam-te com o dinheiro que a mim não me dão. Você não me faz nenhum favor e por isso eu não te agradeço...<sup>352</sup>

A cena termina extrapolando o uso da violência masculina na única personagem cuja moeda de troca reside justamente em deixar-se violentar por quem quer que seja. A prostituta Cora, que havia exercido um papel fundamental ao colaborar com a greve das esposas atenienses, ao largar temporariamente seu ofício, é agora submetida a abusos masculinos gratuitos:

CORA – Hoje eu não trabalho: estou de férias! (OS HOMENS GRITAM E SE DIVERTEM. AGARRAM CORA SEM O MENOR RESPEITO. BOLINAÇÕES; ELA CHORA E DEFENDE-SE. OS HOMENS SAEM BÊBADOS E ALEGRES. AS MULHERES FICAM TRISTES E CANTAM)

A canção sem nome, pois sem grito acusatório, fecha o primeiro ato em tom negativo. “Tudo segue normal” e, por isso, fazia-se necessária uma assembleia só de mulheres. O gancho entre as peças de Aristófanes resolve o impasse. A resolução dos conflitos na obra clássica ia, efetivamente, na direção da proposta pedagógica de teatro que estava sendo gestada e experimentada por Boal, o teatro fórum. É Lisa quem oferece o estímulo:

---

352 Ibidem.

LISA – É o seguinte: a gente na verdade não tem poder nenhum. Por isso precisamos tomá-lo. Pela força, não podemos. Então, vamos usar um artifício: vamos todas roubar as roupas dos nossos homens. Vamos botar barbas nas nossas caras. E amanhã bem cedo, antes que eles se levantem, vamos comparecer à Assembléia no lugar deles. E como eles vão ficar em casa sem roupas, nós seremos a maioria e poderemos votar em todas as leis que a gente quiser!<sup>353</sup>

Por meio da participação ativa na assembleia e a consecutiva mudança legislativa que *As Mulheres de Atenas* chega ao fim elucidando, tal qual *Revolução na América do Sul*, o fértil debate sobre os fracassos de um projeto revolucionário e o início de um processo social real, em contato com uma dimensão histórica potencializada no trânsito entre palco e plateia:

Aqui termina senhores  
uma história que começa;  
lá fora começa a luta  
aqui termina essa peça.  
Nós todos aqui cantamos  
com muita sinceridade;  
tratam já de descobrir  
onde estará a verdade.  
Aqui termina senhores  
a vossa história que começa:  
busquem todos a verdade,

---

353 Ibidem.

aqui termina essa peça.<sup>354</sup>

Em linhas gerais, *As Mulheres de Atenas* parece oferecer um preâmbulo e, até mesmo, uma divulgação do trabalho teórico e prático de Boal em relação ao desenvolvimento das técnicas do Teatro do Oprimido, sobretudo, do teatro-fórum. Nela, é operado uma espécie de formação do sujeito pelo uso dos próprios instrumentos de dominação perpetrados pelo opressor, sempre em chave dialética. Por isso, talvez, Boal tenha feito tanto esforço junto a Ruth Escobar – ainda que em vão – na tentativa de encenar sua obra no Brasil.

Em entrevista recente, o assistente de direção da única montagem de meu conhecimento de *As Mulheres de Atenas*, em dezembro de 1976, o costa-riquenho Juan Cerdas Albertazzi, disse que, ao encontrar Augusto Boal em um congresso em Nova York cerca de dez anos após a encenação, contou-lhe sobre a entusiasmo que o diretor Atahualpa del Cioppo sentiu ao levá-la aos palcos da Universidade da Costa Rica. Segundo Juan, a expressão de Boal não poderia ser de maior contentamento. O teatrólogo não conhecia, até aquele momento, nenhuma encenação da peça, após ter seus pedidos fartamente recusados. Segundo Juan Albertazzi, Boal disse estar aliviado com a boa notícia.

---

354 Ibidem.

## **CAPÍTULO 5 - APONTAMENTOS FINAIS**

Apartar, afastar, expatriar, banir, desterrar. Várias são as possíveis definições para uma questão que, definitivamente, marcou um longo período de repressão política que continua produzindo seus efeitos na história da América Latina. Foram, de acordo com o Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos<sup>355</sup>, cerca de dez mil brasileiros que, entre 1964 e 1985, partiram para diferentes países à procura de abrigo por conta de suas atividades e ideais políticos. No que tange à América Latina, os números são ainda mais estrondosos: dois milhões de argentinos, quinhentos mil uruguaios e quase um milhão de chilenos saíram de seus países de origem, voluntária ou involuntariamente, rumo a destinos incertos.

Não só pessoas vinculadas à prática artística, mas também militantes, educadores, frades, jovens e adultos, de todas as classes sociais, foram ameaçados e coibidos de suas ações políticas pelo banimento. Em muitos casos, fugir era a única saída à iminente prisão, tortura e, possivelmente, morte nos porões dos presídios.

Ainda que houvesse alguma preferência por parte do Estado em resguardar, mesmo que minimamente, os membros da classe artística já reconhecidos pela posição social que ocupavam, a punição pautada em submetê-los compulsoriamente ao esquecimento e ao cerceamento do exílio foi rigorosamente aplicada como mecanismo de “exclusão institucionalizada ao lado da prisão, pena de morte e de outras medidas de exceção e de emergência”<sup>356</sup>

Esse mecanismo de exclusão beneficiava tanto o país expulsor, quanto, em certa medida, as próprias nações acolhedoras, que toleravam, de acordo com seus interesses políticos, aqueles que buscavam por asilo.

---

355 *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos desde 1964*. Grupo Tortura Nunca Mais. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1995.

356 LOVEMAN, apud. RONINGER, Luis. “Exílio Massivo, inclusão e exclusão política no século XX” In: *Revista Dados vol. 53, n° 01*. Rio de Janeiro: 2010.

A presença dos exilados foi tolerada e até mesmo promovida como ferramenta política a ser utilizada pelo país anfitrião em relação ao cenário político do país de origem dos desterrados. Essa atitude se refletiu não somente no país de origem dos exilados, mas também colaborou para a definição de regras de pertencimento à comunidade política de acolhimento. Por exemplo, os exilados políticos argentinos que se instalaram no Chile sob o regime conservador eram bem-vindos desde que não interferissem na política interna ou desde que apoiassem os governantes no poder.<sup>357</sup>

É nesse ponto que a experiência social ganha contornos reconhecíveis, ainda que traumáticos, tornando-se fermento cultural dos mais importantes e interessantes, sobretudo ao tratarmos de um artista brasileiro que buscou dialogar criticamente com a situação política da América Latina e, inclusive, com certas correntes de pensamento de esquerda norte-americanas e europeias que os ventos já traziam à periferia do capitalismo.

Nesses cinco anos em que Augusto Boal sobrevive na capital da Argentina com sua esposa e filhos, houve o estabelecimento de estados de exceção em alguns países da América Latina, responsáveis por gerar feridas e cicatrizes visíveis na prática artística principalmente daqueles que buscavam por asilo político em outros lugares. É um momento em que a história começa a tornar-se um tanto nublada, prenunciando um prolongado presente.

Se o caráter coletivo e afirmativo levado a cabo por uma “hegemonia cultural de esquerda”<sup>358</sup> soube prevalecer ante a invasão dos tanques em 64, a década de 70, por sua vez, prefigurou a dificuldade do artista em legitimar a sua presença em meio à avassaladora padronização mercadológica e ao rebaixamento de horizontes de expectativa. A rigor, o nacionalismo e o ativismo político dos anos anteriores não chegam a ser suprimidos, mas adquirem a marca da dificuldade da intervenção artística no campo social daquela época, tendo em vista a quase ausência de condições produtivas mínimas para o artista de esquerda.

---

357 Ibidem.

358 SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política 1964-1968”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Paralelamente às mudanças estético-ideológicas que viabilizaram um questionamento das relações entre arte e política, o exílio de algumas centenas de artistas brasileiros também modifica, e muito, o debate sobre os alcances da obra de arte engajada, sobre os rumos dos projetos da esquerda já fragmentados desde 64 e, mais ainda, sobre a possibilidade de atuação em um mundo amordaçado e enegrecido pela onda de golpes militares na América Latina.

O fato é que, com o aumento em escala da dívida externa, o avanço do capitalismo tardio, na concepção mesma de Ernest Mandel, e, sobretudo, com os dois grandes choques do petróleo em 1973, o espírito desenvolvimentista, que tanto insuflara os marxistas latino-americanos, entrou em declínio e provou ser utópico – servindo, até mesmo, como instrumento ideológico da ala conservadora.

No Brasil pós-64, as dezenas de grupos guerrilheiros que se afastaram do esquema pessebista de aliança com a burguesia, mantiveram uma concepção de revolução em etapas com o intuito de superar inicialmente os entraves impostos pelo subdesenvolvimento para, posteriormente, instalar o “governo popular-revolucionário”. E, mesmo a agitada participação dos grupos de guerrilha e partidos políticos<sup>359</sup> que abriram espaço ao discurso sobre o “protagonismo juvenil” no fim dos anos 60, não pôde deixar de sucumbir frente ao silêncio imposto pela ditadura civil-militar.

Paulo Arantes, ao comentar o impacto da ilegalidade do período ditatorial, denuncia o grau de abuso de poder por parte das autoridades e da “militarização do cotidiano”:

O corte de 1964 mudaria de vez a lógica da exceção, tanto no hemisfério da ordem política, quanto do ilegalismo do povo miúdo e descartável. O golpe

---

359 Levando-se em conta a enxurrada de siglas e a dificuldade mesma de encontrá-las todas, cito as que obtiveram maior repercussão entre 64 e 74 (ano da dissolução da ALN): PCdoB (1962 -) - Partido Comunista do Brasil que reunia cerca de 300 militantes; MNR (1964-1967) – Movimento Nacionalista Revolucionário, com 100 militantes; AP (1962-1973) – Ação Popular, com 400 militantes; POLOP ou ORM-PO (1961-1967) – Organização Revolucionária Marxista ou Política Operária, com cerca de 100 militantes; POR (1953 -) Partido Operário Revolucionário, com cerca de 100 militantes; MR-8 (1966 – 1968) – Movimento Revolucionário 8 de outubro, com cerca de 100 militantes; PCBR (1968-1970)-Partido Comunista Brasileiro Revolucionário, que reunia cerca de 100 militantes; ALN (1968-1974) – Aliança Libertadora Nacional, com 250 militantes; VPR (1968-1969) – Vanguarda Popular Revolucionária, com 200 militantes; COLINA(1967-1969) – Comando de Libertação Nacional, com 75 militantes; MOLIPO(1971-1972) – Movimento de Libertação Nacional, com 50 militantes; VAR-PALMARES (1969-1971) – Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares, com 200 militantes; VPR(1969-1971) – Vanguarda Popular Revolucionária, com 150 militantes. Ver: MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

avançara o derradeiro sinal com a entrada em cena de uma nova “fúria” – para nos atermos ao mais espantoso de tudo, embora não se possa graduar a escala do horror: a entrada em cena do “poder desaparecedor”, na fórmula não sei se original de Pilar Calveiro. Depois de mandar prender, mandar desaparecer como política de Estado, e tudo o que isso exigia: esquadrões, casas e voos da morte. Essa nova figura – o desaparecimento forçado de pessoas – desnorteou os primeiros observadores.<sup>360</sup>

A atuação do Estado autoritário, após o primeiro momento da tomada de poder, passa a estabelecer como principal medida política de exceção, de acordo com Edson Teles<sup>361</sup>, a punição sobre o corpo, por meio das câmaras de tortura, dos exílios e dos assassinatos em massa. O Estado submeteu aqueles que reagiam à ordem vigente ao esquecimento, ao não-pertencimento e ao trauma, limitando ou anulando a capacidade do sujeito de dar sentido a sua própria vivência de luta e de repentina derrota.

Há uma cena no filme *Tangos, o exílio de Gardel* que, a meu ver, ilustra belamente a falta de referentes materiais daqueles artistas latino-americanos condenados ao exílio. Trata-se da cena final, onde há o entrecchoque de imagens da paisagem parisiense com outras que seguem o desfecho melancólico dos protagonistas. A sequência mostra, inicialmente, Juan Dos em uma cabine telefônica no momento em que é informado sobre a morte de sua mãe. No contra-plano, a câmera objetiva enfoca a corrida do personagem em direção ao espectro da mãe que, vagarosamente, desaparece em meio ao campo aberto e enevoado. Resta apenas Juan Dos seguindo o rastro fantasmagórico da figura materna entre o arvoredo invernal e seco de Paris.

Logo em seguida, a canção *Solo*, brilhantemente interpretada por Artur Piazzola, acompanha novamente o percurso do protagonista ao descer a escada rolante do aeroporto. O lamento da canção

---

360 ARANTES, Paulo. “1964: o ano que não terminou”. In: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

361 TELES, Edson. *Brasil e África do Sul: os paradoxos da democracia*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da USP, 2007.



parece intensificar o ceticismo proposto pelo enquadramento da cena: o espaço estreito da escada rolante, circundado por altos corrimãos, onde a personagem espera passivamente ser levada pela engrenagem da escada rolante até o seu destino. O corte seguinte nos revela uma foto em preto e branco, em que várias crianças abraçam-se embaixo de uma velha escada desgastada pelo tempo.

Creio que a sequência é significativa por evidenciar os traumas que irrompem da condição de ser um indivíduo exilado. Pois, além do exílio operar, como sinalizou Edward Said, uma “fratura incurável entre o ser humano e o seu lugar natal ou entre o eu e seu verdadeiro lar”<sup>362</sup>, também ocorrem em sua decorrência mutilações intra-subjetivas muitas vezes irreparáveis, promovendo sintomas de depressão e paranoia.

Para Marcelo e Maren Viñar<sup>363</sup>, casal uruguaio de psicanalistas banidos do Uruguai quando do golpe, a experiência do exílio remete a uma privação patológica a que os autores conceituam como ruptura narcísica. Tal ruptura, no entanto, advém, rigorosamente, da ausência de convicções políticas claras em relação ao novo panorama que se esboça na América Latina. É uma fragmentação do eu que já não se reconhece como sujeito social capaz de intervir na matéria história:

Este livro possui um ponto inicial nítido e preciso: a crônica dilacerante de alguns seres humanos que viram seu destino interrompido pelo furacão da história, em um tempo em que os códigos de significados políticos pareciam essencialmente claros. Pecado da ingenuidade, pecado da crença voluntarista (...). Como indivíduos e como coletividade, talvez seja este o nosso mais radical aprendizado de uma década de horror<sup>364</sup>.

E, acredito que seja para esta questão que a cena de Solañas aponta. Juan Dos, já impossibilitado de produzir sentido sobre o mundo, percorre os rastros de um fantasma familiar, que nem ao menos o reconhece. A passividade demonstrada pelo protagonista é contraposta à rigidez dos muros e corrimãos de aço que emolduram a cena em que Juan é filmado de costas ao descer

---

362 SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

363 VIÑAR, Marcelo e VIÑAR, Maren. *Exílio e Tortura*. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

364 Ibidem.

inertemente as escadas rolantes. Como se o motor da sociedade capitalista tivesse sustentado o processo de incorporação de uma esquerda descrente cada vez mais titerizada. A posterior imagem em preto e branco, provavelmente de tom memorialístico, ironiza a ingenuidade das personagens infantis que, abaixo de uma escada em ruínas em Buenos Aires, defrontam ativamente o espectador. A imagem parece fazer menção a uma Argentina pré-industrial e “semicolonial” que engendrou grandes expectativas e esperanças quanto a um projeto de modernização nacional-desenvolvimentista<sup>365</sup>, ao fim e ao cabo, frustrado.

Solañas, então, materializa a relação de distopia potencializada pelo corte brutal efetivado através do exílio. Não é à toa que os casos de suicídios cometidos entre 64 e 85 por cidadãos banidos de seus países, mesmo que ainda não tenham sido devidamente contabilizados, assustam e assombram a nós todos.<sup>366</sup> Muitos preferiram o silêncio escolhido da morte ao silêncio político controlado pelo

---

365 Após a Segunda Guerra, a política nacional desenvolvimentista torna-se hegemônica entre os latino-americanos, iniciando, assim, uma postura crítica vinculada aos estudos marxistas preocupada em criar uma teoria aliada à realidade e à formação dos países periféricos. Pode-se estabelecer, como ponto crucial do salto teórico terceiro mundista, a criação, em 1949, da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) pelo argentino Raúl Prebisch e a publicação do artigo “El Desarrollo en America Latina y algunos de sus principales problemas”, também de autoria de Prebisch. No artigo, defende-se a concepção de que a concentração de renda e a realidade agrário-exportadora dos “países novos” eram fruto da dependência econômica e do imperialismo dos centros industriais: “En ese esquema a la America Latina venía a corresponderle, como parte de la periferia del sistema económico mundial, el papel específico de producir alimentos y materias primas para los grandes centros industriales(...). De ahí el significado fundamental de la industrialización de los países nuevos. No es ella un fin en si misma, sino el único medio de que disponen estos para ir captando una parte del fruto del progreso técnico y elevando progresivamente el nivel de vida de las masas”. Ver: PREBISCH, Raúl. *El Desarrollo em America Latina y Algunos de sus Principales Problemas*. Santiago: El Trimestre Económico. Vol. 16. Nº 63, 1949, pag. 02.

366 Poucos casos comprovados de suicídio entre os brasileiros exilados foram, de fato, divulgados após a anistia. Cito os de maior repercussão: o secretário de João Goulart, Eugênio Caillard que, movido por uma forte depressão, suicidou-se em 1964, logo após o golpe (“Eugênio Caillard foi o último que chegou ao consulado e o primeiro que nos deixou! Mas elegeram um caminho trágico: o suicídio. Possuído por uma insuportável mania de perseguição, não suportou a angústia de viver entre quatro paredes. Uma hora se deixava embalar por uma euforia sem limites para logo cair na prostração mais desalentadora! Era como um pêndulo! Uma noite esse pêndulo deixou de oscilar” Ver: JULIÃO, Francisco. *Esperança é meu signo*. In: *Memórias do exílio. Brasil 1964 – 19??*. São Paulo. Editora Livramento, 1978.); Maria Auxiliadora Lara Barcellos, conhecida pelos militantes como Dora, suicida-se em Berlim, ao atirar-se em uma plataforma de metrô; e, um dos mais trágicos exemplos das consequências psíquicas decorrentes do regime militar, Frei Tito, que depois de uma tentativa frustrada de suicídio ainda na OBAN, enforca-se em Lyon no ano de 1973. De acordo com alguns relatos de brasileiros ex-exilados, houve uma grande quantidade de tentativas de suicídio. O próprio Augusto Boal relata em suas memórias o desespero de amigos também banidos: “Suicidas solitários: famílias desintegradas, funções trocadas, cartas embaralhadas, quem é quem? (...) A morte era fácil: na farmácia, bastava um vidro. Uma corda, uma árvore. Um descuido: o trem! Pular a janela do sexto andar – um segundo! Mãos quentes apertavam minha mão: no dia seguinte, frias. Quando se esfriariam as minhas? Mortos davam exemplo! Incentivos: pra quê viver?”

Estado, justamente por apostarem que o choque gerado pelo suicídio seria capaz de ecoar a carnificina e o horror que fizeram parte da nossa história.

Frei Tito, ao aceitar colaborar com o projeto “Memórias do exílio” criado por dois brasileiros exilados em Princeton<sup>367</sup>, registra, alguns meses antes da sua morte, o sentimento de impotência impelido pelo banimento. A sentença do exílio operou, para o frade, uma anulação letal do sujeito sem que fosse permitido espaço algum para crenças e expectativas sobre o futuro. O sonho de revolução socialista chegava ao fim juntamente com a esperança em tornar-se sujeito da história.

Com isso, estar exilado significou para muitos a lembrança insuportável de uma derrota coletiva e individual. A memória traumática da possibilidade da revolução socialista interrompida pelo golpe militar trouxe a desesperança melancólica e o sentimento de terror sobre o futuro. O tempo em suspenso, à espera da próxima catástrofe, reafirmava a força e a fragilidade de um projeto que, aos poucos, foi se tornando uma foto em preto e branco, uma figura fantasmagórica.

O exílio de Boal representou, sobretudo, um tempo em que o erro em si torna-se o protagonista da história. Em entrevista à revista *Veja* em 1976, Boal conta que sua mais nova peça *Lisa*, não substituiria nunca outra obra de teor feminista escrita por uma mulher. A escrita, portanto, dava-se na chave do experimentalismo, do impulso necessário à criação. Mas, ao mesmo tempo, enredava-se no impasse da questão identitária, da voz reprimida do autor em função de seu lugar social. Da auto-censura<sup>368</sup>.

Os cinco anos de exílio em Buenos Aires consolidaram mais do que uma dramaturgia, uma prática cujo principal objetivo era transgredir as fronteiras, trabalhar além do tempo e do espaço – ainda que de forma materialista. As peças escritas e encenadas parecem ter servido de caráter

---

Acabou, não acabou? Então, melhor acabar de vez!” Ver: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro. Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2000.

367Falo de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti e Jovelino Ramos, que sob o patrocínio de Paulo Freire, Abdias do Nascimento e Nelson Werneck Sodré, criaram o projeto “Memórias do Exílio”, que convidou em dezembro de 1974 cerca de 1500 brasileiros exilados a relatarem seus depoimentos. As cartas respondidas pelos milhares de brasileiros foram reunidas em um livro, que seria o primeiro volume de uma série. Mas a publicação da obra no Brasil foi proibida até 1978 e, com isso, o projeto não foi levado adiante. Ver: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino. *Memórias do Exílio. Brasil 1964-19??*. São Paulo: Editora Livramento, 1978. GREEN, James N. *Exilados e Acadêmicos: A luta pela anistia nos Estados Unidos*. Cadernos AEL, Vol. 17, Nº 29, 2010.

368 *Revista Veja*, 17 de novembro de 1976.

programático ao próprio extravasamento dos limites do teatro, ensejando a tomada dos meios de produção pela plateia e, mais que tudo, ensejando o fim de um ritual estruturado ideologicamente pela hegemonia cultural.

Eric Nepomuceno, em entrevista a esta pesquisa, disse que Boal foi rechaçado ao voltar ao Brasil e considerado, por muitos, um artista que, confortavelmente, fugiu para longe da guerra instaurada em seu país natal. Incorporava, com isso, o mito do exilado: aquele que, sem lar, vive como nômade a fazer sucesso sem ninguém saber exatamente o motivo, uma vez que suas obras quase nunca foram estudadas em profundidade no Brasil.

Talvez ter-se tornado um nômade, entre “raízes e radares”<sup>369</sup>, propiciou tanto uma guinada teórica e prática importante ao teatro político, quanto uma multiplicação que facilmente pode cair na mesma lógica multiplicadora da indústria de consumo. Não raro, os debates sobre o Teatro do Oprimido aproximam-se do discurso empresarial, movidos pelos interesses do capital e do pensamento liberal (já assisti a um vídeo sobre crianças em uma escola que praticavam Teatro do Oprimido como oportunidade de debater se fariam ou não um teste de avaliação!).

A dramaturgia do período em que as técnicas de TO foram sistematizadas e praticadas revelam, assim, uma busca constante pela representação da luta de classes, mas sempre expondo as falhas, os erros, as imprecisões. Tratava-se de uma dramaturgia que construiu, pelo lado prático, os pilares para a consolidação do teatro do oprimido. A saída representacional, no primeiro momento, deu-se pela via da subjetividade (*Torquemada*), como única forma de compreender a dinâmica histórica e a experiência coletiva. Mais tarde, seria a crise instaurada pelo ápice dessa mesma subjetivação que engendraria o desconforto do artista na representação dos conflitos de classe (*As Mulheres de Atenas e A Tempestade*). O percurso formativo das personagens das peças do exílio, portanto, não deixava de sinalizar a importância de uma teoria nascida em meio à dramaturgia. Uma teoria que sobreviveria, através das células multiplicadoras, para além de qualquer atividade artística convencional.

---

<sup>369</sup> ROLLEMBERG, 1999.

No limite, podemos entrever que a produção dramaturgica de Boal no exílio serviu também como uma forma, junto aos escritos teóricos, de internacionalização e divulgação de um trabalho, que tinha como eixo gravitacional a própria pedagogia. Tratava-se, portanto, de uma pedagogia da atuação, em que os personagens simbolizavam o percurso de um herói quase-negativo ao herói militante, que utilizará a arte como mecanismo de transformação do mundo. Sem escorregar no biografismo, fato é que o próprio Boal talvez tenha participado da última geração que nunca se negou a buscar o possível e o impossível, tal como seus personagens do exílio.

## BIBLIOGRAFIA

ALMADA, Izaías. *Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro*. Pesquisa de Artes Cênicas nº 28 PROAC. Disponível em:  
[https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/almada\\_monografia\\_boal.pdf](https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/almada_monografia_boal.pdf)

ANTUNES, Ricardo e RIDENTI, Marcelo. “Operários e Estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil”. In: *Dossiê 40 anos de maio de 68. Mediações*: Vol. 12, nº 02, Jul/Dez 2007.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. “1964: o ano que não terminou”. In: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2013.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova*. São Paulo: Editora 34, 2002.

AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

BASTOS, Hermenegildo. “Literatura como Trabalho e Apropriação”. *Revista Pontos de Interrogação*, nº 01, 1995.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Arte, Magia e Técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1987

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin, o anjo da história*. São Paulo: Editora Autêntica, 2012.

BETTI, Maria Sílvia. “Mr. Paradise And Other Plays, De Tennessee Williams: Apontamentos Para Uma Análise Formal”. In: *Literatura e Sociedade*, 2013.

BOAL, Augusto. “A Tempestade”. In: *A Tempestade e As Mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano, 1979.

\_\_\_\_\_ *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_ “Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena”. In: *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.

\_\_\_\_\_ “Uma Revolução Copernicana ao Contrário”. In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977.

\_\_\_\_\_ “Maquiavel e a Poética da Virtu”. In: *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_ *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_ “Que pensa você do teatro brasileiro?” In: *Arte em Revista*, nº 02.

\_\_\_\_\_ “A Lua pequena e a caminhada perigosa”. In: *Teatro de Augusto Boal Vol 2*. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_ *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967

\_\_\_\_\_ “Teatro Jornal: Primeira Edição”. In: *Latin American Theatre Review*, Spring 1971.

\_\_\_\_\_ *Milagre no Brasil*. Lisboa: Plátano, 1977.

\_\_\_\_\_ “A necessidade do Coringa”. In: *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.

\_\_\_\_\_ “Torquemada”. Buenos Aires, manuscrito referente à primeira versão da peça, finalizada em novembro de 1971.

\_\_\_\_\_ “Teatro não institucionalizável: Teatro Invisível”. In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977.

\_\_\_\_\_ *Técnicas Latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977.

\_\_\_\_\_ *Crônicas de Nuestra América*. São Paulo: Codecri, 1977.

\_\_\_\_\_ *Teatro Latino-americano de Agitación*. La Habana: Casa de las Americas, 1972.

\_\_\_\_\_ “A Integração Teatral Latino-americana”. In: *Revista Palco/Plateia*. Nº 06, 1970.

\_\_\_\_\_ “Teatro de Massas. Militantes atores ou atores militantes?” In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Centelha, 1977.

\_\_\_\_\_ “Letter from Augusto Boal”. In: *The Drama Review*. Vol. 15, Nº 01, 1970.

\_\_\_\_\_ “Um teatro despenteado”. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Centelha, 1977.

\_\_\_\_\_ “Uma Revolução Copernicana ao Contrário”. In: *Técnicas Latino-americanas de teatro popular*. 1977

\_\_\_\_\_ *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: HUCITEC, 1986.



- \_\_\_\_\_ “As Aventuras do Tio Patinhas”. In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- \_\_\_\_\_ “Entrevista concedida a Miriam e Sônia Goldfeder”. In: *Caderno Folhetim*, 26 de agosto de 1979.
- \_\_\_\_\_ *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*. Coleção Canal Brasil, DVD, 2011.
- \_\_\_\_\_ *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- \_\_\_\_\_ *Documents on the theatre of the oppressed*. Londres: Red Letters, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Ao Qu'isto Chegou: Feira Portuguesa de Opinião*. Lisboa: Estampa, 1977.
- BRISKI, Norman. *Norman Briski: Mi política vida*. Buenos Aires: Dunken, 2013.
- \_\_\_\_\_ *De Octubre a Brazo Largo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005.
- \_\_\_\_\_ “Teatro jornal: Primeira Edição”. In: *Latin American Theatre Review*. Spring, 1971.
- \_\_\_\_\_ “Entrevista Augusto Boal: Teatro para o povo”. In: *Revista Veja*, 17 de novembro de 1976.
- \_\_\_\_\_ “BOAL”. In: *Jornal da Tarde*, 13 de outubro de 1978.

\_\_\_\_\_ "O Brasileiro Boal, cidadão português, atua em toda a Europa". In: *Jornal do Brasil*, 5 de novembro de 1976.

\_\_\_\_\_ "O teórico de teatro que o Brasil expulsou". In: *Folha de São Paulo*, 20 de agosto de 1978.

BRITO, Eduardo Manoel de. *Quando a ficção se confunde com a realidade: As obras Na Colônia Penal e O Processo de Kafka como filtros perceptivos da ditadura civil-militar brasileira*. Produção Acadêmica Premiada. FFLCH. USP, 2008.

CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_ "A Literatura Brasileira em 1972". In: *Revista Iberoamericana*, 1976.

CARBONE, Roberta. *O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: Perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil*. Dissertação apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2014.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1995.

CARVALHO, Sérgio de. "Atitude Modernista no Teatro Brasileiro". In: *Próximo Ato: Teatro de Grupo*. 1ª edição. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, vol. 01.

CAUDWELL, Christopher. *Illusion and Reality*. New York: International Publishers, 1967.

CAVALCANTI, Johana Albuquerque. *Teatro Experimental (1967-1978). Pioneirismo e Loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2010.

CORREA, José Celso Martinez. "Entrevista a Tite de Lemos". In: *Aparte*, 1968.

---

*Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974).*  
São Paulo: Editora 34, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Entrevista a Jorge Raventos. Revista Redacción*, 1974.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

---

*Nem uma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*.  
Brasília: UNB, 2000.

DRISKELL, Charles. *Interview with Augusto Boal*. *Latin American Theatre Review*, Fall 1975.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Londres: Blackwell, 1983.

FERNANDES, Florestan. *Brasil: em compasso de espera*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

FERRER, Maria Florencia. *A Construção do Poder do Campo Popular: Os Anos 70 na Argentina*.  
Dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, 1999.

FILHO, Oduvaldo Vianna. “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. In: *Revista da*

*Civilização Brasileira*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

FRANK, André Gunder. “O inimigo imediato”. In: LÖWY, Michael. *O Marxismo na América Latina*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1999.

GALEANO, Eduardo. *As Veias Abertas da América Latina*. São Paulo: L&PM, 2010.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GERTEL, Vera. *Um Gosto Amargo de Bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GILMAN, Cláudia. *Entre la Pluma y El Fusil*. Buenos Aires: Seculo Veinteuno editores, 2003.

GOMES, Dias. Entrevista ao semanário *Opinião*. 04/03/1973.

GRECO, Heloisa. Dimensões fundamentais da luta pela anistia. Tese defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História Social – UFMG, 2003.

GREEN, James. *Apesar de Vocês. Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUARIBA, Heleny. Entrevista. *News Seller*. Santo André, 24/03/1968. *Suplemento Feminino*, pg. 04.

GUINSBURG, Jaime e PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JACOBY, Robert. “Para Boal, há que eliminar as fronteiras entre actores e público”. In: BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Centelha, 1977.

JAINER, Arthur. "Augusto Boal". *The Village Voice*, 10/07/74

KARTUN, Mauricio. "Sobre Maestros y Discípulos: Una Conversación con Mauricio Kartun". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 2014.

KONDER, Leandro. *O Marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

KOTT, Jan. *Shakespeare, Nosso Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LANDAUER, Gustav. *Incitación al Socialismo*. Buenos Aires: Editorial Americale, 1947.

LIMA, Eduardo Luís Campos. *Procedimentos Formais do jornal vivo Injunction Granted (1936), do Federal Theater Project, e de Teatro-Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

LIMA, Mariângela Alves de. "Quem faz o teatro". In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*, 2007.

LOVEMAN, Brian. *The Constitution of Tyranny*. Pittsburgh: University of Pennsylvania Press, 1993.

LUKÁCS, Georg. *El asalto a la razón*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

\_\_\_\_\_ "Marx e o Problema da Decadência Ideológica". In: *Conversando com*

Lukács. Tradução de Giseh Vianna Konder. São Paulo: Terra e Paz, 1969

---

\_\_\_\_\_ *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2008.

---

\_\_\_\_\_ *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MACIEL, Luís Carlos. “Quem é quem no Teatro Brasileiro”. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, outubro de 1981.

MAGALHÃES, Mario. *O Guerrilheiro que Incendiou o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARIGHELLA, Carlos. *Mini-Manual do Guerrilheiro*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marighella/1969/manual/>

MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MORAES, João Quartim de. “A Mobilização Democrática e o Desencadeamento da Luta Armada no Brasil em 1968”. In: *Tempo Social*. Universidade de São Paulo, vol. 1.

NASCIMENTO, Tiago Tadeu Magnani do. *O Grupo Teatro da Cidade: Experiência Profissional nos Palcos do ABC (1968-1978)*. Monografia apresentada ao Programa de Iniciação Científica da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2006.

OEST, Lincoln. “A II Declaração de Havana e a nossa responsabilidade”. In: *A Classe Operária* nº 420, p. 4, maio de 1962.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.

---

\_\_\_\_\_ “O Ornitórrinco” In: *Crítica à Razão Dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PARANHOS, Kátia R. *História, Teatro e Política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PASTA, José Antônio. "O Ponto de Vista da Morte". *Revista da Cinemateca*, 2012.

PAULINO, Leopoldo. *Tempo de Resistência*. São Paulo: Editoria, 2012

PEIXOTO, Fernando. "E quem paga o pato?" In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_ *Teatro em Questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

\_\_\_\_\_ "Como transmitir sinais de dentro das chamas". In: *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PELLEGRINI, Tânia. *Ficção e Política nos anos 70*. São Paulo: UFSCar, 1996.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 2003.

POTTLITZER, Joanne. "Augusto Boal (1931-2009)". In: *Postglobal Dance*. Duke University Press, 2010, Vol. 40, Nº 01.

\_\_\_\_\_ "The Envelope. Fragment of a Memoir". In: *Poetry, Poets and Lovers, a Memoir in Progress*. Roundup, 2001. League of Professional Theatre Women, Vol. 2, Nº 01.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PREBISCH, Raúl. *El Desarrollo em America Latina y Algunos de sus Principales Problemas*. Santiago: El Trimestre Económico. Vol. 16. Nº 63, 1949.

RAMOS, Jovelino e CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa. *Memórias do Exílio*. São Paulo: Editora Livramento, 1976.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. Buenos Aires: Clacso, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp, 2005.

\_\_\_\_\_ *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: UNESP, 2010.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_ *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_ “O Teatro Brasileiro Atual”. In: *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva: 1993.

\_\_\_\_\_ *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SACRAMENTO, Igor. *Nos Tempos de Dias Gomes: A trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Comunicação e Cultura da UFRJ, 2012

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SALES, Jean Rodrigues. *O Impacto da Revolução Cubana sobre as Organizações Comunistas Brasileiras (1959-1974)*. Tese de Doutorado apresentada ao departamento de História da Unicamp, 2005.



SARLO, Beatriz. *Los dos ojos de Contorno*. Revista Iberoamericana nº 35, 1999.

SCHWARZ, Roberto. “Prefácio com Perguntas”. In: *Crítica da Razão Dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.

\_\_\_\_\_. “Cultura e Política 1964-1969”. In: *O Pai de Família e outros Estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Roberto Schwarz: um crítico na periferia do capitalismo*. Entrevista concedida para a Pesquisa Fapesp, encontrada em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/04/01/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/>

\_\_\_\_\_. “Nunca fomos tão engajados”. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. “Fim de século” In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. “As Ideias fora do lugar”. In: *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.

\_\_\_\_\_. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Clara de Andrade e. *O Exílio de Augusto Boal: Reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2011.

SOUZA, Regina Magalhães de. *O Discurso do Protagonismo Juvenil*. Tese apresentada ao

Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TAVARES, Renan. *Teatro, Educação e Cultura Marginal dos anos 70 no Brasil*. São Paulo: Yendis, 2009.

TELES, Edson. *Brasil e África do Sul: os paradoxos da democracia*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da USP, 2007.

TELES, Janaina de Almeida. *Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de História Social da Universidade de São Paulo, 2005.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Impasses de um teatro periférico*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, 2013.

VÁRIOS. “O Partido Comunista do Brasil na Luta contra a Ditadura Militar”(Nov/67). In: *Guerra Popular: Caminho da Luta Armada no Brasil*. Lisboa: Ed. Maria da Fonte, 1974.

VÁRIOS, *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos desde 1964*. Grupo Tortura Nunca Mais. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1995.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VERZERO, Lorena. “La Escuela de Mimo Contemporâneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina”. *Periódico Question*, março de 2014.

VICENTE, José. “Teatro: Representação Litúrgica”. In: *Arte em Revista*, nº 06.

VIÑAR, Marcelo e VIÑAR, Maren. *Exílio e Tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

VERVITSKY, Horacio. *Ezeiza*. Buenos Aires: Contrapunto, 1986.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WALSH, Rodolfo. *Essa Mulher e outros contos*. São Paulo: Editora 34, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011

**ANEXOS**

## **PARTE I – TENTATIVAS DE ESTABELECEER UM EIXO BIOGRÁFICO-INTELLECTUAL DE AUGUSTO BOAL EM BUENOS AIRES (1971-1976)**

### **1971**

Janeiro, 2-6: Boal participa do “Primeiro Encontro de Diretores de Teatro Latino-Americanos”, evento organizado pela Associação de Atores da Argentina que contou com a presença de Atahualpa del Cioppo, Blas Braidot, Juan Carlos Gené e Roberto Espina.

Fevereiro, 10: Boal, ao sair do ensaio de “Arena conta Bolívar” no Teatro de Arena, é surpreendido por três homens armados que o obrigam a entrar em um fusca rumo ao Dops. Lá, permanece em situação ilegal por cerca de um mês em cela solitária (F1 - Fundão). É neste momento que se inicia a escrita da peça “Torquemada” e do romance “Milagre no Brasil”. Proibido de escrever material de natureza considerada “subversiva”, Boal cria as cenas partindo de desenhos entregues à Albertina, sua mãe.

Março, 10: Boal é transferido para o Presídio Tiradentes e mantido preso por mais dois meses no Pavilhão 1, Cela 3 (Cela Mário Alves). Neste presídio, consegue escrever um bilhete de socorro a sua amiga norte-americana Joanne Pottlitzer, diretora do TOLA (Theatre of Latin America), em que solicita apoio internacional para denunciar os crimes contra os direitos humanos que assolavam o Brasil. Também continua a escrita de “Torquemada” e “Milagre no Brasil” desta vez fazendo uso de um outro expediente: escrevia as cenas com palavras-chave em francês, de modo a dispersar qualquer possível suspeita sobre o conteúdo do texto. Em alguns de seus relatos, Boal afirma que os carcereiros acreditavam tratar-se de estudos de língua estrangeira.

Março, 18: Joanne recebe o bilhete e recorre a diversos nomes importantes do teatro e do meio artístico em geral. Arthur Miller, então presidente da organização internacional de apoio aos direitos dos escritores, PEN, encabeça uma campanha a favor da soltura de Boal e consegue publicar uma carta no New York Times assinada, entre outros, pelo Conselho Mundial de Igrejas, como também por párocos de orientação mais progressista, Robert Anderson, Joseph Papp, Harold Prince e Richard Schechner.

Março, 24: O New York Times publica, enfim, o abaixo-assinado com somente cinco das quinze assinaturas arregimentadas.

Março, 25: O “Jornal do Brasil” publica uma matéria com a seguinte manchete: “Arthur Miller protesta por Augusto Boal”. A matéria em vez de denunciar os crimes que estavam acontecendo cotidianamente nas prisões do país, salientou a importância de Augusto Boal no meio cultural e o choque provocado em decorrência de sua prisão.

Março, 26: Dia da primeira audiência de julgamento do envolvimento de Augusto Boal com Cuba e com a Aliança Libertadora Nacional (ALN), mais especificamente, no Grupo dos Arquitetos.

Abril, 15: O Teatro de Arena Núcleo 2 viaja para Nancy e apresenta as técnicas de teatro-jornal e “Arena conta Zumbi”. De acordo com depoimento de Dulce Muniz, atriz do Arena na época, a viagem a Nancy “foi um verdadeiro escândalo. Fazíamos apresentações do jornal em lugares muito extravagantes. O Zumbi era feito no Teatro Municipal de Nancy, mas nós fazíamos em salas alternativas, no refeitório

universitário.”

Mais tarde, um número da famosa revista *The Drama Review* publica uma carta solicitando a absolvição de Boal com dezessete significativas assinaturas.

Maio: Boal é “liberado” pelo juiz para fazer uma viagem a Nancy e encontrar seu grupo de teatro. No entanto, em meio a ameaças de morte, Boal é, mesmo que de forma clandestina, banido do Brasil por tempo indefinido. Neste primeiro momento, o teatrólogo segue para Paris e permanece pouco tempo com o Arena. Logo depois, aterriza em Buenos Aires.

Junho: Boal parte para um longo exílio que duraria quinze anos. Decide residir em Buenos Aires (Rua Gurruchaga, 2309), cidade natal de sua esposa, Cecília Thumim, e de seu filho Fabián, já com seis anos. Permanece na Argentina até 1976, ano do golpe militar e depois fixa moradia em Portugal (1976-1978) e França (1978-1986). É neste mesmo ano que Boal cria e dirige o grupo El Machete, do qual fizeram parte Maurício Kartun, Salo Pasik, Daniel Villarreal, Ruth Sonabend, Adolfo Reisin e Bárbara Ramírez. Com o grupo, Boal experimenta diversas maneiras de continuar trabalhando com teatro engajado. Uma das saídas encontradas em meio ao turbilhão político da época foi a criação do teatro-invisível, praticado principalmente entre os anos de 71 e 72. A primeira peça de teatro-invisível, segundo Lorena Verzero, aconteceu no trem Sarmiento em Buenos Aires. A protagonista, Bárbara Ramírez, interpretava uma passageira gestante em um trem lotado onde ninguém lhe ofertava nenhum assento. O resto do grupo, então, começava a questionar os direitos daqueles que utilizavam o transporte público e a levantar possíveis soluções. Ao fim do debate, o grupo apresentava-se aos passageiros como atores e esclareciam quais eram seus objetivos. É também na mesma

época que Boal começa a trabalhar com o Equipo Teatro Periodístico, dirigido por Daniel Villarreal, de modo a promover a multiplicação de grupos de teatro-jornal não só pelo Brasil, mas por toda a América Latina.

Agosto: Boal torna-se professor convidado na Escola de Artes da New York University junto a Jerzy Grotowski e Richard Cieslak em um curso de teatro dirigido por Peter Kass. Continua ministrando palestras na mesma universidade por dois anos.

Novembro, 2: Boal finaliza a escrita da primeira versão de “Torquemada”, posteriormente publicada pela Casa de las Americas, em Cuba e pelas Ediciones Noé, na Argentina.

## **1972**

Janeiro, 2: Há a realização de um espetáculo de rua a fim de comemorar os 50 anos do Partido Comunista do Chile (PCCh). Boal participa da direção do espetáculo e escreve sobre o assunto no texto “Teatro de massas. Militantes atores ou atores militantes?”

Janeiro, 5: Estréia em Buenos Aires a peça “El gran Acuerdo Internaonal del Tío Patilludo” adaptação da obra escrita em 68 intitulada “Tio Patinhas e a Pílula”.

Fevereiro: Boal idealiza a montagem de um show latino-americano no Luna Park em que pudesse unir os artistas Geraldo Vandré, Victor Jara, Tata Cedrón e Daniel Viglieti. Infelizmente, o projeto não dá certo por questões evidentemente políticas.



Março, 17: Estréia do show “Soy loco por tí, America” com participação de Tata Cedrón e seu quarteto no teatro La Cebolla em Buenos Aires.

Março, Abril: Boal, com a ajuda de Joanne Potlitzer, permanece algum tempo nos Estados Unidos e monta, entre os dias 15 de março e 18 de abril, a “Feira Latino-Americana de Opinião”, espetáculo que abordou diversas formas de manifestação artística, como leituras de poemas, exposição de pinturas, documentários, apresentações de peças e canções. A Feira aconteceu em Nova York na Igreja Saint Clement, cujo pároco Eugene Monick, já era amigo e admirador do trabalho de Boal. Ao todo, foram apresentadas peças de Victor Zavala Cataño (famoso dramaturgo peruano e autor da obra “Teatro Campesino”), que continua encarcerado em seu país por conta de suas atividades políticas, Enrique Buenaventura, Jorge Díaz, Gianfrancesco Guarnieri, Roberto (Tito) Cossa, German Rozenmacher, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik, além do prólogo de “Torquemada” e de uma cena retirada de “Revolução na América do Sul”, chamava “The Guardian Angel” (Acredito que tal trecho encontra-se presente na edição portuguesa de “Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular” com o título de “Como Juan Perez descobriu que o anjo da guarda existe”, como também na compilação das peças encenadas pelo Centro Popular de Cultura da UNE). A “Feira Latino-Americana de Opinião” recebe o OBIE como melhor espetáculo do ano.

Boal relata ao prefaciar a “Feira Portuguesa de Opinião”, a grande experiência e notoriedade do espetáculo: “Eu tinha um amigo sacerdote que me ofereceu a sua igreja, a Saint Clement's Church, no centro de Nova Iorque. Permitiu-me que usasse todas as suas dependências, inclusive o altar. E, ao lado de Jesus torturado na cruz, estava a escultura de um torturado num dos vários quartéis brasileiros, especializados na matéria. Havia também uma simultaneidade de apresentações, em várias salas e corredores: 4 ou

5 peças eram apresentadas ao mesmo tempo e repetiam-se 4 ou 5 vezes: cada espectador, como na feira, escolhia a montra de sua preferência. No subsolo, uma cantora de Porto Rico cantava as lutas de libertação da sua pátria ocupada. Depois de hora e meia de espectáculo, a acção centralizava-se na nave principal e lá os atores procediam a um interrogatório de um espectador, sobre as responsabilidades dos Estados Unidos na proliferação de ditaduras sangrentas, que são a moderna peste de Nuestra America”.

Junho: Estréia da peça “Torquemada” em Bogotá pelo grupo La Mama.

Junho, 23: Tem início a temporada de “Torquemada” em Buenos Aires na Sala Planeta.

Agosto: Sai na revista francesa Travail Théâtral, coordenada por Émile Copfermann e Bernard Dort, o artigo “Categories du théâtre populaire”, texto em que Boal discute – aparentemente influenciado pelos escritos de Gramsci – o termo “arte popular”, além de sistematizar a técnica de teatro-jornal iniciada ainda no Brasil.

A peça “Torquemada”, de Augusto Boal é publicada em um volume editado pela Casa de las Américas de obras de teatro de agit-prop. O livro “Teatro Latinoamericano de Agitación” ainda incluiu outras duas peças: “El Asesinato de X” de Bressan e “Un Despido Corriente”, de Julio Mauricio. O prefácio foi feito por Alfonso Sastre.

**1973**

Janeiro: Boal viaja a Cuba para trabalhar como juri do concurso literário promovido pela Casa de las Américas. Lá, encontra Roberto Fernández Retamar e Ariel Dorfman, com quem debate os rumos da Aliança Popular no Chile. O ganhador do prêmio, Victor Torres, publica sua produção e pede para que Boal escreva o prefácio. No texto, Boal enfaticamente critica algumas tendências abstratas presentes no teatro latino-americano sob influência do “grotowskiano ascetismo do ator-sacerdote” (“Um Teatro Despenteado”)

Março: Boal escreve em Buenos Aires uma contundente crítica, sem deixar de fazer os justos elogios, ao Festival de Manizales, realizado no ano anterior. O autor mostra grandes expectativas com relação ao próximo número do festival, salientando para tanto a importância dos espectadores que resistem à “organização burguesa do evento”. O texto “Uma Revolução Copernicana ao contrário” encontra-se na primeira edição portuguesa de “Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular”.

Maior: Boal estréia “El gran Acuerdo de Tío Rico” pelo grupo colombiano “El Local “ de Miguel Torres. A montagem teve grande repercussão nos jornais argentinos e colombianos da época. É no mesmo mês que ocorre o incêndio ao Teatro Argentino pela Triple A em contestação à estreia do espetáculo “Jesus Cristo Superstar”.

Maior/Junho: Com a crescente tensão da pré-eleição na Argentina, Boal adapta uma de suas peças mais conhecidas, “Revolução na América do Sul”, com o grupo El Machete. A obra é encenada na Sala Planeta em Buenos Aires.

Junho, 20: Acontece o massacre no aeroporto de Ezeiza, onde mais de três milhões de argentinos esperavam pelo retorno de Perón. Naquela tarde, houve uma enorme batalha catalisada por José López Rega, entre Montoneros, grupo peronista de orientação marxista, e o Sindicato Peronista, de perfil mais conservador. Contabilizaram-se 13 mortos e mais de 300 feridos. Segundo a pesquisadora Ferrer, “o hotel internacional, a algumas quadras do local da concentração, funcionou como sala de tortura para os militares capturados.” Boal chega a escrever um texto sobre o ocorrido: “Murga Multitudinária em Ezeiza”.

Junho/Julho: Boal escreve a introdução (“A Arte Imita a Natureza”) e o terceiro capítulo (Conceito do “Épico”) do livro “O teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas”.

Agosto: Boal recebe o convite de Alfonso Lizarzaburu para ministrar um curso no Peru, mais especificamente em Lima e Chaclacayo, que fazia parte do Plano de Alfabetização no país (Alfin). A estadia marca definitivamente as relações de Boal com o teatro, principalmente através do desenvolvimento das técnicas de teatro-imagem.

Setembro, 11: Com a cada vez maior consolidação das forças contra-revolucionárias no Chile, cujo expoente era o grupo neofascista apoiado pela CIA, Patria y Libertad, acontece o incêndio ao La Moneda, o assassinato de Allende e a instauração do estado de exceção no Chile.

Setembro, 16: Assassinato do colega de Boal Victor Jara pelo governo chileno.

A argentina Ediciones Noé publica “Três Obras de Teatro” de Augusto Boal, volume que inclui as peças “Las Aventuras del Tío Patilludo”, “Torquemada” e “Revolución em América Del Sur”, esta última traduzida para o castelhano por Víctor Taphanel. No mesmo mês, Boal ministra um curso de teatro de um mês na Universidade de Zulia, em Maracaibo, Venezuela e também escreve a crônica “O Coronel de Maracaibo”. Chico Buarque neste período também sugere a Boal que faça uma montagem da peça “Calabar” em Buenos Aires, projeto que acabou não acontecendo.

Dezembro: Boal escreve um dos mais importantes capítulos de “Teatro do Oprimido”, em que relata a experiência no Peru em 1973, ao ministrar um curso para o Plano Alfin, além de sistematizar de maneira não hierárquica outras técnicas de teatro do oprimido, como teatro-jornal, teatro-invisível, teatro-fotonovela, quebra de repressão, teatro-mito e teatro-julgamento. Também é neste capítulo que Boal conta pela primeira vez a história da “gorda” e do nascimento do teatro-fórum.

## **1974**

Março: É apresentado o show “Canción del Exílio” com o grupo Caldo de Cana no Teatro Latino em Buenos Aires sob a direção de Boal. Faziam parte do show os brasileiros exilados na Argentina Márcia Fiani, José Luiz Sabóia, Eliana Lorentz, José Eugênio, Leopoldo Paulino e José Rogério Licks. O espetáculo permaneceu em cartaz somente por um fim de semana e foi aos palcos somente após a meia-noite.

Junho: Boal finaliza a escrita da peça “A Tempestade”, adaptação do original homônimo de Shakespeare. A obra não conseguiu, mesmo com todos os esforços do autor, ser encenada na época.

Ainda no mesmo mês, Boal escreve o prefácio de sua mais prestigiada obra “Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas”, a pedido de seu amigo e editor da Civilização Brasileira, Ênio Silveira.

Junho/Julho: De 24 de julho até 07 de julho deu-se o V Festival de Teatro Chicano e o Primeiro Encontro de Teatro Latino-Americano na Cidade do México, do qual participam, entre outros, os grupos La Candelaria, TEC, Teatro Universitário de Maracaibo e Tiempo Ovillo. O grupo “Teatro Universitário de Trujillo” apresenta uma montagem de “Torquemada” no encontro. Sobre o evento, Boal escreve um importante texto no mesmo ano criticando algumas propostas de Luis Valdez e de seu Teatro Campesino. O texto intitula-se “Existem muitas formas de teatro popular: eu prefiro todas” e foi publicado no ano seguinte em castelhano pela revista Crisis, de Eduardo Galeano.

Julho, 1: Morte de Juan Domingo Perón.

Sai na Argentina a primeira edição de “Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas” pela Ediciones La Flor.

**1975**

Março, 3: Nascimento de Julián Boal, filho de Augusto Boal.

A Civilização Brasileira publica “Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas”.

Boal publica a obra “Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular: Una Revolución Copernicana al Revés” pela editora Corregidor em Buenos Aires.

Agosto: É publicada a tradução do texto “Há muitas formas de teatro popular. Eu prefiro todas” em francês na revista Travail Théâtral, 18/19.

Boal publica “200 Ejercicios y Juegos para el Actor y Para el No Actor Con Ganas de Decir Algo A Través Del Teatro” em Buenos Aires pela Crisis.

Novembro: Boal finaliza a escrita da peça “As Mulheres de Atenas”, adaptação dos clássicos “Assembleia de Mulheres” e “Lisístrata”, ambas de Aristófanes. A peça só é montada em dezembro do ano seguinte na Costa Rica sob a direção de Atahualpa del Cioppo.

Sai na Alemanha a primeira edição de “Torquemada” publicada pela Henschelverlag, de Berlim.

Dezembro: Boal publica no periódico francês Travail Théâtral o artigo sobre sua experiência no Peru que integra o livro “Teatro do Oprimido”. “Une Expérience de Théâtre Populaire au Pérou” saiu no número 21 da revista.

Dezembro, 25: Ocorre um grande massacre em Buenos Aires com a troca de tiros e

bombas entre as forças militares e os Montoneros localizado principalmente no quartelão do Exército Argentino. Em menos de doze horas houve cerca de 150 mortos.

## 1976

Abril, 20: Boal termina de escrever o romance “A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire, Espiã e Mulher Sensual”.

Maio: O Itamaraty, ao tomar conhecimento da divulgação mundial da peça “Torquemada” promove uma ação com a finalidade de censurar a obra mesmo em território internacional.

Maio, 12: Boal finalmente ganha a batalha judicial pela obtenção de seu passaporte com a ajuda de Idival Piveta e parte para Lisboa a convite do crítico de teatro português Carlos Porto, passando a residir na Rua Ilha Torceira, 29.



**CORRESPONDÊNCIAS**  
**(1971-1976)**

## CORRESPONDÊNCIAS DE BOAL E SUA MÃE, ALBERTINA

Santiago 25 Janeiro 73

Mamãe, oi!

Veja só; ainda estou aqui em Santiago porque os meus papéis se atrasaram e só agora ficaram prontos. Amanhã sigo Cripaem. De qualquer maneira espero voltar a Buenos Aires antes do dia 20 ou 25 de Fevereiro.

Aqui no Chile eu tenho muitos amigos e aproveitei bem o tempo para conversar. De mais conhecido tem o apule cantor, Gerardo Jandré, o autor de Disparada. Os outros são de filosofia, Ciências Políticas, etc. E tem o pessoal de teatro chileno. Imediatamente um grupo me pediu para trabalhar com eles. O grupo se chama ALEPH e está participando do festival de Nancy. Trabalho três dias ensaiando exercícios que a gente faz no teatro mineiro, em São Paulo.

Encontrei também outro grupo de colombianos e equatorianos que se chama o pessoal de teatro de Bogotá por aí.

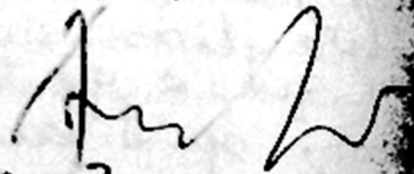
Sempre que eu puder, vou mandar notícias para você.

Seu filho

Carta de Boal para a sua mãe Albertina, datada de 25/01/73. (Acervo Augusto Boal)

receber carta nos proximas  
 semanas porque como eu vou  
 de jurado de um concurso de  
 teatro vou ter uma quanti-  
 dad enorme de peças para ler,  
 e quando o trabalho aumenta  
 os custos diminuem. Mas com  
 pouco ou pouco trabalho, não  
 importa, eu sempre passo por  
 dificuldades e em todos dai o  
 mesmo.

Muita Saudade, um  
 abraço para a Senhora e  
 outro para todos de



Já vai fazer 3 meses que  
 estou descontando um mês  
 entre o trabalho.  
 Pensacional mas  
 desiludido !!!

**AUGUSTO BOAL**

**LARREA 764**

**BUENOS AIRES - CAP.**

Bn. An. 25/3/76

Mamãe,

aqui aconteceu o que já era esperado, mas parece que está tudo tranquilo. Não houve nenhuma violência, pelo menos não se soube de nada mais serio. Parece que vai continuar assim. Ontem não houve cinema nem teatro nem nenhum espetáculo público nem correios, nem aviões, nada, mas hoje já tudo voltou ao normal. Só os bancos continuam fechados, mas parece que reabrem amanhã. Tudo igual. Não se preocupe. Meu advogado me escreveu de Sao Paulo; parece que o assunto do passaporte vai ser julgado pelo tribunal em pleno durante a próxima semana, se não antes. Vamos ver. De qualquer maneira acho que já não vai ser a tempo para que eu possa assistir à semana de teatro latino americano de Milão na Italia. Também me mandaram a passagem de ida e volta que tambem não pude retirar. Vamos ver.

Meu telefone continua mudo. Os homens da companhia de telefones continuam trabalhando, fazendo buracos na rua, trocando todos os fios. São vários quarteirões que ficaram estragados. Eles calculam também que para a próxima semana os telefones já estarão funcionando. Vamos ver. Tudo é vamos ver.

Cecilia hoje estará na TV, fazendo o papel de uma brasileira. É um papel muito importante num programa que vai ser visto por toda a gente. Ela gravou na semana passada e agora vai fazer o teste dela. Foi escolhida para fazer um papel de uma mulher em uma peça de Ibsen, chamada Espectros, com um papel importante. Também começam os programas infantis na TV.

Sentimos muita saudade da senhora. Queremos muito que a senhora fique boa logo e voltar. Por favor, peça a alguém pra a senhora vir. É que a senhora virá. Nós vamos esperar (acho não é provável) se o passaporte vai sair por 15 dias e a Portugal por outros 15 dias. Telefonaria antes para a senhora, mas não pude por aqui. Por isso gostaria de escrever para a senhora dizendo.

Muita saudade e um beijo



**CORRESPONDÊNCIAS TROCADAS ENTRE  
BOAL E CHICO BUARQUE**



# Hotel Kristof

Avenida Santa Rita

Teléfonos. 72911-12

Apartado Postal 993

C. A.

Maracaibo-Venezuela

Maracaibo 6/10/73

Chico, opa! Não entendi direito o recado que me chepou nos meus e assim respondendo: em principio me interessa muito dirigir CALABAR em Buenos Aires. Mas antes de mais nada eu precisaria ter uma cópia do texto e uma fita com as músicas.

Etoou em Maracaibo e ficarei mais uma semana dando aulas aqui na Universidade de Zulia nos cultos logo para B. Aires. Meu endereço continua sendo

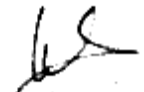
GURRUCHAGA 2309

Piso 14B

B. Aires. CAPITAL

ARGENTINA

Escreve! Em forte abraço de

  
 HUGO BOAL

**AUGUSTO BOAL**

LARREA 764

BUENOS AIRES - CAP.

11/11/75

Chico,

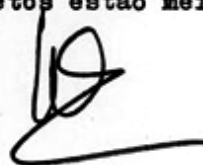
eu gostaria muito, mas muito mesmo, que você gostasse muito, mas muito de verdade, desta minha peça. Acabei de acabar nesse instante mesmo, ainda nem tirei cópias e por isso te mando o carbono porque a minha amiga Renata Schussheim com o marido Matias Pizarro já estão tocando a campainha aí da porta e vão pro Rio amanhã cedo.

Durante 17 anos eu dirigi 3 ou 4 espetáculos por ano; depois disso, a partir de 73, parei de dirigir, fiquei só escrevendo (entre parenteses, aí vai o meu 5º livro argentino). Com esta peça voltarei a dirigir no começo do ano que vem. Já tenho vários atores excelentes, que já toparam, e já tenho a produção. Quero te pedir que você leia o texto com a maior urgência. Se você gostar (mesmo) quero te pedir pra ser meu parceiro e pra fazer as músicas para as quatro canções (falta a do começo do segundo ato). Pra mim seria muito bacana que você pudesse fazer essas quatro músicas. Todos nós ficaríamos muito felizes com isso. Tão felizes ficaremos, como estamos ansiosos agora: por favor, leia e escreva!

Um abraço fraterno do

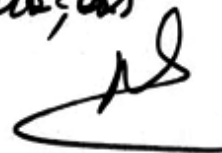


P.S. - Teu livro, Fazenda Modelo, está caminhando. Mas houve aqui uma crise editorial e todos os projetos estão meio atrasados. Mas deve sair logo.



P.S. 2 - Renata é uma excelente pintora e figurinista; Matias, um ótimo músico, e os dois escrevem boas peças

P.S. 3 - As letras das canções não têm que ser muito rítmicas assim como estão, podem ser modificadas.



**AUGUSTO BOAL**

LARREA 764

BUENOS AIRES - CAP.

Dez. 26, 1975

Chico,

você pode ter certeza de que aquele telefonema foi o melhor presente que eu recebi neste Natal. Estava sendo uma Nochebuena nada buena. A gente tinha resolvido se reunir aqui em casa, mas muitos preferiram não botar o pé na rua, ficar trancado, porque nunca se viu tanto tira e tanto meganha, fardado e sem farda, patrulhando. Quando estavam fardados até que disfarçavam, não dava pra ver o 45; mas quando estavam de civis, camuflados de civis pra que ninguém percebesse, punham uma camisa sport toda colorida, bem verão da calle Florida, mas não podiam deixar de pendurar o revólver no cinturão... e a fantasia de playboy se desmistificava um pouco. Houve de tudo, Chico: bomba mesmo, bomba de verdade, dessas de avião (não é dessas feitas em casa, não), foguetes ar-terra, todos esses arsenais: bazookas, morteiros, helicóperos, aviões, avionetas, carros de assalto, os cambaus. De lado a lado, guerra mesmo. Mais de 150 mortôs em quase 12 horas de fogo aberto. Por isso, muita gente preferiu ficar em casa. Mas muitos vieram. Nós éramos 9 adultos comendo panetone e bebendo cerveja e sidra, não querendo nem ouvir o rádio, porque o rádio dizia que reinava a calma em todo o território (aqui ultimamente a gente ouve mais tiro que notícia!) ficamos então ouvindo uma fita de música cafona, Canoeiro em solo de bateria, Mamãe eu Quero na voz de Bing Crosby, South America, Take it Away, e mambos do gato, Hipócrita, esse tipo de coisa. Quer dizer, a gente se divertia, mas também dava raiva. As 7 crianças na sala do lado brincavam de polícia e ladrão. Pô, isso não é noite de Natal, caray! Até que veio o telefonema de vocês! Isso alegrou muito a gente, a todos nós, a todos. Chegamos até a mudar de fita, pra ouvir música brasileira dagora, de vocês. Ficamos bem contentes, ficamos bem alegres. A gente até se lembrou que a gente tinha trazido presentes. E a gente se deu os presentes. Mas o melhor de todos, foi o telefonema.

Se esta carta está meio emocionada, ou meio babaca, sei lá, desculpe, mas já faz muito tempo que eu perdi a compostura; antes eu obedecia direitinho aquelas regras de que homem não chora, e outras coisas que a gente aprende. Mas já não tenho tempo pra essas conveniências.

Foi lindo conversar contigo e com o Fernando que já faz tanto tempo não vem aqui, e com o Ruy que já faz tanto tempo que eu não vejo. E foi lindo saber que você gostou da minha peça e que vai fazer as músicas. Pô, se eu soubesse que você ia gostar, eu teria escrito mais canções não ia ficar só em quatro não! (Informação: a letra é só tentativa, pode ser mudada, palavras trocadas, etc. pra encaixar na música, não tem obrigação nenhuma de ficar direitinho como está). Eu tinha pensado também em fazer algumas canções mais, durante a própria ação, depois acabei não fazendo. Uma delas era a cena em que todas vão embora quando a Lisa propõe a greve do sexo e ninguém topa; ia se chamar, "Tudo Menos Isso!" Quer dizer, se



**AUGUSTO BOAL**

LARREA 764

BUENOS AIRES - CAP.

você sentir vontade, podemos pensar de novo em botar mais canções dentro da ação. Se não, não.

Estive com o Divinsky e ele me disse que a "Fazenda Modelo" deve sair aqui antes do fim do ano. Aliás, já começaram a sair os anúncios, mas até agora o livro ainda não. Vai se chamar "Estancia Modelo" porque a palavra "estancia", embora menos correta no caso que "cabaña" que seria a tradução certa, para a Argentina, é mais latinoamericana e o Divinsky faz uma distribuição muito boa em muitos países daqui. Não sei se te contei, mas ele gostou tanto da tradução que resolveu aumentar o preço que tinha combinado com a Cecilia. Ela ficou toda contente (não com o aumento, que não foi tanto) mas com o ineditismo da proposta.

O Divinsky é bom porque ele realmente promove as coisas que ele faz. Vamos esperar que seja o maior sucesso.

Voltando à Lisa, (desculpe a ideia fixa), estamos pensando em montá-la aqui em Buenos Aires (tudo dando certo), a partir de Maio, digamos, os ensaios começando em começo de Março. Se as músicas estivessem prontas para fins de Fevereiro seria ótimo. Depois, existe também a grande possibilidade da peça ser montada pelo grupo El Galón, de Montevideo - acabo de receber uma carta do diretor Atahualpa del Cioppo dizendo que só falta ver o problema da censura, que por lá anda braba. Superado esse problema, acho que também seria para a mesma data, mais ou menos.

Continuo com o problema do passaporte; meu advogado em São Paulo me disse que talvez o Mandado de Segurança se resolva durante o mês de Janeiro. Como não posso viajar, vou pra praia durante todo janeiro. Só que não é praia que nem as cariocas, não; é San Bernardo, lá pra baixo de Mar del Plata, em que dia sim dia não a gente tem que usar pullover... É quase no Polo Sul... Em Fevereiro já estou de volta.

Um grande e carinhoso abraço meu, da Cecilia e de todos os nossos irmãos daqui pra você, Marieta, filhas e todo o pessoal.



Continuação da carta de Boal a Chico Buarque. (Instituto Tom Jobim)

Chico, BOAL Maio 6, 1976

Como voce vê nós dois  
estamos tendo que falar nos  
Estados Unidos. Você com  
Calabar e eu com os teóricos.

Um abraço



P.S. - E cadê as músicas  
de LISA? Está saindo  
bancanas? Deus te ouça!



**AUGUSTO BOAL**

LARREA 764

BUENOS AIRES - CAP.

Maio 3, 1976

Chico,

... ando nervoso, ansioso, querendo que esse julgamento recomece de uma vez, querendo ganhar de goleada, 10 x2, mas aceitando um 7x6 e não querendo nem pensar no contrário. Fico com os olhos grudados no telefone esperando um chamado de Brasília gritando "Ganhamos!" "Vai ser hoje, amanhã, quando? Vamos ver.

Nessa fulminante troca de cartas com amigos meus noutras países vai se formando um consenso: a atitude do Itamaraty querendo me punir por uma peça (Torquemada), escrita e representada fora do Brasil é intolerável, inaguantável. É o Itamaraty querendo exercer censura teatral fora do território brasileiro; Querendo desempenhar o papel de polícia internacional do teatro! Como o pessoal não está aceitando esse policiamento, então em vários lugares se está planejando, com urgência, fazer "leituras dramáticas" de textos meus, sem sinal de protesto contra a censura diplomática. Me telefonou de Portugal uma pessoa amiga e disse que eles vão preparar a leitura da LISA. E insistiram que eu insistisse com você em mandar as músicas - especialmente a do CASAL PROCURA ESPUSA, que eles acham bacana. Você pode pegar a poema e rodopiar em cima, mudar e trocar. Acho que é bacana como poema, mas pra virar ~~uma~~ canção tem que mudar a letra. Mude a vontade. Mas veja se faz com urgência URGENTÍSSIMA, que aí eu mando pra lá pra eles lerem e cantarem. Nos Estados Unidos vão fazer leitura da Torquemada mesmo, que eu monte faz quatro anos da New York University, mas estou entusiasmado é com essa leitura portuguesa - pode muito bem ser que depois aproveitem pra montar a peça.

Fernando Feixoto me escreveu e disse que deu LISA pra Maria Pompeu ler - parece que ela tem produção e estaria interessada em que ele dirigisse pra ela. Disse que depois me diz. Depois te digo.

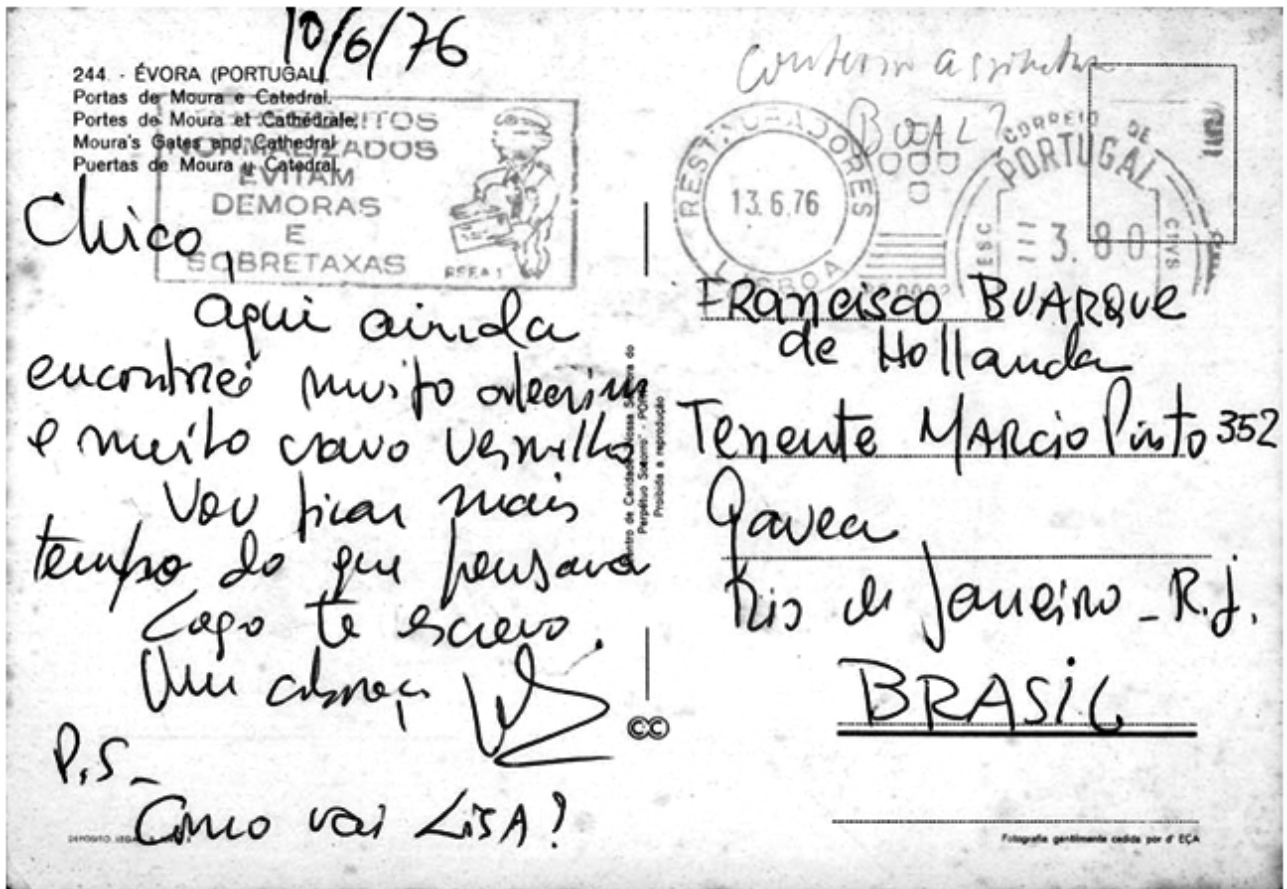
Jane Spitfire está bacaninha. Estou acabando de passar a limpo a cena em que ela fica presa, nãinha, na Sala Enterrada guardada por uma pantera lésbica... e consegue escapar com a Fórmula Mágica da Recuperação Econômica! Claro que a pantera ajuda, mas cobra em espécie...

Ciaú.

Você não está sentindo que está baixando aquela inspiração avassaladora, irresistível e contumaz? Pois então? senta aí, pega o violão e manda bala (principalmente no Casal procura Espusa, e nas outras também!)

Um abração do





Cartão postal enviado por Boal a Chico Buarque em 10/06/76. (Instituto Tom Jobim)

Lisboa 10/7/76

Chico,  
 Esta é só pra te mandarem  
 a capa e contra capa de umas  
 revistas que começa a sair  
 em Paris e que vão de uso.

Aqui, um calor danado.  
 Estou esperando a Cécile e  
 as crianças. Começo a trabalhar  
 em Setembro.

Um abraço



P.S. - E LISA ? ! ? ! ? !

Londres 5/7/76

Chico,

Volto a Lisboa amanhã para  
esperar a Cecília que vem de  
Brasília dentro de uma sema-  
na. Vamos ficar planejando uns  
15 dias por aqui, preparando  
o começo do segundo exílio.  
Depois, voltamos definitivamente  
a Portugal, para começar a traba-  
lhar. Em Setembro devo come-  
çar a editar ZISA. Como vad  
as músicas. Escreva. Manda  
a foto.

Aqui em Londres existe  
uma publicação chamada "INDEX  
ON CENSORSHIP" especializada em  
publicar coisas proibidas. Vou  
te mandar um exemplar em

envelope separado. Ela gostariam  
 muito de publicar letras suas  
 proibidas. Parecem boa gente.

Vão publicar coisas minhas  
 também. Se você puder mandar  
 coisas (em português - eles tradu-  
 zem) escreva para

GEORGE THEINER

INDEX ON CENSORSHIP

21 Russell Square

LONDON WC2B 5HP

INGLATERRA

No último número o Arthur  
 Miller escreveu um artigo muito  
 bom sobre a Conferência de Helsinki.  
 Escreve.

Um abraço



**AUGUSTO BOAL**  
**LARREA 764**  
**BUENOS AIRES - CAP.**

Abril 20, 1976

Chico,

acabei de escrever um romance de espionagem que está do cacete. A DELICIOSA E SANGRENHA AVENTURA LARINA DE JANE SPITFIRE, ? ESPIÃ E MULHER SENSUAL! Tiros, intriga, ação e mistério. Sabe como é. Bang bang, muito sangue, aventuras mil. É pena que conta coisas que são verdadeiras e que a gente preferia que não fôsse. Coisas que estão acontecendo em tantos países da América Latina.

Quando tiver uma cópia mando pra você.

Núria Espert (lembra daquela atriz espanhola sensacional que fez YERMA aí no Rio?) me escreveu. Gostou paca da LISA. Diz que gostaria de fazer, ela mesma, mas acontece que tem contrato de tres anos com o Ministerio de Educação da França, pra representar em francês, isso depois que termine o sucesso de DIVINAS PALABRAS, que está começando. Mas me falou que vai arranjar fácil uma produção em Madrid. Pediu que eu mandasse a fita com as músicas. No Rio Grande do Sul uma companhia chamada Carroussel também está querendo ~~montar~~ e também pediu as músicas. E o Ataulpha del Cioppo foi pra Costa Rica e diz que quer montar e pediu as músicas. Ve que monotonia? Todo mundo querendo a mesma coisa... Por isso, dáda a insistência alheia, timidamente pergunto; como é que vão as músicas da LISA? Quando ficam prontas?

Aqui as coisas continuam nubladas, confusas, sem que se saiba direito o que é que está acontecendo, poucas notícias, poucas e más. Dá pra ir levando, Meu passaporte até agora não saiu. Não acho graça nenhuma nisso. Vou perdendo convites, um atrás do outro, vou tendo que ficar e, o que é pior, não podendo sair.

Enquanto isso escrevo. Muito. O Pasquim vai lançar um livro meu de contos, o Enio vai lançar outro. Em Portugal sai o romance. Na Alemanha saiu Terquemada. E tem outros planos. Vamos levando.

Faz uma forcinha e vê se escreve e conta.

Um grande abraço fraterno do





**AUGUSTO BOAL**  
**LARREA 764**  
**BUENOS AIRES - CAP.**

12 Maio 76

Chico, meu irmão,

Ôi, bilhete rápido, eufórico, feliz, ululante, dançando numa perna só, contente como faz tempo, se meteram comigo levaram ferro, goleada, 10 a 2, péu nêles, vão ter que revalidar na marra, me fazendo cara feia, mas botando o carimbo lá no passaporte, direitinho! Assim eles vão aprendendo!

Mando um muito obrigado enorme, imeiso (meu e de todo-mundo que vai entrar no mesmo mandado de segurança, que fez jurisprudência). Obrigado mesmo: foi a apêio, a pressa, as listas o que ajudou, muito.

Antes do fim do mês vou colher um ramo de alecrim (se é que ainda não capinaram tudo). Via Nova York, chego a Lisboa pra ficar uns 15 dias, fazendo conferências, dando aulas, etc. Depois, Barcelona, Paris, Milão e Roma, tudo em sete dias! Semeando Lisas onde a terra for boa.

Ia ser sensacional se você conseguisse um jeito de me mandar um cassette com todas as músicas (principalmente com o Casal Procura-Esposa, devidamente trabalhado e transformado o texto em letra). Será que dá? Faz força, faz!

Um abração!



Lisboa, 14 de Outubro de 1976

Chico, ôi,

já ouvi a tua fita exatamente 8.795 vezes! Fiquei taõ contente que você nem imagina. Como você pediu discreção, não andei mostrando demais a música não. Só não pude evitar de tocá-la para alguns amigos muito especiais que andaram por aqui, como o Paulo Freire (de Bissau a caminho de Genebra), Darcy Ribeiro (de volta a Copacabana) e Lúcia, uma amiga de Angola. Mas pedi a todos que não comentassem muito enquanto o disco não sai, como você pediu. Cecilia também ficou contentíssima: é a primeira argentina que entra em letra de choro...

Sobre Lisa: a primeira montagem vai ser em San José da Costa Rica. A direção é do Atahualpa del Cioppo, um diretor maravilhoso (25 anos dirigindo o Galpón de Montevideo até que o fecharam), um velho de 70 anos, espécie de patriarca de todos nós diretores latinoamericanos; os ensaios já começaram, ou devem começar, mas em ritmo de Centro-América: ninguém tá afobado. Por isso, o importante é que você faça as músicas com o tempo que precisar - o importante é que você goste das músicas, porque aí é certo que elas saem bacanas.

Aqui em Lisboa tem gente querendo que você faça um show popular. Um tal de Domingos já deve ter te escrito. É gente boa. Mas é lógico, você faz como quizer. Se vocês vêm mesmo a Lisboa, Cecilia e eu queremos oferecer a nossa casa à você e à Marieta. Moramos bem no centro da cidade (Campo Pequeno), ao lado da avenida da República, num apartamento enorme (cinco quartos, duas salas, tres banheiros, o escambáu). É tão grande que dá pra vocês ficarem num apartamento dentro do apartamento. Bemvidos sejam.

Aqui, politicamente, continua todo mundo sem saber o que fazer. Tenho muito medo que Mario Soares tente outra vez a experiencia do "Pacto Social" do Perón. A social-democracia pode funcionar bem na Suécia, que é um país imperialista (São Paulo é a quarta cidade "suueca" do ponto de vista econômico); quer dizer, a social-democracia anestesia a luta de classes porque a nação como um todo (proletas e patrões) usufruem a exploração dos outros países. Mas aqui, num país subdesenvolvido como este (até o leite é francês!) num tem jeito não: vai pra um extremo ou pro outro, no meio é que não pode ficar. E a gente já nota a olho nú que a direita vai retomando posições e os amigos vão ficando desempregados.

Por via das dúvidas, já vou pensando com carinho numa proposta que me fizeram (ainda não confirmada) de dirigir um Centro Latino Americano de Cultura em Paris. Se a idéia se confirma, depois te escrevo com detalhes.

Um grande abraço pra você. Cecilia e eu vamos ficar torcendo pra que vocês venham sim. Venham ver antes que acabe!

*Boal*

PS - Gostei muitíssimo das Mulheres de Atenas também!

PS2 - Devo ficar em Lisboa, mais ou menos, até o dia 10 de Novembro; depois embarco por uma semana para fazer umas conferências em Copenhagen, na Dinamarca; e logo volto. Você vindo, telegrafe dizendo o dia que chega.

*PS. - Se o MPB precisar de alguma coisa daqui, diga que me escrevam*

*[Handwritten signature]*

Carta de Boal a Chico Buarque, datada de 14/10/76. (Instituto Tom Jobim)

Lisboa 3 Janeiro 77

Meu caro amigo,

tanta gente tem me badalado por causa do "Meu Caro Amigo" e das "Mulheres de Atenas" que finalmente quando eu me olho no espelho eu tenho até a impressão de que estou ficando com os olhos verdes...

Vários assuntos:

1. o Jack Lang não entendeu direito; eu li a carta que ele te mandou e acho que não ficou muito claro, mas é o seguinte: o Festival te convida pessoalmente e também ao MPB 4. Parece que eles estão fazendo um arreglo com a France Musique e isso talvez possa te interessar. De qualquer maneira, penso que seria genial se você pudesse vir, mais MPB-4, mais Gota D'Água. Tem muita idéia maluca no meio, mas penso que o Festival deste ano pode ser muito bom para a discussão da diáspora latinoamericana: antes o artista se exilava sozinho; agora, o artista se exila junto com a sua platéia. É um fenômeno novo que a gente precisa discutir. Mas os planos estão muito desvairados. Só pra dar um exemplo: tem tres cardais convidados! Eu sugeri que se convidasse também o Papa, que é pra ele não ficar enciumado. Francês é louco mesmo. Mas parece que o Festival vai ser bom. O Lang se convidou pra fazer a mise-en-scene da coisa. Vamos ver se se arruma um tempo e responde a carta dele. E melhor ainda: se dá pra responder que sim! (Entre parentesis, o "Caldo de Café", conjunto de músicos exilados que eu organizei em Buenos Aires e que agora está espalhado em Copenhagen, Berlin, etc.) vai apresentar um show com uma parte dedicada a você!)

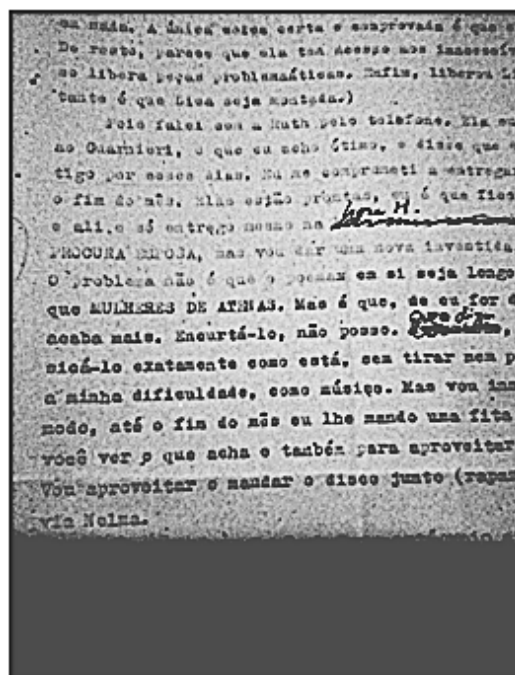
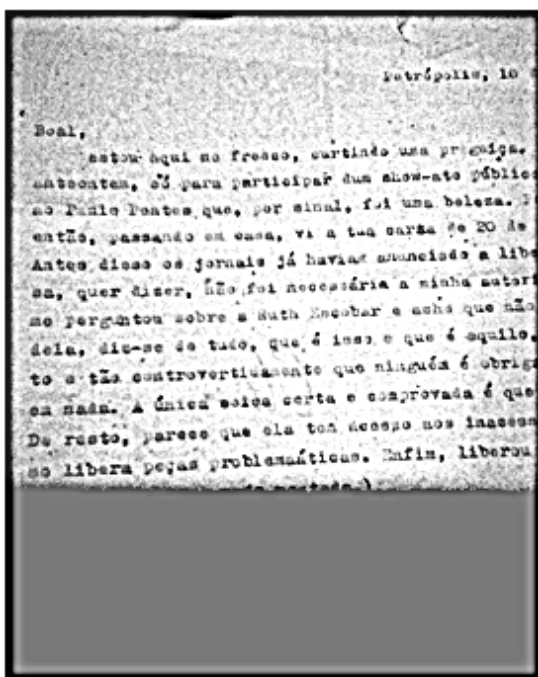
2. A Ruth Escobar foi se encontrar comigo em Paris e tentou me convencer a voltar pra dirigir LISA em São Paulo. Eu argumentei que na opinião de um "caro amigo meu a situação aí está preta," melhor eu me aguentar mais uns tempos. Mas a idéia dela montar LISA com outro diretor parece firme. Parece que ela já mandou o texto pra censura. Depois o Fernando Peixoto me escreveu achando que era chato que ela produzisse o espetáculo. Eu não sei. Acho que se ela consegue um bom diretor e um bom elenco, eu bem que queria. Que é que você acha? (Ela me disse que ia conseguir liberar ~~XXXXXXXXXXXX~~ também o CALABAR. Conseguiu?) Me disse que o Ruy Guerra está transando algumas montagens com ela. É mesmo? (Aliás, ele também foi convidado para o Festival, só que a carta voltou. Será que se mudou?)

No mais, tudo bem. Muito trabalho: dirijo dois espetáculos, mais aulas no conservatório, Seminário e Laboratório. E escrevo. Você recebeu o Dragão Esverdeado? Pois é, agora eu dei de escrever fábulas chinesas. Estou escrevendo "Os Mandarins Comilões e o Engenho do Povo Magro". Depois eu mando. ..

Cecilia e eu mandamos um abraço enorme pra você e pra Marieta. E vamos ver se a gente se encontra em Nancy. Aproveito pra mandar lembranças pro Francis...

P.S. - Eu escutei o disco em Paris na casa de Ripine Nelloe e achei genial. Mas queria: mas da pra mandar um pre miu? Obrigada

Carta de Boal a Chico Buarque datada de 03/01/77. (Instituto Tom Jobim)



### Carta de Chico Buarque a Boal (Acervo Augusto Boal)

Petrópolis, 10 de fevereiro de 1976

Boal,

Estou aqui no fresco, curtindo uma preguiça. Desci ao Rio anteontem, só para participar dum show ato público em homenagem ao Paulo Pontes que, por sinal, foi uma beleza. Pois bem, só então, passando em casa, vi a tua carta de 20 de janeiro. Antes disso, os jornais já haviam anunciado a liberação de Lisa, quer dizer, não foi necessária a minha autorização (Você me perguntou sobre a Ruth Escobar e acha que não respondi. Mas dela, diz-se de tudo, que é isso e que é aquilo, mas diz-se tanto e tão controvertidamente que ninguém é obrigado a acreditar em nada. A única coisa certa e comprovada é que ela é careca. De resto, parece que ela tem acesso aos inacessíveis e, com isso só libera peças problemáticas. Enfim, Liberou Lisa e o importante é que Lisa seja montada.

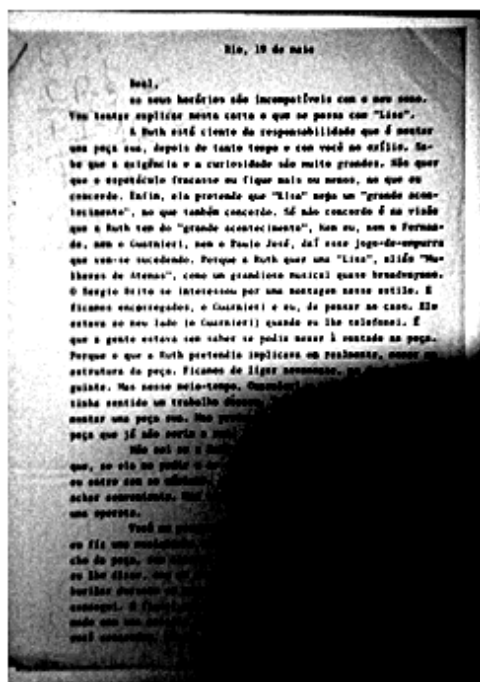
Pois falei com a Ruth por telefone. Ela entregou a direção ao Guarnieri, o que eu acho ótimo, e disse que ele vai falar contigo por esses dias. Eu me comprometi a entregar as canções até o fim do mês. Elas estão prontas, eu é que fico burilando aqui e ali e só entrego mesmo na hora H. Exceto CASAL PROCURA ESPOSA, mas vou dar uma nova investida, como você pede. O problema não é que o poema em si seja longo, não é

mais longo que MULHERES DE ATENAS. Mas é que, se eu for desenvolvê-lo, não acaba mais. Encurtá-lo, não posso. Quer dizer, o ideal seria musicá-lo exatamente como está, sem tirar nem por, e aí é que está a minha dificuldade como músico. Mas vou insistir. De qualquer modo, até o fim do mês eu lhe mando uma fita com as músicas para você ver o que acha e também para aproveitar na edição do livro. Vou aproveitar e mandar o disco junto :(rapaz, o negócio estourou via Nelma).

Essa história do Jack Lang está meio atrapalhada. Pelo telegrama que recebi, parece que eles estão confundindo Gota d'agua com um show de música, pois falavam em apresentação minha com o MPB 4. Falei com a produção de Gota d'agua e eles disseram que não vão, entre outras coisas porque não há passagens. Quanto a shows, estou mesmo fora disso por uns tempos.

Recebi 200 exercícios como também foi escrito para não atores, pus a ler e gostei muito. Tanto que, terminada a leitura, dediquei-me a alguns exercícios de laboratório. Estou craque naquele de tirar a roupa sem tirar e depois tirando.

Bem, vou pegar meu violão. A coisa aqui tá esquisita. Entre melhorar um pouco e dar uma puta piorada. Enquanto isso, a gente vai aproveitando a brecha. Um abraço a todos.



### Carta de Chico Buarque a Boal (Acervo Augusto Boal)

RIO, 19 DE MAIO de 1976

Boal,

Os seus horários são incompatíveis com o meu sono. Vou tentar explicar o que se passa com Lisa.

A Ruth está ciente da responsabilidade que é montar uma peça sua, depois de tanto tempo e com você no exílio. Sabe que a exigência e a curiosidade são muito grandes. Não quer que o espetáculo fracasse ou fique mais ou menos, no que eu concordo. Enfim, ela pretende que Lisa seja um grande acontecimento, no que também concordo. Só não concordo é na visão que a Ruth tem de grande acontecimento. Nem eu, nem o Fernando, nem o Guarnieri, nem o Paulo José, daí esse jogo de empurra que vem-se sucedendo. Porque a Ruth quer uma Lisa, aliás Mulheres de Atenas, como um grandioso musical quase broadwayano. O Sérgio Brito se interessou por uma montagem nesse estilo. E ficamos encarregados, o Guarnieri e eu, de pensar no caso. Ele estava ao meu lado (o Guarnieri) quando eu lhe telefonei. É que a gente estava sem saber se podia

mexer à vontade na peça. Porque o que a Ruth pretendia implicava em realmente mexer na estrutura da peça. Ficamos de ligar novamente, no domingo seguinte. Mas, nesse meio-tempo, Guarnieri e eu concluímos que não tinha sentido um trabalho desses. Todo mundo empenhadíssimo em montar uma peça sua. Mas pretendemos efetivamente montar uma peça que já não seria a sua. E não se falou mais no assunto.

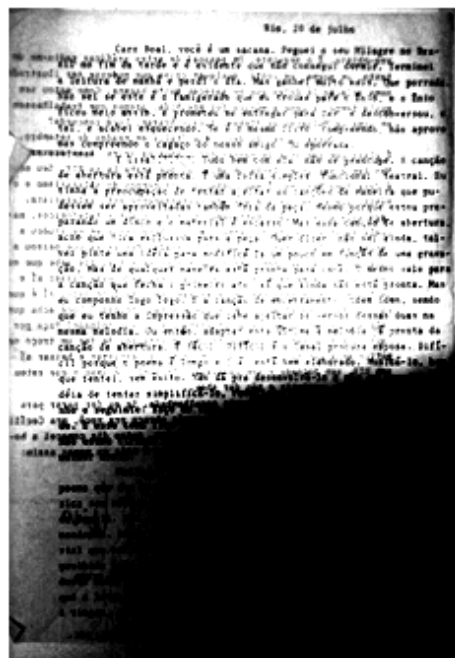
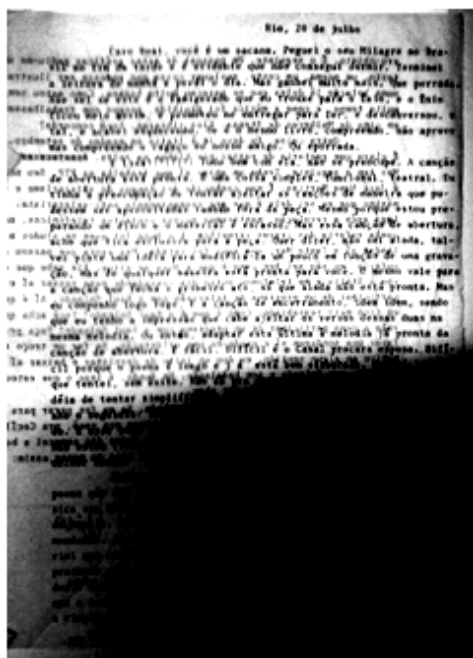
Não sei se a Ruth já montou outro esquema. É evidente que, se ela me pedir e se o novo esquema for aprovado por você, eu entro com as músicas. Até mesmo com novas músicas, se você achar conveniente. Mas também não acho que Lisa deve virar uma opereta.

Você me pergunta pelas músicas já compostas. De fato, eu fiz uma musiquinha coringa que serve para a abertura e o fecho da peça, sem alterar praticamente a sua letra. Mas, conforme eu lhe disse, era um negócio provisório que eu fatalmente iria burilar durante os ensaios. Quanto ao CASAL, tentei mas não consegui. E fiquei achando que funcionava melhor o poema declamado com uma melodia ao fundo. Acho que já lhe falei disso e que você concorda, não?

Bem, desculpe a água no chope, mas a situação de Lisa é essa aí. A única coisa a fazer é esperar que a Ruth se manifeste. Ou então que ela se esqueça do projeto, para que ele seja levado adiante por outras vias.

Falando em outras vias, nós temos aqui, desde os tempos do Paulo Pontes, um grupo de trabalho formado por, entre outros, Antonio Callado, Zuenir Ventura, Darwin Brandão, Fernando Peixoto quando vem ao Rio, Armando Costa e vai por aí. Nossa intenção inicial era discutir problemas da realidade brasileira e montar uns espetáculos mistos de teatro e jornalismo. A coisa está andando, estando o Callado com uma peça pronta sobre o bóia fria. Acontece que o grupo conta com um esquema de produção, o Grupo Casa Grande que, aliás foi quem montou a Gota D'agua. E agora, já que contamos com a grana dos produtores, estamos interessados em propor novas montagens. E eu disse que ia lhe perguntar se você não tinha alguma coisa para nós. Eu acho que é uma boa ideia. Um negócio que está me batendo agora na cabeça: você deve saber que, neste momento, fala-se muito em anistia. Hoje mesmo houve passeatas pelo Brasil inteiro e “anistia para presos e exilados políticos” era uma das palavras de ordem. Você não acha que a vida de um exilado brasileiro daria uma boa peça? Eu acho que sim. Nem precisaria tocar muito nos precedentes políticos de uma caso desses, o que já fica implícito, e explícito criaria problemas. Mas as virações dum brasileiro exilado e fodido, digamos na Suécia, já não é um ponto de partida? Pense nisso.

Quando tiver novidades, eu lhe escrevo. Ou então tимо um porre, emendo até as 6 da manhã e peço você em casa. Abraços generalizados. Aliás, isto aqui está com tamanha cara de 1968 que é capaz de eu levar o abraço pessoalmente.



Carta de Boal a Chico Buarque (Acervo Augusto Boal)

Chico.

RIO, 20 DE JULHO

Caro boal, você é um sacana. Peguei o seu Milagre no Brasil no fim da tarde e é evidente que não consegui dormir. Terminei a leitura de manhã e perdi o dia. Mas ganhei muito mais. Que porrada. Não sei se este é o famigerado que eu trouxe pro Ênio e o Ênio ficou meio assim e prometeu me entregar para ler e desconversou, e tal, e acabei esquecendo. Se é o mesmo livro, compreendo, não aprovo mas compreendo o cagaço do nosso amigo. Que porrada.

E Lisa???? Tudo bem com ela. Não se preocupe. A canção de abertura está pronta. É uma coisa simples, funcional, teatral. Eu tinha a preocupação de tentar ajeitar as canções de maneira que pudessem ser aproveitadas também fora da peça. Mesmo porque estou



preparando um disco e o material é escasso. Mas essa canção de abertura acho que fica exclusiva para a peça. Quer dizer, não sei ainda, talvez pinte uma ideia para modificá-la um pouco em função de uma gravação, mas de qualquer maneira está pronta para você. O mesmo vale para a canção que fecha o primeiro ato, só que ainda não está pronta. Mas eu componho logo, logo. E a canção de encerramento, idem, idem, sendo que eu tenho a impressão que cabe ajeitar os versos dessas duas na mesma melodia, ou então, adaptar esta última à melodia já pronta da canção de abertura. É fácil. Difícil é o CASAL PROCURA ESPOSA. Difícil porque o poema é longo e já está bem elaborado. Musicá-lo, bem que tentei, sem êxito. Não dá para desenvolvê-lo e não me agrada a ideia de tentar simplificá-lo, reduzi-lo, barateá-lo em música. Proponho o seguinte: faço um tema melódico para sublinhar o poema recitado e esse tema fica valendo para outros pontos da peça. Tá legal?

Não estou tirando o corpo fora, não, acredito mesmo que vá funcionar melhor assim.

Mulheres de Atenas. Era a situação inversa. Um esboço de poema que deu gosto desenvolver. Sou meio contra mostrar letra de música, sem música. Acontece que a letra saiu, cheia de erros no Jornal do Brasil. Não quero que você a leia errado, por isso é que estou mandando. Assim que tiver um portador, mando uma fita com todo o material que estiver pronto. Bem Mulheres de Atenas já foi devidamente proibida pela censura federal. Tudo indica que o seu nome com a modesta contribuição do meu provocou um curto-circuito. Já que a letra não me parece tão perigosa assim. Para não perder a viagem, estou transando a publicação da letra numa espécie de livro-objeto. É o seguinte: o pessoal de artes gráficas pediu-me um texto, um poema, um conto, qualquer coisa que pudesse ser ilustrado numa bolação lá deles que me pareceu muito bacana. Como estou sem muito tempo, e como a música foi proibida, propus que trabalhassem em cima de Mulheres de Atenas. Eles vibraram. Você concorda?

Outra coisa. Eu devo ir à Itália em meados de setembro. É claro que gostaria de passar por Lisboa na volta. Mas tem o seguinte. Tenho um amigo aí que trabalha na RTP. Seu nome é José Nuno Martins. É meu conhecido dos tempos do salazarismo e o máximo que sei dele é que era veementemente anti-salazarista. Logo após a revolução, mantivemos muitos contatos telefônicos, naquela euforia dos cravos vermelhos. E o Nuno foi quem me ajudou a lançar aí o Tanto Mar, que aqui foi vetado. Mas agora que passou a euforia, eu não sei bem como é que o Nuno se situa. Ele sabe que eu vou à Itália e me telefonou outro dia convidando para passar aí e participar de um programa de televisão com o Raul Solnado. Aí é que eu fico meio ressabiado. Como é que é o

Raul Solnado? Você acha que vale a pena participar de um programa com o Raul Solnado? Faça por favor uma sondagem aí e mande-me uma orientação. Se for um troço negativo em algum sentido, eu dou um jeito de despistar e baixar aí sem RTP, sem Solnado e sem badalação. No fundo, é isso o que estou preferindo, assistir e não dar show.

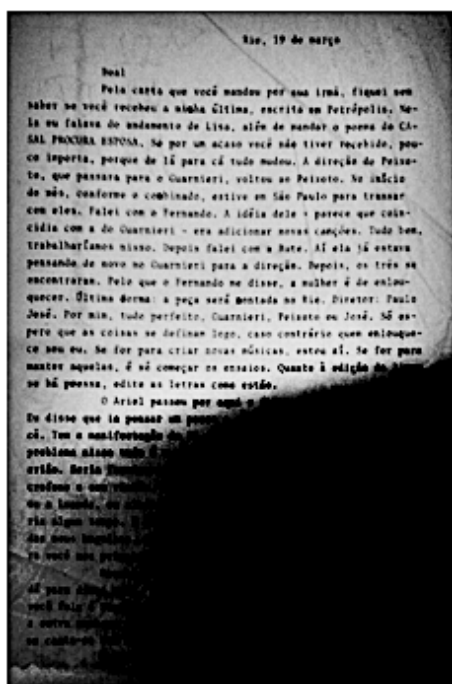
Essa carta está meio esculhambada. Se eu for parar para caprichar, nunca que termino. Um grande abraço para você, p Cecília e para todos aí. Aliás, meio na brincadeira, outro dia comecei a botar letra num chorinho do Francis Hime que é mais ou menos assim:

#### CASAL PROCURA ESPOSA

Eu e minha mulher  
 - meu marido e eu  
 precisamos de uma esposa  
 porque tivemos um filho  
 Estamos procurando uma esposa como todas as esposas  
 que saiba cozinhar como a nossa mãe,  
 que saiba lavar, passar, fazer um pouco de tudo,  
 porque não temos tempo.  
 Andamos muito ocupados,  
 trabalhando, estudando  
 pensando nas nossas carreiras  
 nossa esposa saberá compreender  
 que nós não temos tempo.  
 Estamos procurando uma esposa como todas as  
 que seja boa, doce, obediente;  
 que se levante bem cedo por nossa causa  
 que nos acorde com o cafezinho bem quente  
 que seja econômica, trabalhadora,

que se sacrifique por nós,  
e, acima de tudo,  
que ganhe muito pouco,  
que não nos peça nada  
que esteja sempre contente, alegre, feliz,  
que sorria sempre.

Uma esposa que nos queira bem, que nos admire,  
mas que seja discreta e fique calada, distante,  
que não se meta na nossa vida,  
porque eu e minha mulher  
- meu marido e eu -  
ah, isso sim, nós nos amamos  
e para isso não precisamos de uma esposa.



### Carta de Chico Buarque a Boal (Acervo Augusto Boal)

Rio, 19 março

Boal,

Pela carta que você mandou por sua irmã, fiquei sem saber se você recebeu a minha última, escrita em Petrópolis. Nela eu falava do andamento de Lisa, além de mandar o poema do CASAL PROCURA ESPOSA. Se por um acaso você não tiver recebido, pouco importa, porque de lá pra cá tudo mudou. A direção do Peixoto, que passara para o Guarnieri, voltou ao Peixoto. No início do mês, conforme o combinado, estive em São Paulo para transar com eles. Falei com o Fernando. A ideia dele – parece que coincidia com a de Guarnieri – era adicionar novas canções. Tudo bem, trabalharíamos nisso. Depois, falei com a Rute. Aí ela já estava pensando de novo no Guarnieri para a direção. Depois, os três se encontraram. Pelo que o Fernando me disse, a mulher é de enlouquecer. Última coisa: a peça será montada no Rio. Diretor: Paulo José. Por mim,

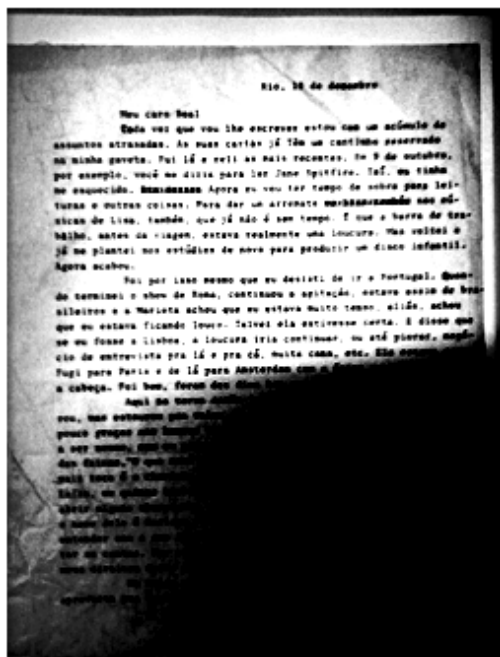
tudo perfeito. Guarnieri, Peixoto ou José. Só espero que as coisas se definam logo, caso contrário quem enlouquece sou eu. Se for para criar novas músicas, estou aí. Se for para manter aquelas, é só começar os ensaios. Quanto à edição do livro, se há pressa, edite as letras como estão.

O Ariel passou por aqui e falou do festival de Nancy. Eu disse que ia pensar e que depois telefonava para você. Tem a manifestação de 25 de abril que me atrai um bocado. O problema nisso tudo é o maldito dar show, mais apavorante que avião. Seria fascinante poder assistir, somente assistir, sem microfone e sem violão. Ao mesmo tempo, estender a viagem à Nancy ou a Luanda, ou ainda a Maputo (Ruy Guerra trouxe convite) tomaria algum tempo. E preciso ver se dá para me afastar por um mês dos meus bagulhos. Até mesmo porque Lisa.....Ligo para você nos primeiros dias de abril.

Recebi os discos, ouvi alguma coisa, mas ainda não dá para dizer nada. Vou ouvir mais. Aquela Mariazinha de que você fala é realmente muito bonita, posso até mostrar à Gal ou a outra cantora ou cantor. Só fiquei pensando que, de duas, uma: ou canta-se com sotaque luso ou traduz-se para o nosso tupi.

Um grande abraço.

Chico.



Carta de Chico Buarque a Boal (Acervo Augusto Boal)

Rio, 10 de dezembro de 1976

Meu caro Boal,

Cada vez que eu vou lhe escrever estou com um acúmulo de assuntos atrasados. As suas cartas já tem um cantinho reservado na minha gaveta. Fui lá e reli as mais recentes. Em 9 de outubro, por exemplo, você me dizia para ler Jane Spitfire. Taí, eu tinha me esquecido. Agora, eu vou ter tempo de sobra para leituras e outras coisas. Para dar um arremate nas músicas de Lisa, também, que já não é sem tempo. É que a barra de trabalho, antes da viagem, estava realmente uma loucura. Mas voltei e já me plantei nos estúdios de novo para produzir um disco infantil. Agora, acabou...

Foi por isso mesmo que eu desisti de ir a Portugal. Quando terminei o show de Roma, continuou a agitação, estava assim de brasileiros e a Marieta achou que eu estava muito tenso, aliás, achou que eu estava ficando louco. Talvez ela estivesse certa. E disse que se eu fosse a Lisboa, a loucura iria continuar, ou até piorar, negócio de entrevista para lá e pra cá. Ela estava certa. Fugi para Paris e de lá para Amsterdã com a única tarefa de esfriar a cabeça. Foi bom, foram dez dias bem tranquilos.

Aqui na terra estão jogando futebol. Rapaz, o disco estourou, mas estourou para valer. Um pouco porque ficou bom, um pouco graças aos boatos insistentes de que seria apreendido. E chegou a ser mesmo, num ou noutro lugar, coisa de autoridade local. E uma das faixas, “O que será” está proibida nas rádios. Com isso, o que mais toca é o chorinho. Mulheres de Atenas também, um pouco menos. Enfim, em quinze dias, 250 mil discos vendidos, isto é, você já pode abrir alguns champagnes por conta neste natal. Aliás, o nosso editor – o nome dele é Corisco, pode? - o nosso editor já está avisado para se entender com a sua irmã. As gravadoras levam uns três meses para acertar as contas. Por via das dúvidas, quando eu começar a receber os meus direitos deste disco, coloco você a par.

Um beijo na família, na Cecília e nas crianças. O Francis aproveita para também mandar lembranças a todo o pessoal. Adeus.

**RECORTES DE JORNAL**



Lupe Cotrin Garaude e Lindolph Bell.

**No Arena**

Edu Lôbo, Gracinha Leporace e o Quarteto Nova estão no espetáculo que deve estreiar nos primeiros dias de abril, no Teatro de Arena, em substituição de "Sergio Ricardo na Praça do Povo". Augusto Boal já iniciou os ensaios e parte da temática do espetáculo de Edu Lôbo vai tratar dos paralelos existentes entre a música de vários compositores famosos, examinando inclusive a relação entre os Beatles e Villa Lobos.

A atual semana de apresentações de Sergio Ricardo se destina especialmente aos bancários, mas a récita de hoje terá a presença de advogados, reunidos através de sua entidade.

**Malungo**

O Conjunto Folclórico Malungo está preparando o seu coral,

O Estado de São Paulo, fevereiro de 1968

**Adiada estréia de "Feira"**

A estrela da "Feira Paulista de Opinião", composta de peças de 6 autores diferentes e músicas de varios compositores, teve de ser adiada, pois até ontem à noite ainda não havia chegado o atestado liberatorio da censura. Os promotores do espetáculo pretendem estreá-lo hoje, no Teatro Ruth Escobar e já entraram com mandado de segurança. Também têm audiência marcada com o ministro Gama e Silva para as 9 horas de hoje, em Brasília.

Ainda ontem à noite a classe teatral esteve reunida no Teatro Galpão para discutir o assunto.

Explicou o sr. Augusto Boal, diretor de uma das peças do espetáculo, que há 15 dias os promotores vêm mantendo entendimentos com os generais Picanço e Juvencio, do Departamento de Policia Federal, e que eles afirmaram que a peça estava liberada, devendo o atestado vir em seguida. Falaram também com o ministro Gama e Silva e este disse que se dependesse dele o espetáculo seria liberado.

O Estado de São Paulo, março de 1968.

32 — O ESTADO DE S. PAULO

# “Feira” outra vez proibida

Por determinação do general Sílvia Corrêa de Andrade, delegado regional do Departamento de Polícia Federal em São Paulo, a “Feira Paulista Opionista” foi de novo interditada e a abertura do Teatro de Armas, responsável pela montagem no Teatro Ruth Escobar, foi suspensa em 20 cronômetros novos, a serem recolhidas à Censura Federal.

Sabendo que a proibição do espetáculo foi decidida somente pela Polícia Federal, depois que o general Sílvia Corrêa de Andrade tomou conhecimento do relatório do censor José Sales, sagrado o qual não houve repetição no despacho em 24 cartas impostas pela Censura de Brasília. No domingo de manhã, um grupo de artistas esteve com o prof. Gama e Silva, ministros da Justiça, em sua residência, apresentando o compromisso de observar as regras em sua medida de controle e de forma progressiva, até que fosse julgada a recorrer interposição pelo STJ.

Atendidos o delegado regional de DFF que, em virtude da decisão, não mais permitirá seja levada à cena a “Feira”, que, além de conter expressões perniciosas, usa o idioma de direito de acesso às autoridades federais, principalmente às de Censura.

### RECURSO

O prof. Gama e Silva, ministro da Justiça, receberá hoje, às 8 horas da manhã, em sua residência, o recurso interposto pelos responsáveis pela montagem de “La Feira Paulista da Opionista” contra os cortes feitos pela Censura aos seus textos, de autoria respectivamente de Lauro César Muniz, Brasília, e de Francisco Guimarães, Jorge Andrade, Filinto Murolo, Aluísio de Azevedo, e de outros. Essa providência será tomada em virtude do entendimento existente que houve anteriormente, quando o ministro recebeu uma comissão de representantes do teatro. Uma comissão de artistas poderá também ao ministro que perca a hora e volta de espantado ao teatro.

Segundo divulgação na edição do domingo, a Polícia Federal interdiçou, no sábado, a representação de encenação, no Teatro Ruth Escobar, e o elenco se dirigiu às 23 horas para o Teatro Maria Della Costa, a fim de encenar ali a peça “A Despedida de Maria”, a determinação da Censura. O general Sílvia Corrêa de Andrade, chefe do Departamento de Polícia Federal em São Paulo, permitiu a montagem de teatro em teatro, com o prof. Gama e Silva e, no domingo de manhã, uma comissão de artistas à residência do ministro.

Tem de pedir a libertação da “Feira” e o arrependimento das medidas governamentais para que se encerre com lei a proibição do Grupo de Trabalho relativo à nova regulamentação da Censura.

## Cecilia Meireles no palco

Um espetáculo de guerra ainda inédito no Brasil, “original e arrojado”, intitulado “Os Heróis Solitários”, será levado ao palco do Teatro paulista de São Paulo nos dias 4 e 7 de julho, sob a direção de Flavio Rangel.

Segundo o cronograma, que é também o programa, a peça está baseada na obra poética de Cecilia Meireles, “Romancinho da Invenção”. A ideia de sua realização é verbal, mas, em virtude de não quanto da montagem, só agora poderá ser concretizada.

### O ESPETÁCULO

O espetáculo, que terá a duração aproximada de 20 minutos, contará com nomes famosos da música popular brasileira, como Chico Buarque, Nara Leão e Guerra Penteado, e figuras destacadas de meu teatro, como Orvaldo Loureiro, Dina Sfat e Fátima José, além da orquestra de teatro (120 componentes) e Corpo de Baile, e um coral de 20 integrantes. Quatro atores ainda serão contratados, entre os quais Osvaldo Vianna Filho e Luiz Lúcio.

Chico Buarque de Holanda, que provavelmente cantará no lado de Nara, mostrará 12 dos poemas de Cecilia Meireles. Outros músicos serão da Guerra Penteado, além de seu filho de Vila Lobos, filha para a peça “Tribunação”, em 1958. Henrique Maranhão será o repórter.

Durante a encenação, serão projetados “slides”, filmes e fotografias, relacionadas ao cenário de Maria Celeste e à coreografia de Johnny Frankie.

Se o espetáculo for bem sucedido, Flávio Rangel pretende levá-lo ao Maranhão, e mais tarde a São Paulo, dependendo também de outras condições des-

### NO DOMINGO

No domingo montado com o prof. Gama e Silva, a comissão de teatro pediu a liberação para a abertura do Teatro. O ministro esclareceu as questões feitas pela Censura, mas disse que a polícia decidiria com base num recurso, fundamentado nos pontos apresentados pela autoridade. A Polícia Federal de Brasília seria de novo consultada, para dar parecer sobre as alegações de teatro, e a substituição de texto e encenação, em última instância. Na quinta-feira a comissão teatral encorajou a verificação de Ministério da Justiça, que se acha empobrecida também em submeter ao presidente da República o projeto que institui a censura classifi-

Quando o prof. Gama e Silva afirmou que o espetáculo poderia ser levado à cena domingo com a observância das regras, o diretor Augusto Boal alegou que era impossível recomendar se não pagou, em tempo hábil, o dinheiro devido, que a obra respeitaria as regras, na medida do possível, não podendo responsabilizar-se por falhas de montagem.

O prof. Gama e Silva prometeu retirar do Teatro Ruth Escobar o aparelho policial da vesperta e, durante algum tempo, permanecerá na rua apenas um automóvel da Secretaria de Segurança do Estado de São Paulo, que estava à disposição dos comunistas, até que autorizados a sair da porta, e se realizarem as duas sessões previstas no domingo, com encenação aberta, sob a primeira e primeira apresentação.

### No Oficial

Como “Nada no ar” será encenada hoje em Rio Claro, o Teatro das Universidades de São Paulo apresentará “O Jogo de Dona Teresa Carrer” às 21 horas, no Teatro Oficial. Amanhã, o papa de Filinto Murolo voltará ao teatro de São José do Rio Preto.

“O Fado” foi levado sábado e domingo ao Teatro-Clube de Santos. Cerca das 4 horas da manhã de domingo, um incendio destruiu os cronômetros do teatro, causando a perda de quase 20 mil cronômetros novos. Mesmo assim, pôde ser realizada a sessão de domingo. O ingresso custará hoje 3 cronômetros novos.

A fim de pagar parte do prejuízo, o TUCI (Teatro União Cultural) de São Paulo, provavelmente no dia 23, no TUCI, deverá cobrar pelo ingresso 10 cronômetros novos.

### “Joe Egg”

Nydia Lúcia, Lima Duarte, Célia Helena, Bêdo Gouveia, Sílvia Cardoso e Maria Célia Camargo interpretam de hoje às 21 horas a comédia, no Teatro João Caetano (rua Borges Lagoa, 50), em Vila Cosmópolis. “Um dia no mundo de Joe Egg”, peça de Peter Nichols, dirigida por Antônio Abujamra. Sob os auspícios da Comissão Estadual de Teatro, o ingresso custa 2 cronômetros novos.

### Curso de mímica

De hoje a sábado, às 20 horas, no Teatro Anchieta, Ricardo Mendonça ministrará um curso de “Teatro de mímica”, com o objetivo de informar o público sobre os problemas desse arte. As inscrições podem ser feitas no pequeno teatro, à rua Dr. Vila Nova, 245.

### Amadores

A partir de hoje, das 20 às 21 e 22 horas, a Federação Paulista de Amadores Teatrais receberá as inscrições ao VI Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. Os interessados devem dirigir-se à avenida Paulista, 587, para obter outras informações.

### Amadores e SESC

O Centro Social Hebraico de São Paulo, do SESC, está promovendo, com orientação especializada, a formação de grupos de teatro amador. Os interessados devem dirigir-se à avenida Paulista, 587, para obter outras informações.

de 36  
a 35  
das  
aplicações coloridas

kodacolor  
agfacolor  
arwacolor NT

KOSMOS FOTO

rua s. bento 288  
rua augusta 2465

O Estado de São Paulo, maio de 1968.

**Adiada  
estréia  
de "Feira"**

A estrela da "Feira Paulista de Opinião", composta de peças de 6 autores diferentes e músicas de vários compositores, teve de ser adiada, pois até ontem à noite ainda não havia chegado o atestado liberatório da censura. Os promotores do espetáculo pretendem estreá-lo hoje, no Teatro Ruth Escobar e já entraram com mandado de segurança. Também têm audiência marcada com o ministro Gama e Silva para as 9 horas de hoje, em Brasília.

Ainda ontem à noite a classe teatral esteve reunida no Teatro Galpão para discutir o assunto.

Explicou o sr. Augusto Boal, diretor de uma das peças do espetáculo, que há 15 dias os promotores vêm mantendo entendimentos com os generais Picanço e Juvencio, do Departamento de Polícia Federal, e que eles afirmaram que a peça estava liberada, devendo o atestado vir em seguida. Falaram também com o ministro Gama e Silva e este disse que se dependesse dele o espetáculo seria liberado.

relações Unidos. dirio a sabado fe", de tigre", iantos. rimeiro siey na ano an- o Pre- niagem r". Tra- de dra- do três de con- ção pas- ada de ln, vis- e".

**IDC**

1 horas, osta, es- tor dias, to fim", ides, in- Monte- e Perry oi apre- Teatro em tem- ios, em

tes l edita Para crito uma se p escri form polit parti O am e fo cha mon (ter) anin part tens pect para res. "pa

CJ cola Gerz CC vura Ade CI Ferr 10 d P: Aug GI Igua M nhor abij. O gral lis. P. (rel) sobi M CIGI Avz

O Estado de São Paulo, junho de 1968.

# Pode discutir a Opinião, mas não deixe de ir ver a "Feira"

A. S. ARAÚJO

Um novo capítulo da história da imprensa paulista se inicia com a publicação de "O Estado de São Paulo" no dia 1º de Setembro. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Em seu conteúdo, o novo jornal traz uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

## Periga casa histórica

Em São Paulo, a casa histórica da família de Deus enfrenta um novo capítulo. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Um novo capítulo da história da imprensa paulista se inicia com a publicação de "O Estado de São Paulo" no dia 1º de Setembro. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Em seu conteúdo, o novo jornal traz uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

## Periga casa histórica

Em São Paulo, a casa histórica da família de Deus enfrenta um novo capítulo. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Um novo capítulo da história da imprensa paulista se inicia com a publicação de "O Estado de São Paulo" no dia 1º de Setembro. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Em seu conteúdo, o novo jornal traz uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

## Periga casa histórica

Em São Paulo, a casa histórica da família de Deus enfrenta um novo capítulo. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Um novo capítulo da história da imprensa paulista se inicia com a publicação de "O Estado de São Paulo" no dia 1º de Setembro. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Em seu conteúdo, o novo jornal traz uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

## Periga casa histórica

Em São Paulo, a casa histórica da família de Deus enfrenta um novo capítulo. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Um novo capítulo da história da imprensa paulista se inicia com a publicação de "O Estado de São Paulo" no dia 1º de Setembro. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Em seu conteúdo, o novo jornal traz uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

## Periga casa histórica

Em São Paulo, a casa histórica da família de Deus enfrenta um novo capítulo. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Um novo capítulo da história da imprensa paulista se inicia com a publicação de "O Estado de São Paulo" no dia 1º de Setembro. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Em seu conteúdo, o novo jornal traz uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

## Periga casa histórica

Em São Paulo, a casa histórica da família de Deus enfrenta um novo capítulo. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Um novo capítulo da história da imprensa paulista se inicia com a publicação de "O Estado de São Paulo" no dia 1º de Setembro. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Em seu conteúdo, o novo jornal traz uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

## Periga casa histórica

Em São Paulo, a casa histórica da família de Deus enfrenta um novo capítulo. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Um novo capítulo da história da imprensa paulista se inicia com a publicação de "O Estado de São Paulo" no dia 1º de Setembro. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Em seu conteúdo, o novo jornal traz uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

## Periga casa histórica

Em São Paulo, a casa histórica da família de Deus enfrenta um novo capítulo. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.

Com o novo jornal, a imprensa paulista entra em uma nova fase. O novo jornal, sob a direção de João de Deus, traz em seu conteúdo uma série de mudanças que refletem a evolução da imprensa paulista.



**Televisor Philips Stabilmatic**  
Novo modelo. Tela de 59 cm. Estabilidade automática.  
A imagem não trem e não foge. Som envolvente.  
À VISTA: O MENOR PREÇO DA PRAÇA  
ou ENTRADA... **5,00 19,50**  
e pagamentos mensais de.....

**HA 15 ANOS**  
vendemos **PHILIPS**  
por isso v. compra  
melhor!



**Radiofone Philips - Stereo**  
Mod. Fr. 680. 4 alto-falantes, cambiador de 4 velocidades. Tomada para gravador. Fine métr., enriquece o ambiente.  
À VISTA: O MENOR PREÇO DA PRAÇA  
ou em pagamentos mensais de..... **29,50**  
COM ENTRADA FACILITADA



**Discos Philips HG-1121**  
Parafus. Semi-automática. Funciona com pilhas. Satisfaz o gosto do polifônico.  
À VISTA: O MENOR PREÇO DA PRAÇA  
ou em 20 pagamentos iguais de **16,95**  
SEM ENTRADA



**Rádio de Cabineiro Philips**  
3 faixas de ondas. Controle de tonalidade (graves e agudos). Grande alcance. Ótima som.  
À VISTA: O MENOR PREÇO DA PRAÇA  
ou em 20 pagamentos iguais de **13,90**  
SEM ENTRADA



**Rádio Philips III**  
2 faixas de ondas, transistorizada; 2 botões de sintonia. Estêreo de cores.  
À VISTA: O MENOR PREÇO DA PRAÇA  
ou em 21 pagamentos iguais de **11,50**  
SEM ENTRADA

**CREDITO IMEDIATO SUPER FACILITADO** • **PRONTA ENTREGA EM QUALQUER BARRIO DE S. PAULO** • **VÁRIOS PLANOS DE PAGAMENTO À SUA ESCOLHA**



BRANCO	LOPA	STO. ANDRÉ	CENTRO	BLUMENAU
SAO PAULO	V. A. FERREIRA	CENTRO	CENTRO	SAO PAULO
FRANCO	FRANCO	FRANCO	FRANCO	FRANCO

# Prêmios são dados na 2.a

Foi transferida para o Teatro Oficina a solenidade de entrega dos prêmios aos "melhores" de 1969, anteriormente anunciada para o Teatro Tupi. O horário e a data foram mantidos, e o Prêmio Governador do Estado de Teatro será entregue na próxima segunda-feira, às 19 horas. Uma hora antes, a Associação Paulista de Críticos Teatrais realizará assembleia geral para eleição da nova diretoria e do novo conselho.

Receberão o prêmio de "melhores" em várias categorias. O de teatro profissional retornou à temporada de 1967 e os de teatro amador ao ano passado, além do Prêmio Anchieta (para teatro) que foi concedido a Inês de Medeiros, por O Encanto de Nomes.

**Chiclete e Banana**  
Entrará no princípio de maio, no Teatro de Arena, o "show" Chiclete e Banana, com texto e direção de Augusto Boal e participação dos cantores Djalma D'Abreu, Vera Regina, Gersono Batista e Beto Rangel, e das instrumentistas Téo e Nilva Aires (este é o responsável também pela direção musical).

Como o espetáculo ficará pouco dentro de 10 dias, deve visitar diversas cidades do interior, antes de entrar em São Paulo, já havendo entendimentos para apresentações em Santos, Campinas, Sorocaba, Rio Preto, Rio Claro, São Carlos, Marília e Jundiaí. O espetáculo conta a história da influência da música estrangeira no mercado nacional.

Chiclete e Banana é o primeiro musical da série que o Arena pretende oferecer neste ano. Virá, a seguir, Malandro, Batatas e Melão, também com roteiro baseado em música de grande estilo no passado.

Além do primeiro semestre o Arena apresentará o conjunto Musikaliga, que no ano passado realizou temporada de quase um mês.

**Zumbi vai aos Estados Unidos**

Augusto Boal escreveu cartas a Joanne Pottiltzer, diretora do Tola ("Theatre of Latin America"), informando que aceita o convite para o elenco do Arena encenar Zumbi e Tio Patinhas e o Pêlo, de sua autoria, no Festival Internacional de Teatro da Universidade Brandeis, nos Estados Unidos. A estreia se dará no dia 4 de agosto, devendo realizar-se, depois, uma pequena temporada em Nova York, a convite do Tola.

Em virtude das dificuldades na obtenção de capital para as suas montagens, o Arena decidiu de participar, neste mês, do Festival Internacional de Nancy, transferindo suas datas e sala ao Turp, que encenará Os Fatos de São. Correr, de Brecht, sob a direção de Flávio Império. Boal está estudando italiano

para dirigir em outubro, em Roma, Tio Patinhas e o Pêlo, a convite de Frederico Patricola, diretor do Teatro 2 Mondo.

## Horário de Cinto Acunador

É o seguinte o novo horário de O Cinto Acunador, peça de Martins Pena, ora em cartaz no Teatro Itália: 4.ª-feira, às 21 horas; 5.ª e 6.ª, às 18 e 21 horas; sábado, sempre às 21 horas; domingo, às 18 e 21 horas. Sob a direção de Benedito Curci, estão no elenco Edgard Gargui, Aranka, Odáris Patti, Paulo Vilas, Vera Amaral, Cinto Martins, Waldemar de Barros, Cíntia de Moura e outros. Coanistas e figurantes de Cíntia Buena.

Já está quase certa uma curta temporada do espetáculo em Ribeirão Preto, Rio Claro e São Carlos. Trata-se de uma tentativa nova: ao invés de excursionar por muitas cidades, e que seria impossível, o elenco visitará apenas aquelas que agregam populações vitáveis mais numerosas, realizando não um espetáculo mas temporadas curtas, com programação em toda a região.

## Professor voltaria à APL

O nome do professor Fernando de Azevedo — que já pertence à APL — foi sempre indicado para a cadeira na 22 da Associação Paulista de Letras, vaga com o falecimento de mestreador Nazifredo Leite. A recondução foi indicada pelos acadêmicos Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Aureliano Leite, Francisco Maras e Julio de Mesquita Filho.

Por ocasião da indicação, o acadêmico Paulo Nogueira Filho apresentou ao presidente da APL a seguinte declaração: "Era intenção dos estímulos acadêmicos Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho subscorrerem a indicação que acham de apresentar. Argumento, no Rio, incumbimento da honrosa missão de a ele apor seu nome. Verificada porém a impossibilidade em que estou de fazê-lo, em virtude de recente interpretação de dispositivo estatutário que passou a prevalecer, peço à V. Esa. que lize contar de ato o propósito que tiveram meus eminentes confrades de prestar tal homenagem ao insigne professor Fernando de Azevedo".

## CRIANÇA APLICA

próximo dia 3.

### Arena nos EUA

O elenco do Teatro de Arena deve apresentar-se durante duas semanas, a partir de 19 de agosto, em Nova York (num teatro de mais de mil lugares, na rua 43 West), com Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo. Antes de viagem, o espetáculo será oferecido, durante uma semana, em São Paulo, e na volta o conjunto cogita de fazer escaladas na Cidade da México e em Lima. É possível ainda que, nos Estados Unidos, seja apresentado em algum teatro próximo a São Paulo.

São Paulo de verdade, no Teatro de Arena, o espetáculo Zumbi e Tio Patinhas, com direção de Augusto Boal e música de Edu Lobo. Antes de viajar, o espetáculo será oferecido, durante uma semana, em São Paulo, e na volta o conjunto cogita de fazer escaladas na Cidade da México e em Lima. É possível ainda que, nos Estados Unidos, seja apresentado em algum teatro próximo a São Paulo.

O Estado de São Paulo, julho de 1969.

da

que a Secretaria de Cultura é culpada por não ter levado em consideração o direito de receber o prêmio há seis meses.

os

eram realizada Comissão do Teatro São Paulo, uma arqui-sonheiros musicais e convidados de Scherren-eca, de São (chervski, do e Pêlo Fac- s. Várias se- las audítes: rano, Gilber- rino Martins tim, de São via, do Rio; Minas; e fo- também veio um concerto a Maria Vi- contratada, cantora. Ela, Eládio Pe- perinha Dito era compos- siveis. Até seu os seis

'Fa pal na

Em 5  
qualque  
hora e  
Citibank  
Citibank  
olerece  
bancan  
pontos  
dizer q  
desatru  
Com  
sen de



TRC

Arte deve ser interpretada em cena, exige 29

### Elenco do Arena nos Estados Unidos

Joanne Pottiltzer, diretora do "Theatre of Latin America", entidade que tem sede em Nova York, escreveu a Augusto Boal, da Arena, pedindo maiores informações sobre a temporada do Arena nos Estados Unidos. O Festival da "Brantton, tem um caráter sobretudo experimental, aconselhando-se que o Arena mostre as suas pesquisas de acordo com o sistema do "Coringa". Depois de 5 dias de temporada em Boston, o elenco teria uma semana de apresentações em Nova York, também no mês de agosto. O conjunto pensa remontar Arena Conta Zumbi e estreiar Tio Patinhas e o Pêlo, que seria depois trazida para São Paulo.

Cinto volta

O Estado de São Paulo, setembro de 1969.

O Estado de São Paulo, junho de 1969

na eqisa,  
o deseja  
da. Vero-  
sposa lhe  
ele, ga-

obedece-  
rá aos seguintes horários:  
sextas, às 21 horas; sábados, às  
20 e 22 e 30; e domingos, às 18  
e 21 horas.

### Arena em Nancy

**S**

O sr. Jean Launay, delegado do Festival Mundial de Teatro de Nancy, convidou o elenco do Teatro de Arena para apresentar-se no próximo certame, anunciado para abril do ano vindouro, tendo Augusto Boal organizado um amplo programa, para que a participação seja a mais rica possível.

e se da-

rura en-  
tegou a  
nu avan-  
olta a  
ente es-  
futuro  
doisda.

sobre  
ltos.

ite, Sto-  
e velho  
tras em  
ma es-  
e nota-

Afirma Boal que, num primei-  
ro nível, de exposição de espe-  
taculos em teatros fechados, se-  
rão encenados Arena Conte Zumbi  
e Arena Conte Bolívar. Num  
segundo, de demonstração, será  
apresentado o Teatro-Jornal, mos-  
trando-se também outras técni-  
cas e 50 "alides" relativos ao Sis-  
tema Coringa. E, num terceiro,  
de manifestações do teatro bra-  
sileiro, haverá espetáculos de  
rua, macumba explicada e nossa  
música popular.

### Inscrições à EAD

Estão abertas as inscrições ao  
exame de seleção da Escola de

ção, cria-  
tema via-  
rue reser-  
te para  
contarfo  
para fun-  
res. sanit

Se o  
cidade  
pricho. I  
no Parq  
cis, o ce-  
tura nux  
no Ibiran  
gem de e  
mento hi  
servir v  
memorad  
pracinol  
vam e 15  
nombião  
renouso

**U**

ruin e Toshiro Mifune: Inferno no Pacífico

# O Arena viaja para o México

segunda a caminhada da tarde. O espetáculo de dança japonesa "Monsieur le Professeur" (o professor), apresentado logo após o jantar. O espetáculo de dança japonesa "Monsieur le Professeur" (o professor), apresentado logo após o jantar. O espetáculo de dança japonesa "Monsieur le Professeur" (o professor), apresentado logo após o jantar.

O conjunto do Teatro de Arena, formado por 12 artistas, viaja hoje com destino à Cidade do México, onde estreará já depois de amanhã, no Palacio das Artes. A temporada se realizaria no Teatro Manoel Fabregas, mas o empresário que contratou o elenco e cujo nome é o da casa de espetáculos, obteve do governo a cessão do Palacio das Artes, que dispõe de 1.500 lugares.

A estréia se dará com Arena Conta Zumbi, seguindo-se no cartaz Arena Conta Belivar, ainda inédito para o público brasileiro. Após a semana de apresentações na capital mexicana, o grupo paulista percorrerá, durante 3 semanas, diversas cidades daquele país, entre as quais Guadalajara, Toluca, Vera Cruz, Tampico e Monterrey.

A excursão aos Estados Unidos começará pela California, na Universidade de Berkeley. São as seguintes as outras universidades do roteiro, que poderá ser ampliado, de acordo com os entendimentos que estão sendo mantidos por Joanne Fottikzer, diretora da entidade "Theatre of Latin America": Riverside, Kansas, Indiana, Ohio, State University of New York at Buffalo, New York University e Rutgers University. Deve haver ainda uma curta temporada em Washington, encerrando-se a visita aos Estados Unidos com uma semana de Belivar no "Saint Clement's Theatre" de Nova York, onde o Arena obteve êxito, em agosto do ano passado, com Zumbi.

O conjunto passará uma semana, a seguir, em Caracas. E a viagem terminará com uma semana de apresentações no Teatro Segura de Lima.

**ELENCO**

Augusto Boal é co-autor de

Zumbi, juntamente com Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, e de Belivar, juntamente com Théo Barros, além de diretor dos espetáculos. Ele chefiará a delegação do Arena, que é formada por Cecília Thumim, Isabel Ribeiro, Zezé Molta, Lima Duarte, Renato Consorte, Benedito Silva, Helio Ary, Fernando Peixoto, Théo Barros, Antonio Anuniação e José Alves (os últimos três são respectivamente diretor musical, baterista e contrabaixo).

Cecília Thumim aproveitará a viagem para fazer um intercâmbio de técnicas e exercícios com grupos e curtos dos países visitados.

Augusto Boal pronunciará conferências, especialmente sobre o sistema Coringa, e participará de encontros com grupos experimentais norte-americanos, entre os quais "La Mama", "Our Place" e "Open Theatre".

**NOVA EXCURSÃO**

Em virtude dos compromissos de vários artistas, a atual excursão não poderá atingir outros países latino-americanos, como estava anteriormente previsto. Mas outra viagem, que se estenderá possivelmente à Colombia, ao Chile e à Argentina, deve ser realizada nos meses de agosto e setembro.

**Em Barretos**

Foi fundada em Barretos a Federação de Teatro Amador do Vale do Rio Grande, congregando os grupos amadores das cidades de Jaboticabal, Bebedouro, Colina, Barretos, Olimpia, Taluva, Takassu, Jaborandi, Terra Roxa, Miguelópolis, Huverava, Igarapava, São Joaquim da Barra e Guará. Os interessados devem entrar em contato, em Barretos, com José Expedito Marques, à avenida 27, n.º 264, ou pelo telefone 1770.

**Ford no São Pedro**

Para que Pena Que Ele Seja uma P... peça de John Ford, possa estrear no dia 23 vindouro, no Teatro São Pedro, Roberto Vignati vem ensaiando intensamente o elenco, em que se acham Anamaria Barreto, Marcello Picchi, Thilde Franceschi, Beatriz Berg, Serafim Gonzales, Paulo Hesse, Angelo Bonicelli, Antonio Petrin, Fernando Benincasa e Julio Cesar. A profa. Maria Meló, que colaborou com o Balé do IV Centenario, dá aulas de expressão corporal. Os figurinos são de José Carlos Proença. E o tema musical dos protagonistas foi escolhido pelo violonista Henrique Pinto.

espionagem  
outros j

O "caso" grande objeto de nosso interesse, na noite, na ta-feira.

O caso circula, onde informações soviético rio dos afirma- russos "esquarte,

**Pe**  
**O**  
**ai**

"Homem" grita quando lentamente terdã, moças fção dest ao ataque dos fôntização i nha — moças — Ninguém Jovens mesmas. muito pe são pelas do grupo tes de t nidos, a andam tr da pelo i homens, boas ou car as p blicos m já chega varões, l da cidade "tratame mens de desespera guiram a esse "tra timas, an a revelar lação no

**Enga fatal**

Em Be seu carro começou uma lind trava pai verza val, não acal "conquist Ela aceita trou no depois o colapso e suportou ra. Havia mem.

## Proposição Ciclocínio

que a maioria dos que pregam as revoluções sociais...





SABADO, 25 DE ABRIL DE 1970

# VO Brasileiro dirigirá peça em N. York

Augusto Boal acaba de regressar da excursão que o elenco do Teatro de Arena realizou no México, nos Estados Unidos e ao Peru, e já prepara uma Feira Latino-Americana de Arte, que será apresentada em março do ano vindouro, no Lincoln Center de Nova York (Teatro Vivien Beaumont), com atores norte-americanos.

A viagem foi, no conjunto, coroada de êxito, no dizer de Boal. No México, foram realizados 30 espetáculos, em 22 dias, sem um dia de descanso, tendo o elenco viajado de ônibus cerca de 50 horas. Houve uma semana de apresentações de Arena Canto Zumbi e Arena Canto Bolívar no Palácio de Bellas Artes da Cidade do México, um teatro de 2 mil lugares. A altitude de 2.300 metros obrigava o elenco a servir-se de uma bomba de oxigênio, toda vez que deixava o palco.

A temporada na Capital teve êxito. Em Puebla, foi mal. Em São Luis de Potosí, também não foi bem sucedida. Em Morévia, foi razoável. Em Guanajuato, foi muito bem. Em Guadalajara, excepcional. Em Leon, mais ou menos. E em Monterrey, onde se realizaram 6 espetáculos em 3 dias, houve mais de 500 espectadores por sessão. Deu um pequeno lucro a temporada mexicana, o qual foi dividido pelo conjunto.

## ESTADOS UNIDOS

Conta Boal que a temporada norte-americana, iniciada em Berkeley, sofreu as consequências de uma greve dos Correios, sendo cancelada a ida a várias universidades. Depois da Califórnia, foram visitadas a Universidade de Kent e o Hiram College, em Ohio, com muito êxito. Como há o sistema da "mailing list", isto é, a reserva de ingressos pelo correio, as cidades que não haviam firmado contrato com a TOLA

(Theatre of Latin America) pediram para ser adiada a visita do Arena. Não puderam confirmar o compromisso Pittsburgh, Filadélfia e Iowa. Por isso, Joanne Pettitler, diretora da TOLA, preferiu que o elenco realizasse uma temporada em Nova York, a qual não havia sido prevista.

No "New York Shakespeare Festival Public Theatre", onde estreou a versão original de Mair, o Arena apresentou-se 10 dias, em duas semanas, interrompendo a temporada para atuar nas Universidades de Buffalo, Stony Brook e Chappaqua, que ficam no Estado de Nova York.

Depois de um início apenas razoável, a temporada em Nova York terminou com as salas lotadas, além de uma crítica muito favorável.

## PERU

O elenco brasileiro atuou no Teatro Seguro de Lima de terça-feira a domingo, obtendo também um pequeno lucro (nos Estados Unidos, ele foi consumido pelos dias de descanso forçado).

## FEIRA PRÉVIA

Antes da Feira em Nova York, Boal pretende realizar, em setembro e outubro, uma Feira em espanhol, a ser apresentada na Argentina, no Chile, no Equador, no Peru e talvez na Venezuela e na Colômbia. Para tratar do assunto, Boal deve ir dentro de um mês a Buenos Aires.

## O ESPETACULO

Já está praticamente definido o conteúdo da Feira Latino-Americana, que reunirá peças em um ato ou cenas de peças de autores de sete países. Da Argentina, *Soleste* com Vartolomeu, de Paço Urando; do Peru, um texto de Zavalla sobre problemas populares e La Ciudad de los

Reyes, de Hernando Cortez; do Chile, *Tenada* de Manuel Rodríguez, de Pablo Neruda, e *Topografía del Desnudo*, de Jorge Díaz; do Uruguai, um texto de Hiber Conteris; da Colômbia, um texto de Enrique Bonaventura; e ainda devem ser escolhidos os representantes do México e do Brasil.

O espetáculo terá um setor de artes plásticas, preparado com a colaboração do Comitê de Arte Nova Latino-Americana, que funciona em Nova York, e do qual são animadores Rubem Gerchman, Joaquim Araújo e o dramaturgo Abdias do Nascimento.

Talvez Glauber Rocha colabore na parte cinematográfica e haverá ainda uma parte musical, a ser escolhida.

Boal escolheu o mês de março para apresentar essa Feira porque, antes, realizará nova excursão pelos Estados Unidos, com o elenco do Arena, seguindo o mesmo itinerário da recente viagem, mas com apresentação em um número muito maior de universidades. Dessa vez, serão feitos contratos com antecedência, para evitar que o imprevisto de uma greve prejudique o programa traçado, inclusive com perdas financeiras.

## O ELENCO

Sob a direção de Boal, participaram da excursão Cecília Thumin, Isabel Ribeiro, Zezé Motta, Lima Duarte, Renato Consorte, Fernando Fekoto, Hélio Art, Benedito Silva e os músicos Theo de Barros, Antonio Anunciação e José Alves.

De Lima, Isabel Ribeiro viajou para o México, a fim de contrair matrimônio com um toureiro. Como o toureiro foi ferido na perna e não poderá continuar na profissão, o casal instalará uma casa comercial.

liência

ista, de Gounod, apreendeu a to- um que ele pu- papel com a ara que supera o Trevedor ou xelli é um can- se frasar, que ade de uma no- nesma natural- crescendo. Em o hirsuto "Pol- de 1964, mas te sabe se apro- tica" com ava-

## Conjunto do Arena viajou pela França

O elenco do Teatro de Arena de São Paulo, depois de haver participado do Festival Mundial de Teatro de Nancy, cumpriu um programa de apresentações em várias cidades francesas, encerrado com uma semana no Théâtre de la Fontaine de Paris e duas recitas no "American Center", também em Paris.

Em Nancy, Marselha e Toulouse, foram encenados dois espetáculos: Arena Costa Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, e o Teatro-Jornal, em que Augusto Boal mostra nove técnicas de transformar uma notícia em teatro. Como o estilo do Teatro-Jornal foi maior que o de Zumbi, somente este foi levado a Aubervilliers e a Paris.

No "Théâtre de la Commune" de Aubervilliers, dirigido por Gabriel Garran, houve uma semana de teatro sul-americano, que obedeceu ao seguinte programa: dia 19 de maio, Teatro-Jornal e Seduções, pelo Teatro Experimental de Cali, da Colômbia; e dia 22, de novo, o Teatro-Jornal e El Manu, pela Casa de Cultura de Bogotá, da Colômbia.



Audie Murphy em  
"O Americano Tranquilo"

### Audie teve poucas

Por falta de tempo ou indisponibilidade na organização, deixaram de ser visitados, apesar dos convites recebidos, Roma, Milão, Barcelona, Bruxelas e até o Congo.

Na França, Augusto Boal recebeu dois convites: de Gabriel Garran, para dirigir em Aubervilliers um espetáculo do tipo "Teatro Latino-Americano de Opinião"; e de Bernard Dort, para escrever sobre as técnicas do Teatro-Jornal e sobre o Sistema Coringa na revista Travail Théâtral.

A convite da New York University, Boal viajou da Europa para os Estados Unidos, a fim de ministrar um curso de verão. E Richard Schechner convidou-o também para encenar um espetáculo para o "Performance Group".

**Concurso de peças**  
O Teatro Sedes, da Universidade Católica de São Paulo, está promovendo o I Concurso Nacional de Dramaturgia Universitária, que constará de textos teatrais escritos por universitários de todo o país. As inscrições já se acham abertas na Faculdade Sedes Sapientiae, à rua Marquês de Paraná, 111, encerrando-se no dia 16 de agosto vindouro.

As peças serão submetidas a um júri composto por um crítico teatral, um ator, um gramático, um professor da Universidade e um representante da diretoria do Tese, fornecendo-se o resultado até 15 de setembro.

Os três primeiros trabalhos serão publicados e receberão em dinheiro, respectivamente, 500, 300 e 200 cruzeiros. E os sete subsequentes receberão diploma de participação, com menção honrosa. Há uma opção de um ano, concedida ao Tese, para montagem dos textos vencedores.

**Aizira Power**  
Destina-se à crítica e a convidados a recita de Aizira Power ou O Cão Siamês de Aizira F. L., hoje, às 21 horas, no Teatro Oficina. A peça de Antônio Bivar, dirigida por Antônio Abujamra, é interpretada por Yolanda Cardoso e Marcello Picchi, com cenário e figurinos de Napoleão Moutz Freire. Depois de 4 meses de permanência no Rio, de 2 semanas em Vitória e de temporada em São Paulo, o espetáculo prosseguirá sua carreira por outras capitais.

A temporada do Oficina está sendo realizada a preços populares: 8 cruzeiros durante a semana e 10 nas sessões das 20 e 22 horas dos sábados.

**Geneveva**  
Alicia Montero e Carlos Traffic, do Grupo Vanzé de Buenos Aires, vão oferecer uma recita de Geneveva Negra, espetáculo que receberam numa ilha do Sul do Chile, depois de amanhã, às 21 horas, no Teatro Vereda.

O s  
tam  
bém

V  
de  
te

A U  
nas Ge  
le o V  
Ouro l  
vidade  
rais br  
e a in  
historic  
Diamar  
do Can  
grama  
liberali  
estados  
de uma  
ros air  
festival,  
sua res  
As in  
e seric  
ou por  
gindo-se  
224 e  
300 cru

Wilma, Joca de Oliveira e Luis Gustavo, com direção de Osmar Rodrigues Cruz, produção de John Herbert e cenários de Túlio Costa.

### Zumbi, mais 15 dias

O musical de Guarnieri, Boal e Edu Lôbo, **Arena Conta Zumbi**, deverá permanecer em cartaz por mais duas semanas. O espetáculo acaba de ser apresentado numa temporada em Buenos Aires e Montevideu.

O Arena foi escolhido por Jean Launay para ser apresentado no próximo Festival Mundial de Teatro de Nancy, em abril. Augusto Boal recebeu carta de Anna d'Arbellof Guerrieri, convidando o Arena também para o Festival de Roma, que se seguirá ao de Nancy, tendo sido igualmente convidado para apresentações em Milão, Florença, Berlim e norte da África.

Simon Bellivar, de Augusto Boal e Theo de Barros, já está sendo ensaiado com elenco definitivo, para apresentações na Europa, Argentina, Bolívia e Chile e posterior estréia no Brasil.

Já estão selecionados os textos que comporão o Festival Latino-Americano de Comédia, uma das próximas promoções do Teatro de Arena. São eles: do Peru — "O Galo", de Victor Zavala; "Confusão na Prefeitura", de Julio Ramon Ribeyro, e "Cidade dos Reis", de Hernando Cortes. Da Argentina — "Sainete com Variações", de Paco Urondo, e "O Avião Negro", de vários autores. Da Colômbia — "A Autópsia", de Enrique Buenaventura, e do Chile — "Uma Forma de Diálogo", de Jorge Diaz.

Já a partir da próxima semana, será formado o elenco que interpretará o Festival de Comédia. Os atores interessados devem procurar o Arena, todos os dias, à tarde.

Testes

Rothsch

T

A Secretaria e tendend teatro: um curi térprete de Carl rá grai dem sei Turismo o dia 1 jovens anos..

A aula 18 próx tório da serão fi de), don gundas- no). O 4 mese uma sel a form da Pref tos. O montado Shakesp

C

Estão dia 15 a sos perr Dança C Fundaçã Curitiba, gresso r Teatro, e submete fim de de e co critério designad da Fund partir de do o re clusive n cessão aos estu do 10



# Penas suaves aos arquitetos

De serviço legal e do  
Sucursal de Brasília

Penas consideradas leves — 3 anos e mais severa — foram impostas ontem pela 2ª Auditoria de Guerra em São Paulo aos arquitetos que davam apoio logístico aos chefes terroristas Carlos Marighella e Joaquim Camara Ferreira ou "Toledo". Alguns dos condenados participaram dos atentados a bomba contra o Con-

suldo Americano e contra o avião da FAB exposto na praça 14 Bis, nesta Capital.

Foram condenados a 2 anos de prisão, com direito a livramento condicional, os arquitetos Sergio Ferro Pereira, Carlos Henrique Heck, Sergio Pereira de Sousa Lima, Julio Barone e Rodrigo Brotero Lefevre. Maria de Lurdes Rego de Melo, professora secundária, foi condenada a 3 anos e sobre Maria Sampaio Tavares, arquiteta, recaiu a pena mais leve: 6 meses de prisão, por ter dado abrigo a "Toledo" e sua amante, a professora secundária Maria de Lurdes.

Por falta de provas, o CPJM absolveu o autor teatral Augusto Pinto Boal e o professor de Ciências Sociais da USP Cláudio José Vougan, ambos acusados de manterem encontros, em Paris, com o subversivo Aluizio Nunes Ferreira Filho.

## Perucas

A professora Maria de Lurdes,

## Vazante ainda não começou

O Estado de São Paulo, junho de 1971.



de histriônica. E acho que nisso fomos felizes" conclui John Herbert.

**Arena**

Os elencos de Arena Costa Zumbi e Teatro Jornal regressaram de Buenos Aires a Montevideu, depois de quase um mês de temporada. Zumbi estreou no Teatro Latino-Americano de "Exposhow", inaugurando o I Festival Latino-Americano de Teatro de Buenos Aires, que contou também com a participação do Uruguai, Argentina, Peru e Chile. Em seguida, Zumbi passou para o Teatro Regina, onde continuou esgotando lotações durante mais duas semanas.

Teatro Jornal: 1.ª Edição estreou no Teatro Del Centro e permaneceu em cartaz durante dez dias. Diariamente, depois do espetáculo, realizam-se debates com o elenco e o diretor Augusto Boal.

Dia 8 de janeiro foi o último espetáculo de Arena em Buenos Aires. Já no dia 7 Zumbi estreou no "El Galpon" de Montevideu, onde permaneceu até domingo, 16, realizando seis espetáculos. Das três excursões internacionais realizadas até agora pelo Teatro de Arena, esta foi a que mais frutos obteve, segundo Boal, tanto pelo sucesso alcançado como pelas consequências futuras.

O Arena formou em Buenos Aires quatro grupos de "teatro-jornal", que já iniciaram suas atividades.

Luis Motura e Maia Luz Regás, diretores do Teatro Regina, convidaram Augusto Boal para dirigir a versão argentina de Zumbi. Laura Yussen, diretora-assistente de Boal em Buenos Aires, ficará encarregada dos ensaios preliminares.

O Teatro de Arena foi convidado a retornar a Buenos Aires com Simón Bellver em julho próximo; a apresentá-lo em La Paz, Bolívia, possivelmente em abril; a participar do Festival de Santiago, comemorativo do 30.º aniversário de ITUCH; a retornar ao Peru, em qualquer data; a realizar nova excursão ao México e a estender a Florença, Milão e Roma a excursão européia, que se iniciará em Nancy.

Segundo Boal, diante de tantos convênios, alguns terão que ser postergados.

operas "I volo", "C fly", "Ha Erik K Koblenz, iniciou a aos 19 an Bajevr, d orientaçã quistou o so Intern Cantores. legrando res da O repertori "Figaro", ta Magic

Mara 1 de orige Pireu, em estudos i cal de A mais tard

**N**  
**nc**

O enc gues est nado, de ontem, i diologia, ta junta em conj do amig a passar não vini com falt mencis esquerdo da-fetra, casa, no son Ro sentiu f mesmas go esque po de lei no não i lher, He selho da

ia, Petr Juca de ro, sob a Rodrigues lo Costa. John Her- diguns as a; é uma real para o cariste ipre com circundan-

is, as va- lo moder- obreza, o o desejo plexos, a ocudocul-

— tudo irá e os stualmen- xpressão stória de lado em não del- e, defor- dessas das do na, socie-

e "Isa- lacondo"; escritos

a de So- dício de ida para catalão, to estrai- criel Gar-

stenberg idustrial stari, de dolares se obri- 1983 e atriz na sso con- sé paga-

## Fundação dá bolsas para a AL

NOVA YORK — A Fundação Simon Guggenheim, de Nova York, anunciou ontem que concedeu para este ano 30 bolsas a importantes — segundo a agência UPI — intelectuais e artistas da América Latina, inclusive a três brasileiros, para que possam prosseguir estudos em qualquer ramo das ciências ou artes. As bolsas são concedidas por períodos que podem variar de seis meses a um ano e a quantia de cada uma é determinada de acordo com a necessidade dos bolsistas; são levadas também em consideração suas outras rendas e o objeto e a extensão de seus estudos.

Os brasileiros que receberam as bolsas são Avatar da Silva Moraes, professor de Arte da Universidade de Brasília; Paulo Israel Singer, economista, de São Paulo; e Nicim Zagury, professor de Física da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Entre os contemplados da Argentina, figura Augusto Boal, escritor e diretor de teatro, que — ainda segundo a UPI — desenvolveu importante trabalho durante alguns anos no Brasil.



# Boal já e tem livre trânsito

Da Sucursal de  
BRASILIA

O MDB  
nha em  
naral e  
durante  
te 17,10  
físicas  
o mes-  
Termi-  
r filho  
pre in-  
e ocor-  
ou sus-

Neto  
do co-  
: não é  
ado de  
r depo-  
partido.  
so Her-  
uardou  
mil dó-  
rticular  
e afir-  
he dis-  
era do  
o ami-  
ração,  
que se  
ando a  
conta  
ambém  
cusado  
Junior.  
da Sil-  
cias fi-  
: insis-  
deter-  
rs ...  
: arre-

se

io

con-  
rasitei-  
rio li-  
o For-  
so dis-  
deran-  
estões  
fo Se-  
o, em  
reccu-  
dia a  
e que  
mo se  
siden-

Fontes diplomáticas infor-  
maram ontem que o Itama-  
raty já deu instruções ao  
consulado de Buenos Aires  
para prorrogar a validade  
do passaporte do teatrólogo  
Augusto Boal. Um pouco an-  
tes de essa notícia ser divul-  
gada, um porta-voz do Ita-  
maraty havia dito que a  
Chancelaria cumpriria a de-  
cisão judicial a respeito do  
caso, assim que tomasse co-  
nhecimento da mesma. Na  
ocasião, o porta-voz disse  
desconhecer a existência de  
casos iguais ao de Boal.

A decisão do Tribunal Fe-  
deral de Recursos, adotada  
terça-feira, foi favorável ao  
teatrólogo por 10 votos con-  
tra dois. O advogado de  
Boal, Idíbal Almeida Piveta,  
acredita de que depois dessa  
vitória, correrão ao TFR cen-  
tenas de pedidos brasileiros  
que se encontram em situa-  
ção semelhante à do teatró-  
logo.

O ministro Paulo Távara,  
no voto favorável ao teatró-  
logo, afirmou: "O que não  
se pode admitir é a negati-  
va de fornecimento de do-  
cumento necessário ao exer-  
cício do direito individual,  
sob a alegação de haver in-  
dícios de crimes contra a se-  
gurança nacional, quando  
quem denuncia não tem  
competência policial ou ju-  
diciária para apuração ou  
processo e não informa ter  
representado à jurisdição  
militar competente e nem  
dá notícia de instauração de  
inquérito ou ação penal".

A decisão do TFR foi ado-  
tada em função do constran-  
gimento ilegal a que esteve  
submetido o teatrólogo desde  
que expirou o prazo de va-  
lidade de seu passaporte.  
Desde algum tempo que Boal  
vinha pedindo inutilmente a  
revalidação de seu passapor-  
te e a negativa do Itamara-  
ty em atendê-lo está criando  
dificuldades ao seu trabalho  
profissional.

O J  
los, d  
até às  
rio pe  
existe  
fício J  
Segun  
da poi  
edifício  
de co  
social:  
o rela  
para ;  
sident  
a Salv  
Tud  
retora  
mento  
nal da  
entrar  
ro Nil  
disse  
press  
A cor  
nal, q  
Maria  
spuras  
correti  
mada  
da Bal  
Loge  
Robert  
ma do

tu  
es  
om os fo

# Silveira: Boal cometeu crime contra segurança

C  
a  
b

De Buenos Aires  
BRASÍLIA

qual infor-  
segunda-  
ções, os  
sua que  
Dourados  
nuncia de  
Jolia pelo  
que diri-  
Interior e  
sública.  
Aduer  
Estado de  
rios de re-  
finais da  
sua não  
sua: te-  
Ele sera  
ritam de  
com a sil-  
res, onde  
e terena  
a progra-  
mado, que  
gido, sen-  
st, teriam  
sua ao

eto  
PE

ando tal-  
isa".  
desenvol-  
hegam a  
revém da  
ress". ob-  
ento de  
ilusão, sta-  
as de 20  
ou esse  
dos mais  
inclusive  
tignação,  
condições

Com a afirmativa de que Augusto Boal — há longo tempo em Buenos Aires — cometeu no Exterior vários crimes contra a segurança nacional, o chanceler Azeredo da Silveira justificou, em informação prestada ao Tribunal Federal de Recursos, a negativa de revalidação do passaporte do teatrólogo brasileiro, por parte das autoridades consulares. Azeredo da Silveira, insurgindo-se contra essa decisão, impetrou mandado de segurança junto àquela Corte, por intermédio do advogado Edilbal Almeida Fivata. O pedido será julgado na sessão extraordinária de terça-feira, segundo seu relator, ministro Décio Miranda.

No ofício enviado ao Tribunal Federal de Recursos, Azeredo da Silveira enumerou uma série de notícias divulgadas pela imprensa argentina que, a seu ver, comprovam ter Augusto Boal contrariado dispositivos da Lei de Segurança Nacional. Entre os recortes anexados ao ofício por ele assinado, o chanceler assinala, como o mais importante, o referente a uma reunião pública realizada a 31 de março de 1974, na Federação Argentina de Box, contra o governo do Brasil, da qual Boal participou como orador.

Azeredo da Silveira, a seguir, enumera os delitos que teriam sido cometidos pelo teatrólogo

e as penas previstas pela Lei de Segurança: tentativa de subverter a ordem ou a estrutura político-social vigente no Brasil, "com o fim de estabelecer liberdade de classe, de partido político, de grupo ou indivíduo"; pena prevista pelo art. 23, VII do § 2º a 25 anos de reclusão; utilização do teatro, como meio de comunicação social, para "propaganda de guerra psicológica adversa" e ofensa moral a autoridade pública em comício ou reunião popular (artigos 24 e 27, Incisos III e V).

Acerca do chanceler que ainda não foi definitivamente julgado o processo instaurado no Brasil, em 1970, contra Boal. Embora tenha sido ele absolvido pela 2ª Auditoria da 2ª Circunscrição Militar, foi interposto recurso contra essa decisão.

Os crimes imputados ao teatrólogo, e respectivos da sua futura enquadramento na Lei de Segurança Nacional, são em tese, segundo Azeredo da Silveira, de competência da Justiça brasileira. De acordo com o princípio da extraterritorialidade da lei, esta alcança o brasileiro no Exterior, em determinadas circunstâncias. Seu julgamento, porém, fica na dependência de seu eventual retorno ao Brasil.

Em pronunciamento nos autos, a Procuradoria da República assinala, por sua vez, que o teatrólogo não está impedido de voltar ao Brasil, mas apenas de viajar para outro país, se sair da Argentina.

"O  
bras  
como  
pela y  
pe de  
partido  
do la  
da de  
dignid  
veros  
inscri  
da —  
— col  
cardes  
la, d.  
convey  
em Jo

ha  
para  
colv  
Ann  
Tom  
Este

## Viúva quer esclarecer morte no DOL-CODI

presume-se. Enquanto se espera por essas

responde ainda dependo de jul-

gamento".

## Requerida vista do mandado de Boal

Do Recurso de  
BRASÍLIA

O julgamento do mandado de segurança impetrado pelo teatrólogo Augusto Boal junto ao Tribunal Federal de Recursos, contra o ministro das Relações Exteriores do Brasil, que se negou a conceder a renovação do visto de seu passaporte, através do consulado do Brasil na Argentina, ocorrido ontem, terminou com o pedido de visto solicitado pelo ministro Paulo Távara. Quando Paulo Távara pediu vista dos autos, quatro votos já haviam sido proferidos, terminando o julgamento praticamente empatado.

O ministro-relator, Bérrio Miranda, e seu colega José Neri da Silveira concederam em parte a ordem para que fosse autorizado o regresso de Boal ao Brasil. Para os dois ministros, as informações enviadas pelo chanceler Azeredo da Silveira de que "retalhos" de jornais argentinos constituem "indícios" de prática, pelo impetrante, de crime em quatro artigos da Lei de Segurança Nacional "não permite que se renove o passaporte de Boal para que viaje para outros países, mas permite a sua volta para o Brasil".

Já os ministros Jarbas Nobre e Jorge Lafayette concederam

a segurança em sua totalidade.

Em seu voto, o ministro Jarbas Nobre afirmou conhecer Boal através de suas atividades no teatro, "não o conhecendo pessoalmente e não sabendo qual são as suas idéias". O ministro disse que, se o teatrólogo possuía as idéias apontadas pelo chanceler brasileiro, delas não compactuava, "mas o que estamos julgando não é o homem, mas o fato de que seu passaporte não foi renovado". No entender de Jarbas Nobre, "todo brasileiro tem direito de viajar para onde quiser. Tenho para mim que, por via transversa, estão querendo punir este homem, o que não é uma atitude digna". Ao conceder a ordem, o ministro afirmou que "a negativa não tem fundamento moral nem jurídico".

O ministro Jorge Lafayette disse, em seu voto, que se Boal "não perdeu sua nacionalidade, não foi banido do território nacional, e mesmo que ele estivesse com processo pendente de julgamento de crime previsto na Lei de Segurança Nacional, isto não seria o suficiente para que lhe fosse negado o passaporte". Para o ministro, é ilegítima a recusa do passaporte, não existindo base legal para a autoridade negar o mandado de segurança, por isso, concedeu a ordem.

ver si  
marin  
se tar  
to do  
nerec  
elacão  
semp  
"seu  
aidão  
sejo  
que a  
ra a  
pre  
maris  
de".

**Caixa Econômica Federal**

## **PÔSTERES**



Pôster da peça *El Gran Acuerdo Internacional de Tío Patilludo*, apresentada em Buenos Aires.  
 (Instituto Augusto Boal)



Pôster de *Lisa*, peça encenada na Costa Rica sob direção de Atahualpa del Cioipo. (Foto cedida por Juan Cerda Albertazzi)



Pôster do show *Canción del Exilio*, apresentado no Teatro Latino em Buenos Aires (Foto cedida por

Leopoldo Paulino)

**FOTOS**





Encenação de *Ay, Ay, Ay, no hay Cristo que aguante. No hay!* (Acervo de Rolando Revagliatti)



Encenação de *Ay, Ay, Ay, no hay Cristo que aguante. No hay!* (Acervo de Rolando Revagliatti)