

A form-AÇÃO das Feiras de Opinião dirigidas por Augusto Boal nas Américas (1968-1972)

PATRÍCIA FREITAS DOS SANTOS

Daniel Puglia
Elizabeth Harkot de la Taille
Mayumi Denise S. Ilari
[Org.]

COLEÇÃO TESES PPGELLI · 2024



**A form-AÇÃO das
Feiras de Opinião dirigidas por
Augusto Boal nas Américas
(1968-1972)**

PATRICIA FREITAS DOS SANTOS

São Paulo, 2024

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

© Editora Timo

ORGANIZAÇÃO Daniel Puglia, Elizabeth Harkot de la Taille e Mayumi Denise S. Ilari

PROJETO GRÁFICO Ana Basaglia | Estúdio Uniqua

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

S237f	Santos, Patrícia Freitas dos
A form-AÇÃO das Feiras de Opinião dirigidas por Augusto Boal nas Américas (1968-1972) / Patrícia Freitas dos Santos. - São Paulo : Timo, 2024. 327 p. : il. ; 17cm x 24cm. – (Coleção Teses PPGELLI – 2024)	
Inclui índice e bibliografia. ISBN: 978-65-87347-39-4	
1. Teatro brasileiro. 2. Augusto Boal. 3. Feiras de Opinião. 4. Teatro brasileiro político. 5. Teatro transnacional. I. Título. II. Série.	
2025-974	CDD 792.0981 CDU 792(81)

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Teatro brasileiro 792.0981
2. Teatro brasileiro 792(81)

Este livro segue as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. As imagens e conteúdo são de inteira responsabilidade da autora.

Atribuição CC BY 4.0 - Esta obra é regida pela licença Creative Commons CC BY que permite que terceiros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos os devidos créditos pela criação original.

SUMÁRIO

Apresentação	09
Ato I – A FORMAÇÃO	30
1. No “rochedo do assombro” de 1968: uma feira de opinião.....	36
2. Dos Sete Pecados Capitalistas à 1ª F.P.O.	42
2.1 Iniciativas na contramão.....	47
2.2 Blimp, ié-ié-ié e o artesanato da forma-feira.....	55
3. Implodir o palco para organizar o público	66
3.1 Fazer teatro para quem? E por quê?.....	68
3.2 Organizar para resistir	81
3.3 Entre a militância e a sala de espetáculo.....	93
3.4 Técnicas brasileiras de teatro popular	100
3.5 Nunca o teatro foi tão guerrilheiro.....	107
Ato II – A FORMA	121
1. A Primeira Feira Paulista de Opinião	121
2. Há uma gota de sangue em cada peça.....	127
3. Hino clandestino	134
4. O senhor sabe?.....	139
5. É nossa a história contada?	148
6. E eu?.....	152
7. Flores de papel.....	162
8. Com bandeiras e capacetes.....	169
9. Ainda estamos calados e magros	172
10. Toma a minha mão e escreve.....	174
Entreato	184
1. “Claro que eu me chamava João”	184
2. Laços de solidariedade internacional.....	193

Ato III – TOWARDS A TRANSNATIONAL FORM	218
1. O <i>Theatre of Latin America</i> (TOLA) como campo de resistência	218
2. A implosão da Arena nas Américas	220
3. Ainda é tempo de testemunho: <i>Latin American Fair of Opinion, 1972</i>	226
4. <i>The Autopsy</i> em tempos de fratura.....	242
5. A longa marcha até a enunciação: guerrilha rural e luta de classes na <i>FLAO</i>	246
5.1 O canto revolucionário: <i>The Cock</i> e o Teatro Campesino.....	251
6. Autos no processo da história: o inconformismo da <i>FLAO</i> desde a perspectiva fílmica	259
6.1 O cinema como documento histórico.....	259
6.2 O Grupo Ukamau	263
6.3 A câmera-bisturi em <i>Yawar Mallku</i>	266
6.4 O cineasta como crítico cultural.....	275
7. A Experiência Dilatada em <i>Brazil, A Report on Torture</i>	278
7.1 A câmera como aparATO de investigação social.....	278
7.2 <i>Will the real terrorist please stand up?</i>	282
 Ato IV – A AÇÃO	 288
1. Entre o palco e o fuzil.....	288
2. Relatórios da América Latina	298
 Referências bibliográficas	 308





LISTA DE ABREVIATURAS

AAA – Asociación de Actores Argentinos
CB – Cinemateca Brasileira
CCC – Comando de Caça aos Comunistas
CDV – Centro Dom Vital
CET – Comissão Estadual de Teatro
CPC – Centro Popular de Cultura
EAD – Escola de Arte Dramática
FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP
FLAO – Feira Latino-Americana de Opinião
IAB – Instituto Augusto Boal
MAC – Movimento Anticomunista
MCP – Movimento de Cultura Popular
NYU – New York University
PCB – Partido Comunista Brasileiro
1ª F.P.O. – Primeira Feira Paulista de Opinião
SNT – Serviço Nacional de Teatro
TA – Teatro de Arena de São Paulo
TO – Teatro do Oprimido
UBES – União Brasileira dos Estudantes Secundaristas
UEE – União Estadual dos Estudantes
UNE – União Nacional dos Estudantes
UPES – União Paulista dos Estudantes Secundaristas
USP – Universidade de São Paulo
RCB – Revista Civilização Brasileira
TOLA – Theatre of Latin America
TUSP – Teatro dos Universitários de São Paulo



AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar a minha mais profunda gratidão a todos os professores, colegas e amigos que cruzaram meu caminho e me desafiaram a adentrar nesta difícil arena dos estudos sobre Augusto Boal. São eles:

Profa. Dra. Mayumi Ilari, orientadora do trabalho que ensinou esta publicação; Prof. Marcos Soares, referência intelectual e ética para minha vida inteira; Prof. Jim Green, pela acolhida na Brown University e por coorientar meus estudos nos Estados Unidos; Julian Boal, pelo diálogo profícuo; Giselda Nunes; Daniela Freitas; e Capes (DS e Capes-PrInt), cujo financiamento possibilitou o desenvolvimento da análise a seguir.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



Dizia o meu pai, em bom português transmontano, que a “vida nos prega cada peça...” Eu sempre penso nessa frase porque “peça” dá a ideia de alguma coisa imutável, texto escrito que é preciso obedecer, repetir sempre igual. Pois nessa peça que me escreveu a ditadura, eu sempre procurei, rebelde, improvisar um pouco, achar uma variante, pelo menos mudar a inflexão, o timbre. Trabalhar, não importa tanto como, nem em que país, nem em que condições, nem com que resultados – importava apenas não calar a boca, continuar dizendo as coisas que eles não queriam ouvir.

AUGUSTO BOAL, 2000

APRESENTAÇÃO – AUGUSTO BOAL: UM TRABALHADOR DA CULTURA

Em uma organização comunista da sociedade desaparece a inclusão do artista na limitação local e nacional, que corresponde pura e unicamente à divisão de trabalho, e à inclusão do indivíduo nesta determinada arte, de tal modo que só haja exclusivamente pintores, escultores, etc., e cujo nome mesmo já expressa com bastante eloquência a limitação de seu desenvolvimento profissional e sua sujeição à divisão do trabalho. Em uma sociedade comunista não haverá pintores, mas homens que, entre outras coisas, também se dedicam a pintar.

Marx e Engels, *A ideologia alemã*

Na contracapa da obra *O teatro como arte marcial*, publicada em 2003, Richard Schechner pontua a relevância do trabalho teatral de Augusto Boal em âmbito transnacional. Diz ele: “Boal conseguiu fazer aquilo com que Brecht apenas sonhou e escreveu (...) Mais do que qualquer outro homem de teatro vivo, Boal tem um grande impacto mundial”¹.

Nascido no bairro da Penha, Rio de Janeiro, e filho de uma família de classe média, Augusto Boal enveredou pela dramaturgia e direção teatral ainda no início da idade adulta. Aos 20 anos, antes mesmo de começar os estudos acadêmicos em teatro, Boal já havia escrito mais de vinte peças, grande parte das quais permanece inédita até hoje. Em maio de 1952, o então dramaturgo emergente ganha seu primeiro destaque em um famoso jornal carioca, o *Última Hora*, por meio da intervenção de ninguém mais do que o polêmico Nelson Rodrigues. Tratava-se de uma coluna de autoria desconhecida, assinada sob o pseudônimo de Pigmaleão, que ressaltava ao público leitor a maestria literária de um jovem dramaturgo da Penha. Vale a pena transcrever os principais comentários do crítico misterioso abaixo:

O autor que nasceu é Augusto Boal e tem menos de vinte e um anos de idade. É estudante de química, mas não quero nada com a química dele. Aconteceu assim: uma tarde, Nelson Rodrigues passou às minhas mãos um calhamaço numa pasta cor de rosa pedindo-me que lesse. Era uma peça teatral de rapaz novo, ainda assim Nelson queria a minha opinião. Custei um pouco a começar. Na pasta estavam dois trabalhos: um drama em duas partes, chamado *Laio se Matou*, e *Whisky, diálogos de amor em ato único*. *Laio se matou*, antes de mais nada, não dá a impressão de ter sido escrita senão por uma mentalidade amadurecida pela cultura e pela experiência. Mas a inteligência gera essas surpresas e Augusto Boal, apesar de ser

¹ BOAL, Augusto. *Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, p.6.

menor de idade, atingiu com velocidade e equilíbrio a maturidade literária. E melhor do que isso, porque escrever para o teatro ainda exige mais do que qualquer outro ramo da literatura.²

No ano seguinte, Boal passa a atuar como dramaturgo-colaborador do Teatro Experimental do Negro (TEN), grupo do Rio de Janeiro, idealizado e dirigido por Abdias do Nascimento, que tinha a proposta de renovar a cena teatral local a partir de dramaturgias experimentais, com foco em questões étnico-raciais. É nesse momento que escreve as peças *O Logro* e *Filha Moça* e tem suas produções, junto à de outros autores³, indicada por Abdias para participar do IV Centenário da Cidade de São Paulo, no Ibirapuera. O evento, presidido pelo industrial Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho⁴, seria uma oportunidade para que o TEN apresentasse a 1ª Mostra de Arte Negra Brasileira, visando, nas palavras de Abdias, a “oferecer à cidade de São Paulo uma colaboração de extenso e profundo interesse, a ponto de constituir um marco histórico na evolução do negro brasileiro”⁵. Não houve qualquer retorno da equipe organizadora do Centenário, fator que frustrou os planos de Abdias, mas isso não inviabilizou a participação de Boal.

Ao saber que haveria um Concurso de Peças Teatrais promovido dentro das atividades do Centenário, Boal inscreve outro de seus escritos: uma peça curta, intitulada *Eduardo*. A Comissão de Avaliação, presidida por Décio de Almeida Prado, confere à obra menção honrosa e destaca a intenção de encená-la no Teatro Brasileiro de Comédia. Seria a primeira encenação de uma obra de Boal, caso o plano desse certo. Em setembro daquele ano, no entanto, o teatrólogo parte para Nova Iorque com uma dupla tarefa: realizar um curso de doutoramento em Química, a pedido de seu pai, e iniciar um estudo aprofundado em Artes Cênicas na prestigiosa *Columbia University*.

A ideia da viagem surge a partir da leitura de uma compilação voltada a estudos sobre o drama e organizada por Barrett Clark, chamada *European Theories of the Drama*.

2 O mesmo crítico, também sob o pseudônimo de Pigmaleão, publicou, dois dias depois, outra nota sobre o mais novo dramaturgo carioca. O texto consegue ser ainda mais elogioso do que o primeiro: “Fica, pois, aqui mais uma vez, confirmado o meu prognóstico quanto ao sucesso de Augusto Boal como teatrólogo. Ele ainda não teve peças montadas e esta será a sua maior luta. Mas certamente vencerá. Nesse dia, faço questão de estar na primeira fila para continuar a bater as palmas que, desta coluna, iniciei”. Cf.: Nasceu um novo autor. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1952, p. 7; Quadrilha que virou “Whisky”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 3 mar., 1952, p. 4.

3 As obras indicadas foram: *O Auto da noiva*, de Rosário Fusco; *Electra*, de Sófocles; *O logro*, de Augusto Boal; e *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes.

4 Francisco Matarazzo Sobrinho foi um industrial de grande relevo em São Paulo, atuando paralelamente como incentivador das artes no país. Fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948). Junto a Franco Zampari, Matarazzo também funda o Teatro Brasileiro de Comédia (1951) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949)

5 Abdias fornece mais detalhes do projeto da Mostra: “Teríamos então um palco para representações de peças de teatro clássico, moderno e dramas baseados nas crenças negras, na mitologia africana, problemas da integração do negro no Brasil. Nesse palco, mostraríamos também sob um critério sociológico e antropológico, as velhas danças negras, cânticos, batuques, candomblés, macumbas, xangôs e outras manifestações da aculturação do negro em nosso país. Principalmente se procuraria evitar a exploração do exótico e do pitoresco, aspectos esses já bastante industrializados por pessoas sem escrúpulos”. Cf.: Ausência do teatro negro nas comemorações do IV Centenário de São Paulo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1954, p. 8.

Nela, um artigo assinado por John Gassner acerca da catarse no drama moderno chama a atenção do jovem Boal e o estimula a entrar em contato com o autor, com o objetivo de cursar Dramaturgia no exterior. Na carta de intenções, enviada a Milton Smith, diretor da *School of Dramatic Arts* da *Columbia University*, Boal sublinha sua experiência como dramaturgo e as dificuldades que ainda se apresentavam a ele ao longo do processo de escrita dramática: “sempre começo pensando que tenho personagens ótimos, um enredo ótimo e que será uma ótima peça. Geralmente, começo bem, mas no meio da peça, tudo fica confuso, não consigo visualizar a obra por completo e vejo minhas tentativas falharem”⁶ (tradução nossa). Depois de descrever seus embates com o texto, Boal prossegue oferecendo um autodiagnóstico:

Algumas vezes, após escrever uma peça, percebo o que ocorreu, vejo que examinei pelo ângulo errado, que utilizei métodos e soluções (coro, por exemplo) quando eles não se encaixavam. (...) Todos esses são problemas de ordem técnica, ocasionados pela falta de um professor experiente que me desse o estímulo e os conselhos necessários. Por isso, gostaria de estudar Dramaturgia sob a orientação do Prof. John Gassner, visto que encontrei algumas respostas às minhas inquietações em um dos ensaios escritos por ele (*Catharsis and the Modern Theater*)⁷. (Tradução nossa)

Ainda que Boal tenha apontado a importância do que mais tarde ele irá chamar de “carpintaria teatral”, é sobretudo seu objetivo mais multidimensional sobre o trabalho de teatro que salta aos olhos na carta enviada a Milton Smith. Não se tratava da busca por um aprendizado técnico abstracionista, que funcionaria como panaceia ao jovem em busca de aperfeiçoamento dramático. Era, antes, um estímulo em consonância com um propósito profissional bem definido:

Planejo fundar um pequeno grupo de teatro, com alguns amigos. Meu plano é encenar peças no interior do Brasil, com uma companhia itinerante, e depois disso, atuar no Rio de Janeiro. (...) Nessa companhia, quando em excursão, cada um será obrigado a fazer todas as atividades que julgar possíveis, desde varrer o palco até atuar em algumas peças, de acordo com suas possibilidades. É evidente que eu vou alargar ao máximo as minhas possibilidades. Por isso, quero cursar, de início, Direção de cena - Curso Básico, e depois Seminário e Laboratório; Cenografia - Curso Básico; Maquiagem e Iluminação⁸. (Tradução nossa)

Tal visão contra-hegemônica ligada à produção teatral é desdobrada mais tarde, nos anos do Teatro de Arena, em experiências extremamente significativas para o desenvol-

6 BOAL, A. [Correspondência a SMITH, Milton] *Statement of the studies I wish to undertake and the reasons for doing so*. Datiloscrito, s/d, s/p.

7 Idem, ibidem.

8 Idem, ibidem.

vimento do teatro brasileiro: ela impulsiona um novo olhar para a escrita de textos dramáticos, para o exercício não-especializado de interpretação e, sobretudo, para uma perspectiva de trabalho pautada pela pesquisa e reflexão sistemáticas. O artista perde o terreno hierárquico, individual e excludente por onde as categorias socialmente hegemônicas são reforçadas.

Na carta a Smith, as bases de uma atuação coletivista, transgressora e horizontal são postas em relevo. Mas não só isso. O que Boal indiretamente expõe é que o aprendizado das técnicas de “carpintaria” em *Columbia* serviria como uma espécie de arcabouço teórico-prático para o aprofundamento no teatro enquanto *matéria artístico-social*, isto é, um teatro que se define pela ocupação de espaços variados, pelo despojamento da itinerância e pela intervenção na realidade circundante (não à toa, a ênfase que Boal coloca nas áreas do Brasil onde gostaria de atuar). Afirmado enquanto parte de um processo dialético, o estudo formal da dramaturgia seria, para usar o termo de Boal, o “estímulo” para a materialização do trabalho, mas não uma solução em si. Ainda haveria muito o que fazer, tanto nos dois anos em Nova Iorque quanto no Brasil, de modo a solidificar seu exercício artístico enquanto intervenção no tecido da história.

UMA ARENA POLÍTICA: REVOLUÇÃO E DITADURA INVADEM OS PALCOS

O crítico Sábado Magaldi já conhecia o trabalho de dramaturgia e direção cênica de Boal quando José Renato lhe disse que o Teatro de Arena de São Paulo precisava de um novo diretor, em 1956. O convite é dirigido a Boal por um telefonema de Magaldi e, a partir daí, inicia-se a atuação do jovem saído de *Columbia* no Teatro de Arena – um trabalho que duraria quinze anos e mudaria os rumos do teatro nacional.

A fortuna crítica dedicada ao Arena é praticamente unânime ao ressaltar as importantes transformações artísticas fomentadas pelo grupo⁹. Pela primeira vez, há o compromisso ativo com o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional, ainda reduzida a um número ínfimo de autores à época¹⁰. O impulso, que partiu da imersão nos estudos sobre Stanislavski nos Laboratórios de Interpretação organizados por Boal, abriu margem para romper com os expedientes dramáticos convencionais. Ao esticar a estética realista até desvelar suas tramas contraditórias¹¹, as primeiras peças do Arena, interseccionadas

9 Ver: CAMPOS, 1988; PATRIOTA, 2007; COSTA, 2016; BETTI, 2013; BETTI, 1997.

10 É notória a crítica dos membros do Arena ao repertório estrangeiro do Teatro Brasileiro de Comédia. Contudo, a proposição do TA de formar novos autores só é sedimentada algum tempo após a entrada de Boal. Com a encenação de autores realistas, como Sidney Howard e John Steinbeck, e a busca por uma interpretação de base stanislavskiana, o Arena ganha cada vez mais consciência da lacuna dramática no repertório nacional. É dessa verificação que se inicia o percurso formativo de escrita sistemática de peças de teatro.

11 É importante mencionar aqui a *reescrita* de *Revolução na América do Sul*, obra epicizante que lança mão de experiências populares, como o circo. Além disso, os debates sistemáticos do Arena se desdobram em posicionamentos críticos sobre categorias ligadas ao realismo, como pode ser visto nos ensaios de Vianinha escritos entre 1957 e 1960.

pelas intervenções teórico-práticas de Boal, aproximavam-se da realidade circundante e dos problemas enfrentados pelas classes populares – temática considerada rebaixada nos santuários da burguesia.

Sintonizadas com a perspectiva ideológica do grupo, as obras estabeleciam uma interpretação coletiva do movimento histórico da época¹², exibindo as marcas de um sistema de trabalho não-hierárquico e compartilhado entre todos os membros. Pode-se afirmar que, nesse momento, Boal põe em prática a ideia já demonstrada na carta a Milton Smith, de um teatro em que todos indistintamente executam todas as funções no teatro e refletem de modo crítico sobre arte e sociedade.

O deslocamento da representação dramática, orientada para a figuração de conflitos sociais, é sublinhado por Iná Camargo Costa como um ponto de inflexão na história nacional das artes cênicas: será em uma encenação dirigida por Augusto Boal que, pela primeira vez, em 1958, “o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo”¹³. Com isso, há uma notável reorientação de público, que passa a ser composto majoritariamente por “estudantes da Faculdade de Filosofia, que ficava ali perto, e por jovens trabalhadores, como bancários, comerciários e outros”¹⁴.

A experimentação do grupo envolvia, portanto, as três etapas principais do fazer artístico, isto é, a produção, circulação e recepção das obras. Dissolvidas as amarras da especialização artística e instituído um processo sistemático de pesquisa de novas formas e temas correspondentes à realidade local, Boal deflagra a necessidade de inserir o trabalho do grupo dentro de uma perspectiva socialmente emancipatória, cujo desdobramento seria a efetiva transformação de um campo cultural hegemônico. Nesse sentido, destaca-se uma análise já programática do setor teatral, escrita em 1959, por ocasião da estreia de *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianna Filho¹⁵. Nela, Boal traça um balanço histórico-crítico acerca do desenvolvimento do teatro brasileiro, com vistas a sublinhar as estratégias para o “aparecimento do teatro popular”¹⁶.

Cf.: PEIXOTO, 1983.

12 Nesse sentido, é curioso observar o quanto as reportagens de jornal e os programas das peças continham textos do autor e/ou do diretor ressaltando os avanços e recuos daquele experimento dramaturgício. Tais análises, via de regra, afirmavam-se como sendo as visões coletivas, do próprio Arena, em torno da obra.

13 Iná Camargo Costa refere-se aqui à peça *Eles não usam black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e estreada no Teatro de Arena, em 1958. A peça marca o início de um percurso de formação de autores nacionais no Teatro de Arena, inaugurando assim o Seminário de Dramaturgia do TA.

14 COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 116.

15 BOAL, A. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em Revista*, nº 6, 1981.

16 As etapas são: 1. Desenvolvimento econômico de São Paulo, como requisito para a modernização da cena nacional; 2. Surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que proporcionou, nos termos de Boal, “apenas um contemplativo prazer estético”; 3. Aparecimento de uma nova plateia, que “reclamaria por um teatro mais autêntico” e menos importado; 3. O Teatro Simplesmente Brasileiro, representado pelas pesquisas de estilos, temas e formas dramaturgias do Arena; 5. Aparecimento de uma plateia popular, processo iniciado pelo TA, cujo público seria composto, cada vez mais, por membros de uma “classe social mais viva” e “economicamente inferior”; e 6. Aparecimento do Teatro Popular, em sua temática e forma, processo possível somente após a incorporação e o diálogo ativo

A complexidade da pesquisa empreendida nos palcos (e fora deles¹⁷) pelo Arena, no entanto, entra em conflito com a intensa repressão cultural e política no pós-1964. A obra de Boal, junto com a de seus companheiros de Arena, ao sofrer com os impasses da esfera sócio-política daquele momento, tenta compreender o presente histórico para enfim pavimentar um teatro de resistência, conciliando “a intenção didática e a finalidade artística”¹⁸. Não à toa, Marcos Napolitano localiza na esfera cultural da segunda metade da década de 1960 “não apenas um exercício simbólico de resistência, mas um campo de afirmação de suas estratégias políticas e valores ideológicos”¹⁹. E nesse exercício que articulava pedagogia, estética e política, Boal não estava isolado.

Na apresentação do editorial da *Revista aParte*, publicada alguns meses antes do Ato-Institucional nº 5, em 1968, os membros do Teatro dos Universitários de São Paulo assinalavam que uma “atuação responsável”²⁰ do artista frente à censura e aos cerceamentos ditatoriais passava pela percepção do embate político-cultural em que o Brasil se encontrava desde o golpe. “O que é que podemos fazer com a palavra escrita?”²¹, o grupo de universitários se perguntava. A resposta imediata não deixava de surpreender todos aqueles leitores que buscavam por soluções simples: “talvez o fundamental seja admitir a situação: estamos em guerra”²².

Essa necessária tomada de consciência a respeito da função da arte e da representabilidade da palavra vai além do pensamento sobre base e superestrutura, isto é, o modo de produção da vida material determinando mecanicamente a cultura e as formas de sociabilidade de uma dada época. Sublinha-se a cultura enquanto *fenômeno social participativo* de uma teia de práticas sociais, visões de mundo e questões de classe. Incorporada ao processo social, a arte é vista a partir do seu papel formativo no pensamento crítico dos indivíduos, bem como do seu potencial transformador e contestatório das regras sociais dominantes²³.

com o advento de uma “plateia operária”. Cf.: BOAL, 1981, pp. 8-10.

17 São inúmeras as contribuições do Teatro de Arena em espaços não convencionais ao realizar excursões com peças e oferecer Seminários e Laboratórios fora de sua sede em São Paulo. Tal característica, mais uma vez, aponta para as intenções, expressas por Boal a Milton Smith, de participar de uma companhia teatral itinerante, que realizasse um trabalho não-especializado.

18 FARIA, João Roberto. *Teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998, p. 158.

19 NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência em História do Brasil Independente, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 34.

20 TUSP. *Revista aParte*, nº 2, maio-jun., 1968, p. 4.

21 Idem, *ibidem*.

22 Idem, *ibidem*.

23 Aqui, vale a análise sempre instigante de Raymond Williams sobre as relações entre arte e sociedade: “Quais as relações entre arte e sociedade, ou entre literatura e sociedade? – (...) temos de dizer, em primeiro lugar, que não há relações entre literatura e sociedade nessa forma abstrata. A literatura apresenta-se, desde o início, como uma prática na sociedade. De fato, até que ela e todas as outras práticas estejam presentes, a sociedade não pode ser vista como completamente formada. A sociedade não está totalmente disponível para análise até que cada uma das suas práticas esteja incluída.” In: WILLIAMS, 2011, p. 61.

Não haveria, nesse sentido, uma produção artística isenta da perspectiva de classe. O combate ao autoritarismo ditatorial no terreno das artes passaria, inevitavelmente, pelo debate atento ao significado ideológico das formas estéticas e aos modos de produção da cultura. O foco em construir um teatro revolucionário, dialogando inclusive com algumas táticas de guerrilha defendidas por parcela da esquerda, direcionava-se mais ao processo de feitura das obras e à reflexão crítica sobre a arte do que à materialização de um produto artístico com fim em si mesmo.

Em entrevista à mesma revista *aParte*, naquele mesmo ano, Boal destaca com admiração o trabalho “guerrilheiro” dos já extintos Centros Populares de Cultura, que se inseria em um programa cultural socialmente transformador. Diz ele:

Cada CPC, além do seu trabalho teatral, exercia também uma função cultural mais ampla, incluindo corais, danças e até cursos de alfabetização. Tudo isso foi suprimido. Em 1964, parecia crime pensar que o povo também devia ler²⁴.

Para Boal, os desafios que se apresentavam aos artistas de teatro eram nada menos do que sufocantes. Por isso, ao apontar as consequências nefastas da aniquilação da prática cultural dos CPCs, ele também propõe pistas para dar continuidade ao legado desses grupos e escapar das mordanças impostas pelo regime militar. Frente à ditadura acachapante, o caminho deveria passar pela consciência da adversidade do contexto social e pela sistematização de métodos capazes de difundir o teatro fora dos espaços convencionais:

Nada disso significa que o teatro deve ficar contente com suas salas reduzidas. Deve ir às ruas, não para fazer média com a TV e o cinema, mas para encontrar o povo, que deve ser o destinatário de toda a arte²⁵.

Os ecos dessa inquietação estão no cerne não só nos espetáculos dirigidos por Boal no Teatro de Arena, mas nos projetos mais ambiciosos de renovação produtiva da arte teatral, como é o caso dos musicais que utilizam o Sistema Coringa (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Arena conta Bahia*, *Arena conta Bolívar*), os espetáculos-verdade (*Show Opinião*, *Sérgio Ricardo na Praça do Povo*, *Canción del Exílio*) e as Feiras de Opinião (*Primeira Feira Paulista de Opinião*, *Feira Latino-Americana de Opinião e Ao Qu'isto Chegou: Feira Portuguesa de Opinião*), como procuraremos abordar mais adiante.

Idealizadas em 1968, as feiras de opinião trazem a coletivização da autoria como principal recurso composicional, reunindo diversas peças em um ato, obras plásticas, poemas, canções e filmes²⁶ de autores variados. Essa forma-teatro tem como principal fundamento viabilizar diálogos produtivos entre artistas de diferentes expressões e tendências

24 BOAL, A. Depoimento sobre o teatro brasileiro hoje. *Revista aParte*, n° 1, 1968, p. 17.

25 *Ibidem*, p. 19.

26 Os poemas e filmes foram incorporados na *Feira latino-americana de opinião*, encenada em 1972, em Nova Iorque, e na *Feira Portuguesa de Opinião*, encenada em 1977.

estéticas, sob o denominador comum da luta contra o regime civil-militar. Mais do que projetar a necessidade de uma frente cultural, a forma-feira instaura uma espécie de *tática no campo da cultura*, buscando arregimentar a classe artística que resistia à ditadura e à política de censura, bem como propor um método de teatro multiplicador.

Sua concretização se deu a partir de um chamamento público dirigido aos interessados em geral, divulgado em jornais e no próprio programa da 1ª F.P.O. O convite voltava-se à escrita de peças curtas, poemas ou canções em resposta à pergunta: “que pensa você do Brasil de hoje?”. Após passar por uma seleção, as colaborações seriam reunidas e encenadas num espetáculo fragmentário, cujo eixo gravitacional era o cotejo não-teleológico das diferentes tendências estéticas do teatro engajado – ainda que o horizonte comum fosse a derrota da ditadura.

Para Boal, o setor cultura de esquerda via-se enfraquecido enquanto ação simbólica de contestação ao estado de coisas devido às inúmeras divisões estéticas que sofrera. À primeira vista, a forma-feira emerge como princípio de arregimentação e organização do campo cultural em torno de um núcleo comum, a fim de ensejar um enfrentamento mais vigoroso ao autoritarismo no país. Para tanto, são colocadas em diálogo as três linhas estéticas que ganhavam vulto no teatro da época: 1) Neorrealista; 2) Exortativa; e 3) Tropicalista. Reconhecendo a “necessária superação” de todas elas, o espetáculo defendia o exercício dialógico entre a matéria composicional, bem como o alinhamento de afinidades, construído coletivamente junto ao público.

Com uma estreia no mínimo turbulenta, a 1ª F.P.O. contou com seis peças de diferentes autores, a saber: Bráulio Pedroso (*É tua a história contada?*); Lauro César Muniz (*O líder*); Augusto Boal (*A lua muito pequena e a caminhada perigosa*); Gianfrancesco Guarnieri (*Animália*); Jorge Andrade (*A receita*) e Plínio Marcos (*Verde que te quero verde*), além de inúmeros artistas plásticos e dos músicos Sérgio Ricardo, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Edu Lobo.

Como forma inovadora de fazer teatral, a feira de opinião desdobra importantes legados do trabalho teórico-prático de Boal desde os anos 1950. Pode-se enumerar, ao menos, quatro deles: 1) a proposição de reunir “opiniões” para a análise da realidade social, remetendo aos espetáculos-verdade de 1964; 2) a abertura da própria matéria composicional a diferentes análises e perspectivas, que se associa aos inúmeros festivais de teatro e debates coletivos; 3) a corrosão da categoria autoral, que pode ser rastreada desde as primeiras incursões teatrais de Augusto Boal, ainda nos anos 1950; 4) e o uso do que Boal chamou de “coringa de dramaturgia”, uma espécie de redirecionamento do rodízio de personagens defendido no Sistema Coringa, trabalhado agora sobre a escrita dramatúrgica.

Sua prática se insere na esteira do que Francisco Céspedes chama de “estética da observação” e “estética da participação”, ou seja, de um teatro erigido através de “métodos de investigação e análise, com vistas a conhecer e transformar a matéria histórica”²⁷. As feiras lançam um olhar questionador sobre a lógica dominante de criação e circulação artísticas,

27 CÉSPEDES, F. *El teatro latino-americano de creación colectiva*. Havana: Casa de las Américas, 1978, pp. 7-8.

opondo-se aos modos de produção hegemônicos. Configura não uma pesquisa direcionada a um espetáculo isolado, mas um fazer teatral programático, que surge da desconfiança produtiva a respeito dos estilos representacionais e de sua capacidade de se articular às ações de resistência à ditadura.

Antes de sustentar uma forma fechada de arte, a forma-feira se alimenta da dialética entre método de fazer teatral e experimentalismo colaborativo, evitando qualquer paralisia derivada de um modelo teórico. Curiosamente, a teoria que procura justificar a necessidade de seu método é escrita em formato de *manifesto ensaístico*, uma contradição em termos que convoca o espectador a refletir sobre a ideologia das formas estéticas e, ao mesmo tempo, afirma a impossibilidade de o autor, isolado, oferecer uma solução aos impasses da época:

É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. (...) Os caminhos 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. 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 social²⁸.

Cabe, a título de apresentação diacrônica do tema desta pesquisa, averiguar em linhas gerais as relações entre a forma-feira e duas experiências paradigmáticas da trajetória artística de Boal: o Seminário de Dramaturgia e o Sistema Coringa.

TEIAS DE DRAMATURGIA

Um dos pontos da forma-feira que merece destaque é o esgarçamento da categoria autoral. Em primeiro lugar, porque se pode enxergar nele certa radicalização do exercício coletivo de escrita dramática, iniciado no *The Writers' Group*, em Nova Iorque, e desdobrado no Seminário de Dramaturgia do Arena, em 1958. Torna-se radical, pois não cumpre somente um papel formativo aos artistas e interessados no debate sobre dramaturgia²⁹. Na forma-feira, o exercício autoral vai além, integrando-se à matéria composicional da obra e friccionando as barreiras entre artistas e público. Trata-se de uma espécie de criação coletiva, na qual a atividade não-especializada ganha relevo e redimensiona os modos de produção da arte.

²⁸ BOAL, 2016, pp. 34-35.

²⁹ Saliento aqui que o Seminário de Dramaturgia do Arena, assim como o modelo de trabalho do novaiorquino *The Writers' Group* não seguia um sistema de reuniões fechadas aos membros. Exemplo disso é a participação de autores e críticos como Anatol Rosenfeld, Patricia Galvão, Plínio Marcos e Jorge Andrade nos encontros de dramaturgia do Arena. Já nos Estados Unidos,

Cabe, assim, verificarmos de que modo esse esgarçamento é, de certo modo, uma superação dialética das experiências teatrais do teatrólogo.

THE WRITERS' GROUP

Após a chegada de Boal na *Columbia University*, em setembro de 1953, ele é indicado por John Gassner a assistir às sessões do já famoso *Actors' Studio*, além de ser admitido como crítico correspondente do jornal *Correio Paulistano*³⁰. Será nesse trânsito que Boal entra em contato com muitos artistas de teatro, críticos e frequentadores assíduos da cena novaiorquina. Um deles era Howard Abramowitz, aspirante a dramaturgo e integrante do coletivo amador *The Writers' Group*.

Boal é primeiro convidado por Howard a participar das reuniões do coletivo, voltadas ao exercício da dramaturgia. Em sua autobiografia, Boal dedica algumas poucas páginas a esse, que foi primeiro grupo de escrita teatral que integrou. Os encontros aconteciam semanalmente no Brooklyn, sempre aos sábados. Ao todo, eram dez os integrantes: Howard Abramowitz, Jean Abrams, Ora Zohar, Herb Koenig, Hal Gordon, Ellena Bernstein, Fred Mates, Joan Silverman e Margaret Motie. Sobre as reuniões, Boal relata o seguinte:

Nos reuníamos para ler as nossas peças. Um relator tinha a obrigação de ler e fazer relatório escrito, antes dos debates. Continuávamos juntos, duas, três horas, conversando. Eu me senti querido, integrado. Foi meu primeiro grupo de teatro, depois dos meus irmãos³¹.

A partir desse e de alguns outros poucos registros oferecidos por Boal, sabe-se que as dinâmicas que norteavam a prática de trabalho do *Writers' Group* estavam em sintonia com os primeiros ideais de atuação teatral de Augusto Boal, apresentados na carta de intenções para Milton Smith. O viés amador do grupo, a concepção processual de escrita, sempre entremeadada por debates entre os integrantes, e o trabalho não-hierárquico ajudam a reforçar um modelo de atuação produtivo para Boal.

Não à toa, Boal escreve pelo menos cinco peças no período em que se mantém vinculado ao coletivo, a saber: 1) *The House Across the Street*³², peça descrita como “farsa que retrata de forma simples e direta alguns métodos eficazes para se livrar dos pecados”; 2) *The Horse and the Saint*, peça em um ato de temática racial; 3) *Suave Song*, a mais longa do conjunto, descrita como um drama em cinco atos; 4) *Martim Pescador*³³; e 5) *Revolution in South Ame-*

30 Boal conta que conseguiu o trabalho por intermédio de um amigo, que já era funcionário do jornal. Ainda assim, como era iniciante, escreveu as críticas em regime voluntário. Cf. BOAL, 2000, p. 126.

31 BOAL, 2000, p. 127.

32 <http://acervoaugustoboal.com.br/wp-content/uploads/2018/01/The-horse-across-the-street-cap.jpg>

33 A versão original de *Martim Pescador*, escrita em inglês, não foi localizada.

rica³⁴, uma comédia em um ato, que continha alguns pontos em comum com *Revolução na América do Sul*, estreada em 1960, no Teatro de Arena.

É com o *Writers' Group*³⁵ que Boal tem suas primeiras peças encenadas, em 1955. Em uma apresentação “3 em 1”, o grupo montou no *Malin Studio*, na Broadway, *The House Across the Street* e *The Horse and the Saint*, além de *Old Man*, escrita por Howard Abromowitz³⁶. O motivo da encenação foi um tanto peculiar: Boal ganhara um concurso informal de peças em um ato promovido pela *Columbia*. O prêmio seria a encenação da peça, promovida pela própria instituição. No entanto, a peça de Boal, *Martim Pescador*, foi considerada inadequada aos palcos estadunidenses, por tratar de questões muito específicas à vida dos pescadores brasileiros.

O grito de solidariedade veio do *Writers' Group*: os colegas, indignados com o não cumprimento das normas do concurso, decidiram montar eles mesmos o texto de Boal. No final, o teatrólogo afirma, um tanto conformado, “acabamos trocando o *Martim* por outra minha, *The Horse and the Saint*”³⁷. O espetáculo, que teve uma curta temporada³⁸, contou com cenografia de Nilson Penna e produção de Bidú Sayão. Os diretores foram os próprios autores, e o elenco era todo composto pelos integrantes do grupo. Alguns dias depois, Boal teve outra obra encenada nos palcos estadunidenses, embora isso não seja mencionado em sua biografia. A peça era uma adaptação de duas anteriores (*The House Across the Street* e *The Horse and the Saint*), intitulada *The Actor's Uproar*³⁹. Tratava-se, segundo consta no cartaz de estreia, de uma adaptação brasileira da *Ópera dos três vinténs*⁴⁰. Ao que tudo indica, a montagem, também encabeçada pelo *Writers' Group*,

34 A peça contém enredo e personagens diferentes da versão brasileira, embora o tema da revolução seja abordado pela via da comicidade. O enredo gira basicamente em torno de cinco personagens: Juan, um jovem revolucionário de 19 anos; Athan, pai de Juan e dono do bar onde a peça é ambientada; Nicholas e Francisco, dois revolucionários que estão bêbados ao longo da ação; e Martinez, representante político de um governo autoritário. Não há referências específicas sobre o local da peça, assumindo-se que existe uma flexibilidade de pensar a ação possível em qualquer país da América Latina. Nicholas e Francisco são representantes da ação revolucionária em chave negativa: Francisco, a qualquer oportunidade coleta os relógios de suas vítimas, exibindo-os vaidosamente no pulso. Diz ele, em certo ponto da peça: “Deve ser muito bom quando as pessoas nos dão várias coisas, objetos em ouro, por exemplo, sem que a gente precise pegar à força”. Já Nicholas afirma não saber o motivo de executar as ações em nome da revolução – ele as faz mecanicamente, porque o grupo lhe pediu. O enredo trata, em linhas gerais, da entrada de Juan ao grupo de bêbados revolucionários e do plano do grupo de assassinar o político Martinez. Ao final, ficamos sabendo que, na verdade, Juan colabora no assassinato de Martinez por ciúmes da namorada – ela mesma uma revolucionária que se envolvera amorosamente com o político, a pedido da organização. Sem a sobriedade para concretizar o plano, os dois bêbados acabam presos pela polícia. Juan, por outro lado, é confundido com um herói nacional e defensor do poder vigente. Cf.: *Revolution in South America*. Documento datilografado, 30 set. 1954.

35 O grupo se descrevia como um coletivo de escritores, ligados ao teatro somente pelo exercício da escrita.

36 Não foi possível localizar a peça de Howard Abramowitz. Ver imagem do programa no link: http://acervoaugustoboal.com.br/wp-content/uploads/2018/01/AB.It_.006w.jpeg

37 BOAL, 2000, p. 132.

38 Entre os dias 10 e 12 de junho de 1955.

39 Ver: http://acervoaugustoboal.com.br/wp-content/uploads/2018/01/AB.It_.007a.jpeg

40 A descrição é complementada pelos seguintes subtítulos: “*Or the Importance of Being Augusto, or Six Players in Search of an Actor, or The Horse Across the Street*”.

contou somente com uma apresentação, no dia 25 de junho de 1955, no Post-Mortem Studio.

Ao retomar a experiência como dramaturgo e diretor estreante na Broadway, Boal comenta:

Sem querer, comecei a dirigir. Como não era diretor, não tive medo de dirigir. Não temi o fracasso: estava de antemão perdoado. (...) *Como não eram atores, não tiveram medo de atuar: estavam ótimos. Não havia dinheiro e decidimos construir cenários, varrer chão, pintar paredes, convidar amigos, vender bilhetes, servir drinks e guloseimas, agradecer a gentileza de terem vindo. Foi o salto depois do impulso. Como não sabíamos nada, aprendíamos juntos*⁴¹. (Grifos nossos)

Os pontos de contato dessa experiência com outros trabalhos de Boal no teatro são inúmeros. Primeiro, vê-se o trabalho teatral não-especializado, almejado por Boal desde a escrita da carta a Milton Smith. Segundo, a horizontalidade presente na atuação de Boal já em terras brasileiras, a partir de 1956, como diretor artístico do Teatro de Arena de São Paulo.

SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA

De volta ao Brasil, já no seu primeiro ano como diretor artístico do Teatro de Arena, em 1956, Boal institui um Curso de Dramaturgia aberto ao público em geral que, de acordo com Paula Autran, nasceu “como uma formação complementar aos exercícios dos laboratórios de interpretação”⁴². O objetivo era compartilhar os conhecimentos adquiridos no exterior e, com isso, contribuir para o fomento de uma dramaturgia nacional.

Dois anos mais tarde, inicia-se o Seminário de Dramaturgia, constituído por encontros semanais entre os membros do Arena e alguns convidados para a prática da escrita, leitura e análise de peças de teatro⁴³. Trata-se da primeira vez no Brasil que a escrita de peças emergia como exercício comum, rompendo com a especialização dos integrantes e a divisão por funções. Vianinha, membro do TA e participante ativo do Seminário, faz um relato sobre os primeiros anos de Boal no Arena:

Com a chegada de Augusto Boal [houve] a mobilização de todo o Teatro de Arena para criar um espetáculo. Deixou de haver funções estanques de ator, diretor,

41 BOAL, 2000, p. 132.

42 RIBEIRO, 2012, p. 44.

43 Essa prática foi fortemente influenciada pela experiência de Boal, entre 1954 e 1955, como participante do The Writers' Group, grupo experimental estadunidense composto por dramaturgos e aspirantes a dramaturgos. Nos encontros, todos os membros eram incentivados a escrever peças de teatro, bem como a tomar parte nas rodas de leitura, em que os textos eram analisados coletivamente.

iluminador etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo, mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro; orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente. Flávio Migliaccio que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil.⁴⁴

De acordo com Paula Autran, o Seminário de Dramaturgia abriu caminho para a solidificação do teatro brasileiro moderno, ao contribuir para a formação de uma dramaturgia sintonizada com a realidade local. Nele, integrava-se uma metodologia de estudos e pesquisas sistemáticas, que articulava dramaturgia e interpretação; forma estética e conteúdo. Não configurava uma prática com um fim em si mesma, mas um trabalho processual e dialógico:

Na prática dos encontros do Seminário, a dramaturgia era entendida como concreção de valores políticos e teorizantes. Cada texto era analisado como um trabalho dialético, o que pedia, no mínimo, uma união à interpretação. A prática do Seminário ia, assim, muito além da mera aquisição de técnica literária. O texto era um meio de estudos para o grupo. Os integrantes permitiam-se levar ao palco peças que não tinham uma estrutura de obra acabada, mas cujo tema ou personagem central interessava do ponto de vista político. Não havia, nesse sentido, uma fórmula de resultados pré-estabelecida. A pesquisa se dava por tentativa e erro⁴⁵.

Ao longo da existência do Seminário, entre 1958-1961, foram encenadas sete peças oriundas dos debates e exercícios entre os participantes⁴⁶. Em todas elas, o que se destaca é a própria busca por novas formas correspondentes aos conteúdos abordados e o elo que criam entre si enquanto fruto de um projeto de teatro nacional-popular.

ESCREVER PARA COORDENAR A AÇÃO

Afastadas pelo golpe, as experiências do *Writers' Group*, do Seminário de Dramaturgia do Arena e da forma-feira instauram um questionamento acerca da categoria autoral. Antes de 1964, o exercício de escrita era sobretudo partilhado, pedagógico e fruto de um processo de pesquisa que preservava a figura do autor e a democratizava entre os interessados.

44 FILHO, Oduvaldo Vianna. "Do Arena ao CPC". In: PEIXOTO, F. *Vianinha. Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 91.

45 RIBEIRO, 2012, p. 92.

46 *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha; *Gente como a gente*, de Roberto Freire; *A Farsa da Esposa Perfeita*, de Edy Lima; *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa; *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio; e *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis.

Já inserida no contexto do pós-golpe, a forma-feira desdobra esse questionamento sobre a democratização da categoria autoral, subvertendo a lógica que hierarquiza o autor. Não mais se tratava de investir os interessados com as habilidades necessárias à escrita de peças, visto que o método-feira nega a própria composição individual das obras de arte. Sendo assim, a pluralidade de autores constitui o fundamento mesmo das feiras de opinião. Contudo, isso não tinha como pano de fundo uma questão meramente estética.

Com a proposta de ocupar espaços públicos e borrar os limites entre arte e política, a forma-feira se erigiu como um método com vistas a tornar o teatro engajado possível, mesmo em um panorama de intensa repressão e censura. O que estava em disputa já não pertencia somente ao campo simbólico-representacional da luta de classes, como na época do Seminário. Em 1968, era necessário para os artistas combater o regime civil-militar a partir de uma postura solidária com as ações políticas de resistência e, até mesmo, do compromisso militante. Não à toa, Boal afirmará em abril de 1970 que “cada integrante [do Teatro de Arena] deve estar preparado para enfrentar a prisão a qualquer momento. Porque essa também é a realidade que vive o artista brasileiro hoje”⁴⁷.

Nelas, são as intervenções estéticas de inúmeros artistas que criam a matéria composicional dos espetáculos. A coletivização da experiência estética é, portanto, alçada a imperativo de uma escrita dramaturgicamente eficaz em tempos de resistência à ditadura. Não era suficiente buscar formas de ampliar as vozes autorais seguindo os preceitos do autor-sujeito. Tratava-se de propor mudanças mais profundas nos modos de produção de arte, rompendo com epistemologias dominantes acerca do processo de elaboração estética.

Marina Pianca aponta algumas características acerca dos novos paradigmas propostas pelos artistas latino-americanos do Cone Sul, que já se aproximavam da ideia de criação coletiva:

[Havia uma] ênfase na criação coletiva que envolvia a busca por uma plateia popular além dos limites dos espaços culturais convencionais. O verticalismo autoritário no teatro (dramaturgo, diretor, ator, plateia) era posto em xeque em prol de uma relação horizontal capaz de incluir todas as vozes. Desse modo, a criação do teatro latino-americano foi vista como um projeto coletivo fortemente amarrado a um projeto social mais amplo⁴⁸. (Tradução nossa)

São inúmeras as rupturas estéticas implícitas na forma-feira: a abertura a práticas artísticas em espaços pouco convencionais; o necessário despojamento cenográfico, de modo a encampar as variadas contribuições dramaturgicas; a fragmentação composicional e multifacetada; a pergunta-mote que impulsiona a escrita dos diversos colaboradores, respondida em formato de “opinião estético-ideológica”; e, sobretudo, a consciência de sua incompletude material, isto é, a deflagração de um espetáculo sempre em processo,

47 BOAL, A. El teatro de izquierda en Brasil. *Los libros*. Buenos Aires, nº 15-16, jan-fev. 1971, s/p.

48 PIANCA, 1989, p. 517.

que só se concretiza ao incorporar os debates, as contingências cotidianas e o juízo do próprio público.

Isso fica ainda mais evidente no programa da temporada da *1ª F.P.O.* em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar. Neles, há um convite dirigido diretamente ao público para que sejam enviadas peças curtas, poemas ou quaisquer outras expressões artísticas relacionadas ao tema central do espetáculo⁴⁹. Esse caráter ensaístico da cena, aberto às modificações e intervenções da plateia visava a estabelecer uma conexão criativa com parcelas sociais específicas. Em junho de 1968, por exemplo, o Teatro de Arena, não só reitera o pedido de obras escritas pelo público, como também divulga a oferta de debates com o elenco da *1ª F.P.O.* e um desconto de 50% sobre o valor do ingresso, como meio de fomentar maior contato com estudantes e grupos politicamente organizados.

Negando a condição de produto pronto para consumo, o material composicional da forma-feira é criado a partir da necessária enunciação processual de autores e público. Não à toa, a pergunta dirigida aos potenciais colaboradores do primeiro espetáculo – Que pensa você do Brasil de hoje? – é, de certo modo, estendida ao público por Boal, ao inserir no programa da *1ª F.P.O.* o manifesto “Que pensa você da arte de esquerda?”. A voz de ambos, espectadores e autores, daria ensejo a uma forma estética caleidoscópica, cuja força estaria no embate de perspectivas. Se, aos artistas, cabia refletir de maneira dialética e autocrítica sobre os meios de representação, cabia ao público analisar a função social da arte engajada, num momento em que se diluíam as fronteiras entre estética e política⁵⁰:

Além do arbítrio de fabricar leis, decretos e outros dispositivos, como se tal não bastasse, decidiu o governo ser mais sutil e resolver seus problemas estudantis e operários com as patas dos cavalos, os cassetetes e as balas. Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra os seus métodos, deve maniqueisticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil⁵¹.

Assim, o caráter combativo da arte, enquanto princípio ético norteador da prática teatral, precisaria engendrar, no campo da criação artística, maiores aproximações com o público, fortalecendo ações táticas voltadas à arte de resistência. De acordo com Boal, seria vencido por sua própria ineficácia o teatro que não propusesse modificações mais profundas nas estruturas de produção estética dominantes. E isso passaria necessariamente pelo dialogismo e entrecchoque de perspectivas de artistas e público. No texto que integra

49 Em um cartaz do espetáculo, sem data, há a seguinte mensagem: “Se você deseja participar da *1ª F.P.O.*, existem várias maneiras: 1 – Enviando um quadro; 2 – Enviando uma escultura; 3- Enviando uma caricatura; 4 – Enviando uma fotografia; 5- Enviando um cartaz; 6- Enviando um poema; 7- Enviando uma frase ou parágrafo; 8 – Enviando um ensaio; 9 – Enviando uma peça; 10 – Enviando uma canção”. Cf.: BOAL, 2016, p. 5.

50 Para Napolitano, a segunda metade da década de 1960 no Brasil assiste à diluição das fronteiras entre o cultural e o político, visto que “as artes se afirmam como sintomas de uma experiência social marcada pela voragem da modernização e da crise das utopias. A cultura e as artes engajadas não foram o reflexo desse processo, mas o caleidoscópio pelo qual ele foi, muitas vezes de forma sagaz, vislumbrado e compreendido”. Cf.: NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 58, 2014, p. 49.

51 BOAL, 2016, p. 34.

o programa da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, o teatrólogo justifica a característica prismática do espetáculo a partir de um diagnóstico de morte clínica do autor. Isolado, o dramaturgo enquanto articulador simbólico da experiência social perde sua função:

As diferentes tendências da nossa arte atual serão melhor entendidas através do cotejo de metas e processos. Isto é necessário, principalmente neste momento em que *toda a arte de esquerda enfrenta a necessidade de recolocar os seus processos e as suas metas*. O choque entre as diversas tendências não deve significar a predominância final de nenhuma, já que *todas devem ser superadas, pois foram também superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento*. (...) [Sozinhos] conseguimos fotografar nossa realidade, conseguimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, *mas não conseguimos surpreendê-la no seu movimento*. Isso não conseguimos sozinhos, *mas talvez possamos lográ-lo em conjunto*⁵²

Inseridos em um contexto de crescente repressão ideológica – que atingiria seu ápice alguns meses mais tarde – e frente aos impasses e armadilhas apresentados pela quase onipresença da indústria cultural, aos artistas à esquerda restava criticar o estado de coisas por dentro, enquanto testemunhas do horror de Estado. O impulso por uma arte transformadora e combativa se dava na própria defesa de um teatro didático, multiplicador e coletivo, em que todos eram convidados a contribuir.

Sabe-se que, em 1968, a Feira de Opinião foi gestada como método de trabalho e, por isso, imbuída de um sentido programático, que compreendia a realização de mais três espetáculos a partir do mesmo método: *Feira Carioca*, *Feira Latino-Americana*, *Feira Mundial*⁵³. O envolvimento de Augusto Boal no grupo de guerrilha urbana, Ação Libertadora Nacional, e sua posterior prisão, tortura e exílio, criam barreiras significativas para a continuidade dos projetos em torno da forma-feira.

Ainda assim, a *Feira latino-americana de opinião* surge como tática bem sucedida em 1971, quando Boal ainda estava detido por subversão no Presídio Tiradentes. Pressionando as autoridades brasileiras a soltarem o teatrólogo, a instituição estadunidense *Theatre of Latin America* (TOLA) envia ao governo o convite oficial para que Boal conseguisse aguardar o julgamento em liberdade, de modo a dirigir o espetáculo no exterior. É em meio a esse processo que Boal lança mão, pela segunda vez, dessa forma de teatro construída a partir da ruptura dialética e da incessante busca pelo novo.

Assim, não é arriscado dizer que a partir do contexto ideológico-político conflituoso em que se inseriu, a forma-feira buscou aliar compromisso estético a perspectivas materiais de luta – nisso, se configurou como um passo renovador, que inclusive produz ecos na própria sistematização das técnicas de teatro-jornal e, conseqüentemente, no desenvolvimento do Teatro do Oprimido.

52 Idem, p. 23.

53 BOAL, 1968a, p. 1.

O ponto de partida criado pela Feira foi justamente o de trazer ao debate a proposição de táticas de luta como parte integrante ao próprio fazer artístico. A necessidade da desobediência civil e da denúncia dos crimes cometidos pela ditadura brasileira, deflagrados com as feiras, caminhava de mãos dadas com a proposta de democratizar a produção teatral, presente na multiplicidade autoral dos espetáculos. Vista de modo panorâmico, a forma-feira deixa entrever a importância de uma abordagem não só estética, mas política, capaz de sintetizar “a um só tempo a luta e um método de conduzir essa luta”⁵⁴, dentro das possibilidades de intervenção numa matéria histórica que parecia, mais do que nunca, impermeável aos artistas.

Essas várias proposições de Boal nos anos seguintes ao golpe, caso vistas como parte de um projeto cultural renovador, reiteram o esforço coletivo da classe artística que resistiu à violenta dominação de mentes e corpos imposta pelo regime. Os registros da trajetória de Boal dão conta das intensas atividades de artistas brasileiros socialmente comprometidos, ainda que sob a mira dos militares. Reivindicar a memória desse momento do teatro brasileiro é reconhecer nossa responsabilidade hoje, enquanto artistas, críticos ou acadêmicos, na construção de pesquisas, diálogos e ações coletivas no âmbito das artes.

“TORNAR O TEATRO OUTRA VEZ EXEQUÍVEL EM NOSSO PAÍS”

No ensaio *O autor como produtor*, Walter Benjamin afirma que “o autor consciente das condições de produção intelectual...nunca visa à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, à dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora”³⁵. Tal função, ainda de acordo com Benjamin, demandaria do escritor um comportamento “prescritivo, pedagógico”, capaz portanto de estabelecer conexões com outros artistas, inclusive de diferentes âmbitos.

Parece ser esse o objetivo da sistematização do Sistema Coringa por Augusto Boal, em 1967. É sobretudo a partir de sua escrita que Boal dá início a um trabalho de cunho pedagógico, processual, multiplicador e transnacional. E – o que é mais importante para a finalidade de nosso estudo – é a partir do Sistema que Boal definirá as bases para a proposição da forma-feira como um “coringa de dramaturgia”.

Se a reflexão sobre o próprio fazer teatral permeou a trajetória de Boal desde o início de seu trabalho artístico, em 1967, o que estava em jogo não era somente um debate sobre questões pontuais ligadas à dramaturgia ou à interpretação. No contexto pós-golpe, havia a necessidade de os artistas lidarem com a falta de recursos financeiros, a intensa repressão ditatorial, e com o próprio balanço da derrota política de 1964. Tratava-se de lançar mão, além

54 BOAL, 1968, p. 41.

de uma visão estrutural sobre os avanços e recuos das experiências anteriores, de estratégias vitais para a continuidade de um trabalho engajado, posto agora sob severa coerção.

Este inventário só terá sentido se procurar descobri-los, já que se destina, creio, a encontrar soluções possíveis e imediatas, e não à contemplação nirvânica do sucedido. Devemos analisar as causas do atual malogro, para melhor vislumbrar as vias de fuga ao desastre, utilizando esta série de artigos como entendimento do passado e organização do futuro⁵⁵.

Com esse inventário de orientação estética, Boal não buscava operar uma análise progressiva e linear da trajetória do Arena, de modo a driblar o desastre histórico. Antes, seguia um critério dialético para a investigação dos rumos do teatro brasileiro pós-golpe. No início da terceira parte do texto, ele afirma uma espécie de metodologia a ser seguida:

O teatro moderno tem enfatizado em demasia a originalidade. (...) A rapidez com que evolui o mundo significa também uma impressionante rapidez com que evolui o teatro. Uma diferença, porém, faz-se entrave: cada nova conquista da ciência fundamenta a conquista seguinte, nada se perdendo e tudo se conquistando. Portanto, o principal tema da técnica teatral moderna ficou sendo a coordenação de suas conquistas, de forma a que cada novo produto venha enriquecer o patrimônio existente e não substituí-lo⁵⁶.

Com isso, as metas do sistema residiam, em parte, na ideia do não apagamento das fases de trabalho anteriores. Assim, o que salta aos olhos no Sistema Coringa é o ato mesmo de *coordenar as experiências* do grupo para lidar dialeticamente com as dificuldades de ordem econômica, estética e política. Partindo desse olhar dialético, que *supera as etapas de trabalho a partir de sua própria conservação*, Boal defende a adoção de um método dinâmico, capaz de dar continuidade ao trabalho anterior e responder à realidade da época:

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, nesse sentido, é súpula do já acontecido. (...) Essas são as estruturas básicas do sistema. E o que já ficou dito, aqui se reitera: *o sistema é permanente apenas dentro da transitoriedade das técnicas teatrais. Com ele não se pretende soluções definitivas de problemas estáticos, pretende-se apenas tornar o teatro outra vez executável em nosso país. E pretende-se continuar a pensá-lo útil*⁵⁷. (Grifo nosso)

55 BOAL, A. Elogio Fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 11.

56 BOAL, A. Elogio Fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 33.

57 Boal ainda reforça a transitoriedade do Sistema Coringa na seguinte passagem: “Cremos ficar bem marcado o caráter transitório e efêmero deste sistema permanente: objetiva-se aumentar a velocidade de refletir o espetáculo o seu momento, dia e hora, sem reduzir-se à hora, ao dia e ao momento”. Cf. *Ibidem*, 1967, pp. 41, 43.

Em sintonia com a análise de Paulo Bio⁵⁸, verifica-se que o Sistema Coringa produz uma reflexão significativa a respeito do próprio fazer teatral e das condições produtivas do teatro. Suas justificativas, ainda que sobre um tema específico, são destinadas a um leitor/espectador não especializado, e dizem respeito mais à sistematização de um método *de trabalho facilmente reproduzível* do que a um relato de trabalho isolado. Não por acaso, afina-se à perspectiva da arte de agitação e propaganda, sendo o primeiro ensaio de Boal (*Elogio Fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena*) a citar de modo explícito a experiência do estadunidense *Living Newspaper*⁵⁹ e sua forma intensamente fragmentada.

Era um inventário pedagógico que apresentava as técnicas e o despojamento cênico necessários para tornar factível, mesmo a grupos amadores, produções teatrais aparentemente dispendiosas. Além disso, propunha a fábula como recurso representacional, numa tentativa sagaz de burlar a política de censura:

Não se pode ficar esperando que ocorram modificações fundamentais na política econômica, de forma a que se devolva ao povo a possibilidade de compra. Deve-se enfrentar cada situação no âmbito da própria situação, e não segundo perspectivas otimistas. E estes são os dados: falta mercado consumidor de teatro, falta material humano, falta apoio oficial a qualquer campanha de popularização e sobram restrições oficiais. Nesse panorama hostil, a montagem obediente ao sistema do Coringa torna-se capaz de apresentar qualquer texto com número fixo de atores, independentemente do número de personagens, já que cada ator de cada coro multiplica suas possibilidades de interpretação. *Reduzindo-se o ônus de cada montagem, todos os textos são viáveis*⁶⁰.

Entre outras técnicas⁶¹, a utilidade do Sistema Coringa estaria associada à função de elenco homônima ao próprio sistema: a função coringa. Segundo Boal, ela é definida por uma relação de distanciamento radical entre ator e personagem. O personagem-coringa escaparia do realismo fotográfico, instaurando uma “realidade mágica” e anti-ilusionista na encenação. É caracterizado, assim, como “mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo”⁶², podendo desempenhar qualquer personagem da peça, visto que possui a consciência do próprio autor. Sua função, carregada de tintas épicas, liga-se à enunciação coletiva que narra a matéria do espetáculo.

Utilizado largamente nos musicais do Arena conta, o personagem-coringa cumpriu uma função bastante significativa na proposição da forma-feira, em 1968. Além de ter

58 TOLEDO, 2018, p. 129.

59 BOAL, 1967, p. 25.

60 BOAL, 1967, p. 35.

61 O texto propõe uma estrutura de elenco dividida em quatro funções (Protagônica, Coringa, Orquestra e Coral) e uma estrutura de espetáculo dividida em sete partes (Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação)

62 BOAL, 1967, p. 38.

lançado mão do rodízio de personagens nas três Feiras de Opinião, Boal chegou a expressamente vinculá-las ao Coringa. Em uma comunicação nos Estados Unidos, em 1970, ele afirma:

Com a *Feira Paulista de Opinião* foi feito um *coringa de dramaturgia*: diversos autores, compositores, poetas e artistas plásticos deram a sua opinião sobre o Brasil de hoje. As respostas formaram o espetáculo⁶³.

Importa aqui, contudo, verificar em que medida tal função se liga à ideia de “coringa de dramaturgia”, com a qual Boal caracterizou a forma-feira. Sabendo que o personagem coringa é o elo entre as demais personagens, sendo portador do ponto de vista narrativo, não seria arriscado afirmar que, na forma-feira, o próprio exercício dramático assume o distanciamento crítico em relação à totalidade da obra. Em outras palavras, as peças curtas que integram as feiras de opinião possuem vigor crítico justamente porque são postas *em relação* às outras peças, podendo assim criar elos entre si e assumir um ponto de vista coletivo.

Estabelecendo um paralelo com a descrição abaixo do personagem-coringa em *Elogio Fúnebre*, pode-se dizer que a coletivização autoral utilizada como sustentáculo das feiras é expressão de um coro dissonante que almeja sua própria organização enquanto agrupamento contrário à política autoritária:

Nenhum personagem desta peça pode ser analisado isoladamente. Nenhum tem vida fora do teatro. Todos devem ser entendidos dentro do esquema geral que é a peça, isto é, nas suas múltiplas relações de interdependência. Entenda-se que todos os personagens são contados pelo Coringa e, nesse estilo, atribui-se ao Coringa o direito de contar como bem lhe parecer, a fim de demonstrar sua tese⁶⁴.

Se a grande contribuição do personagem-coringa é poder desempenhar todos os papéis em cena, na forma-feira, a dramaturgia assume contornos fragmentários, com a proposta de lançar um olhar exegético, de examinar a funcionalidade crítica do texto teatral frente à realidade cada vez mais sombria, que parecia obrigar os artistas de esquerda a um enfrentamento político direto e à própria ação militante.

Um outro paralelo entre a forma-feira e o Sistema Coringa é o objetivo – um pouco mais implícito nas feiras – de tornar a prática teatral exequível e reprodutível, a despeito dos obstáculos. Mas trata-se de uma reprodutibilidade de outra natureza: enquanto o Sistema Coringa se afirmava como um conjunto de técnicas capazes de solucionar o panorama hostil do final dos 1960, a forma-feira tinha sua urgência marcada pela impossibilidade de responder positivamente ao estado de coisas. Sua principal justificativa, elaborada por Augusto Boal, é a incerteza quanto às táticas de ação cultural socialmente transformadora,

63 BOAL, A. *The Joker System*. Documento datilografado, 1970, s/p.

64 BOAL, 1967, p. 51.

num contexto de horizontes rebaixados. Assim, a forma-feira administra o desastre não pela via da solução, mas pelo entrechoque de opiniões e pela multiplicidade de autorias.

Há de se concordar com a “estabilização positiva de gênero”⁶⁵ e até com certa paralisia formal apontadas por Sérgio de Carvalho nos espetáculos do Arena a partir do Sistema Coringa, sobretudo em relação ao vigoroso trabalho de pesquisa junto à classe trabalhadora empreendido antes do golpe. Ainda assim, como já afirmado por Bertolt Brecht, “*misfortune in itself is a poor teacher*”⁶⁶, e em contextos acachapantes, como o do Brasil em 1968, dificilmente se poderia falar em avanços, ainda que no campo estético.

Herdeira de um pensamento mobilizador e propagador sobre a cena nacional, a forma-feira não só condensa as afinidades eletivas, como as coordena, reunindo a classe artística em um ato de intervenção no tecido social, no qual as armas de combate ao autoritarismo se coadunaram ao uso libertário da caneta. O estudo de Marcos Napolitano é elucidativo desse processo:

Apesar de todas as divergências existentes havia um circuito de interação entre eles, o qual nos propomos analisar considerando suas afinidades eletivas, ou seja, uma situação de desenvolvimento de projetos distintos que, em dado momento, aproximam-se, revelando a multiplicidade das experiências estéticas. Noutras palavras, as diferentes concepções e tomadas de posição no contexto de produção cultural, na passagem da década de 1960 e 1970, não inviabilizaram as colaborações recíprocas de artistas e seus respectivos projetos estéticos e políticos. Mais que isto, foi em virtude dessa organicidade que muitos deles (a partir de seus campos distintos) se transformaram em protagonistas da chamada resistência cultural, no período entre 1964 e 1968, quando paulatinamente se interrompeu o diálogo da intelectualidade com as classes populares, inviabilizando a aliança de classes com as forças progressistas. (Napolitano, 2014: 88), e se impôs restrições severas à produção cultural através da censura e da repressão⁶⁷.

65 CARVALHO, S. Dramaturgia Coletiva da *Feira Paulista de Opinião*. In: *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.202.

66 Em tradução literal, “o infortúnio é um mau professor”. Cf.: BRECHT, B. *Collected Plays* New York: Vintage Books, p. 388.

67 GARCIA, Miliandre. Entre o palco e a canção: afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960. *Modos: Revista de História da Arte*. Vol.1, nº 3, 2017, p. 267.

ATO I – A FORMAÇÃO DAS FEIRAS DE OPINIÃO: UMA PROPOSIÇÃO TRANSITIVA

Na apresentação da única coletânea de materiais textuais da *1ª Feira Paulista de Opinião*, publicada recentemente⁶⁸, Sérgio de Carvalho e Érika Rocha afirmam que “dentre os espetáculos teatrais mais importantes da década de 1960, a *1ª Feira Paulista de Opinião* é um dos menos lembrados”⁶⁹ pela historiografia teatral dominante, ponto que inclusive serve de explicação para a sua publicação tardia, mais de quarenta anos depois de sua estreia. De fato, essa espécie de marginalização fica evidente nos títulos mais representativos e ambiciosos da história do teatro moderno no Brasil, como é o caso de *O teatro brasileiro moderno*⁷⁰, de Décio de Almeida Prado; *O teatro sob pressão*⁷¹, de Yan Michalski; *Moderna dramaturgia brasileira*⁷², de Sábato Magaldi; e o mais recente *Teatro brasileiro: ideias de uma história*⁷³, de Jacó Guinzburg e Rosângela Patriota⁷⁴.

Outra demonstração desse “sintomático esquecimento”, que não deixa de saltar aos olhos, pode ser encontrada no importante retrospecto histórico dos vinte anos do Teatro Ruth Escobar, encabeçado por Rofran Fernandes⁷⁵. Ainda que escrito a partir de uma séria e detalhada investigação sobre o teatro paulistano como espaço privilegiado para a cena da esquerda no pós-golpe, Fernandes deixa de pontuar a presença do elenco da *1ª F.P.O.* na sala Gil Vicente, em junho de 1968, e inclui somente fotos de reportagens de jornal sobre a conturbada temporada do espetáculo no Ruth Escobar.

No caso de Décio de Almeida Prado, a carência de quaisquer apontamentos sobre a *1ª F.P.O.* em uma de suas obras seminais, originalmente publicada em 1988, evoca certa contradição curiosa. Mesmo que, em 1968, o crítico tenha se manifestado nos jornais a favor das lutas contra a censura mobilizadas pelo elenco da *1ª F.P.O.*, e ele mesmo tenha

68 Trata-se de uma publicação concebida a partir dos resultados da pesquisa de Iniciação Científica de Érika Rocha, desenvolvida junto ao Curso de Artes Cênicas (CAC) da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio de Carvalho. A edição foi organizada pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade da Universidade de São Paulo (LITS) e publicada pela Expressão Popular, em 2016. Cf.: BOAL et al., 2016.

69 BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 12.

70 PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

71 MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

72 Magaldi faz uma breve menção ao espetáculo, restrita, no entanto, ao comentário sobre a interdição da obra pela censura ditatorial. Cf.: MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

73 GUINZBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

74 Há, contudo, exceções no mercado editorial que salientam, mesmo que brevemente, a importância da *1ª F.P.O.* para os rumos do teatro de resistência à ditadura no Brasil, como é o caso da coletânea *História do Teatro Brasileiro* (2013), organizada por João Roberto Faria, que conta com artigos da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti; *Um palco brasileiro* (1984), de Sábato Magaldi; *Teatro de Arena: uma estética da resistência* (2004), de Izaías Almada; e *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* (2016), de Edécio Mostaço.

75 FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Editora Global, 1985.

renunciado ao seu cargo de crítico teatral no *O Estado de São Paulo* em protesto ao amordaçamento do teatro pelo regime ditatorial⁷⁶, em *O teatro brasileiro moderno*, Prado omite tais episódios, encerrando suas considerações sobre o Teatro de Arena com a encenação de *Arena conta Tiradentes* e a teorização por Augusto Boal do *Sistema Coringa*, em 1967⁷⁷. Ao fazer um balanço do trabalho do grupo paulistano, Prado afirma que:

duas tendências se contradiziam no Teatro de Arena. Por sua composição, fundamentada sobre afinidades pessoais e ideológicas, ele nunca se abriu, nem quanto a atores, nem quanto a autores, quase só encenando os que de alguma forma se ligavam ao grupo (Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Roberto Freire). Mas, pelas excursões que empreendeu, por sua contínua e convincente pregação nacionalista e populista, que coincidia ponto por ponto com o clima político da época, estendeu largamente a sua zona de influência, abarcando até as companhias mais velhas⁷⁸.

Caso a análise do crítico se estendesse ao exame da *1ª F.P.O.*, certamente as duas tendências mencionadas seriam avaliadas por um outro ângulo, tendo em vista o caráter coletivo, dinâmico e transnacional do projeto das feiras de opinião. Sua primeira materialização, em 1968, conseguiu reunir cerca de setenta colaboradores⁷⁹ dos mais diversos campos artísticos, além de contribuir para a organização de um dos maiores atos de desobediência civil à censura capitaneado por artistas e intelectuais, que abrangeu os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Pode-se afirmar, assim, que essa nova forma de fazer teatral, sob a direção de Augusto Boal, coloca à prova o que Prado supõe como uma restrição de autores mediada por certas afinidades ideológicas.

Seja pelo reduzido acesso às obras até 2016, data da primeira publicação em livro do espetáculo, ou pelas limitações temporais e espaciais inerentes a qualquer estudo, fato é que os materiais de análise em torno da *1ª Feira de Opinião* encontram-se, em geral, restritos às recepções críticas do espetáculo publicadas nos jornais da época e às ainda escassas pesquisas empreendidas sobre o tema recentemente. Dentre as produções acadêmicas até o momento, é possível compilar apenas dois trabalhos em nível de iniciação científica;

76 O apoio de Décio de Almeida Prado aos atos contra a censura prévia mobilizados pela classe artística também contém algum teor crítico, e até certa descrença, nos modos de expressão utilizados pelo grupo. Tal característica será abordada mais detalhadamente no Ato IV deste estudo.

77 Refiro-me à data de encenação de *Arena Conta Tiradentes* e da primeira publicação do *Sistema Coringa* no caderno do programa da peça. O *Sistema Coringa* também integra a edição da mesma peça em livro, no mesmo ano, pela editora Sagarana, e compõe toda a primeira parte da obra, dividida da seguinte forma: "I. Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena"; "II. A Necessidade do Coringa"; "III. As Metas do Coringa"; "IV. As Estruturas do Coringa"; "V. Tiradentes: Questões Preliminares"; e "Quixotes e Heróis". Cf.: BOAL, 1967.

78 PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 77.

79 Infelizmente, não foi possível recuperar a ampla lista de colaboradores do espetáculo. De acordo com os documentos ainda existentes, pode-se apontar poucas dezenas deles. Há, no entanto, relatos de Boal que desvelam o quanto o número de participantes foi maior do que aquele corriqueiramente adotado pela fortuna crítica. Em texto publicado em 1979, por exemplo, Boal menciona ter havido cerca de 60 artistas plásticos que exibiram suas obras ao longo das temporadas da *1ª F.P.O.* Cf.: "Ao qu'isto chegou! Guião do espetáculo retirado dos textos enviados para a *Feira Portuguesa de Opinião*". *Ao qu'isto chegou. Feira Portuguesa de Opinião*. Lisboa: Editorial Estampa, 1977, p. 13.

uma monografia de fim de curso; três artigos científicos; e uma tese de doutoramento, todos realizados a partir de 2012⁸⁰.

Muitas delas têm como eixo gravitacional a reivindicação do fim da política de censura movida pela classe artística a partir da “desobediente estreia” da *1ª Feira Paulista de Opinião*. Ecoando a afirmação de Yan Michalski, em *O palco amordaçado*⁸¹ (1979), de que o espetáculo representou “um dos últimos atos públicos significativos de defesa dos artistas contra o arbítrio da censura” (MICHALSKI apud SILVA, 2012, p. 10), Ana Silva centraliza a sua análise nas peças *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri e *A Lua muito pequena e a caminha perigosa*, de Augusto Boal, ambas escritas para o espetáculo. Munida de uma perspectiva histórica, Silva atrela a efervescência da arte de resistência do período à própria trama dramática das obras mencionadas, com o objetivo de demonstrar como a *1ª F.P.O.* condensou um sentimento de época e foi capaz de “traduzir para os palcos as contradições de um país desigual e autoritário” (Ibid., p. 63).

O trabalho do historiador Róbson Machado (2018) também pretende lançar luz para características da *1ª F.P.O.* que extrapolam a sala de espetáculos. No artigo “As mãos entrelaçadas da arte: *I Feira Paulista de Opinião* segundo a imprensa Rio-São Paulo de 1968”, Machado reconstitui os modos pelos quais a obra, em geral, recebeu a atenção e a solidariedade dos grandes veículos de mídia impressa, além de fomentar a publicação de artigos de opinião mais contundentes a respeito dos malefícios da censura para a vida cultural do país.

As contribuições de Gessé Almeida Araújo e Miliandre Garcia mapeiam a *1ª F.P.O.* como um ponto de culminância da forte tensão entre o engajamento social do teatro pós-1964 e a repressão ditatorial, e direcionam seus focos de atenção à atuação dos órgãos censores durante o regime (Araújo, 2020, p. 3). Segundo Garcia, a forma do espetáculo, que se aproximava de uma frente única de insubordinação ao autoritarismo, reforçava “o objetivo político de reunir artistas de diferentes matizes e linguagens, mas que compartilhavam de um ideal comum: a luta contra a ditadura, começando pela contestação da censura” (2016, p. 362). Nesse sentido, o espetáculo era, a um só tempo, o desdobramento e uma resposta ativa ao teatro político produzido até 1968:

I Feira Paulista de Opinião foi, a um só tempo, síntese e dissonância da produção artístico-cultural no contexto de ditadura militar. Ao organizá-la, seus idealizadores não romperam com as conquistas estéticas do Teatro de Arena, especificamente, mas as instrumentalizaram quando julgaram adequadas à ação política contra a ditadura militar⁸²

80 São eles, respectivamente: MACHADO (2018), SILVA (2012), ARAÚJO (2020), FLORY; PEGINI (2018), GARCIA (2016), PEGINI (2021). Embora a pesquisa de Iniciação Científica conduzida por Érika Rocha no curso de Artes Cênicas da USP tenha servido de impulso inicial para a publicação em livro da *1ª F.P.O.*, dela ainda não se originou nenhum artigo sobre o assunto.

81 MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1989.

82 Idem, p. 392

Já o artigo de Cláudia Bellanda Pegini e Alexandre Flory, “Estilhaços estéticos da 1ª Feira Paulista de Opinião contra a barbárie política: análise da canção *Enquanto seu lobo não vem* e da peça *O Líder*” (2018), desvela algo inovador em relação à fortuna crítica do espetáculo ao propor uma abordagem dialética da composição estética em relação aos impasses do combate simbólico à ditadura. Partindo de categorias centrais do espetáculo, como a fragmentação formal e a multiplicidade de autores, Pegini e Flory deflagram como a representação da luta de classes e do poder popular estava atrelada à “busca pela compreensão do papel da arte naqueles tempos históricos regidos por uma ditadura militar cada vez mais agressiva” (p. 138).

A autora caminha na mesma esteira em sua tese de doutoramento, que inaugura um estudo acadêmico em nível de pós-graduação sobre o assunto. Nela, Pegini lança um retrospecto histórico com vistas a identificar as complexas linhas de força do teatro político do biênio 1967-68 no Brasil, com as quais a 1ª F.P.O. articula-se, defendendo a hipótese de que a forma fragmentária da 1ª F.P.O. compreende um fenômeno

replicável, dialético e moldado para uma contínua mobilização, pois oferece um espaço para o conflito de linguagens, garantindo a explosão de estilhaços estéticos que atiram cacos em direção a âmbitos distintos da vida social. Os fragmentos podem nascer de um conto, de colagens de discursos e imagens, de notícias de jornal, de situações históricas, de ruídos, de xingamentos, da MPB, de piadas e da matéria social viva que ganha tratamento estético. Nenhuma das partes é peça isolada: é pela composição dos pedaços que se compõe o espetáculo, envolvendo uma perspectivação que não pretende acalmar quem trava conhecimento com sua substância⁸³.

Conforme assinala Cláudia Pegini, a 1ª F.P.O. possui em seu próprio título a inscrição de sua característica seriada: era o primeiro espetáculo dentro dessa forma peculiar sistematizada por Augusto Boal, com a qual o Teatro de Arena previa trabalhar pelos dois anos seguintes (1968-69). Não faltam relatos sobre a continuidade das feiras de opinião dirigidas por Augusto Boal, tampouco sobre a explícita ambição do diretor sobre essa tática de teatro, que previa arregimentar autores cariocas, latino-americanos e mundiais em mais três edições: *Feira Carioca de Opinião*; *Feira Latino-Americana de Opinião* e *Feira Mundial de Opinião*.

O projeto foi mutilado com a prisão e posterior exílio compulsório de Augusto Boal, em junho de 1971, mas tais fatores não implicaram a sua liquidação, pelo contrário. Sabe-se que, após 1968, houve mais duas feiras de opinião em diferentes países. A *Feira Latino-Americana de Opinião*, em 1972, encenada na igreja *Saint Clement*, em Nova Iorque (EUA); e *Ao Qu'Ísto Chegou. Feira Portuguesa de Opinião*, em 1977, levada ao palco do Teatro de Belas Artes de Lisboa. No caso dessas duas obras, além da escassa documentação disponível em arquivos nacionais, que inviabiliza o desenvolvimento de pesquisas sobre o assunto, há

83 PEGINI, 2021, p. 225

um silenciamento ainda mais acerbado da historiografia teatral⁸⁴. Já no terreno artístico, verifica-se um crescente interesse pela experiência estética da 1ª F.P.O. sobretudo a partir de 2014, data da *II Feira Paulista de Opinião ou I Feira Antropofágica de Opinião*, que tinha como objetivo incorporar os mesmos “questionamentos políticos e estéticos imbrincados na 1ª F.P.O., em diálogo com aspectos contemporâneos” (ANTROPOFÁGICA, 2014, s/p). O evento contou com a participação de membros do elenco de 1968, como Cecília Boal, Mário Masetti, Izaías Almada e Umberto Magnani. Além dessa, houve mais duas *Feiras Antropofágicas de Opinião*: a de 2015, que reuniu 40 grupos de teatro no Memorial da América Latina, em São Paulo; e a de 2018, que celebrou os 90 anos do Manifesto Antropófago, 50 anos da 1ª F.P.O. e o bicentenário de Karl Marx.

Por fim, não se deve esquecer do esforço do Instituto Augusto Boal (IAB) na preservação e disseminação da memória sobre as Feiras de Opinião. Em 2018, o IAB organizou um evento em comemoração aos 50 anos da 1ª F.P.O. no Teatro de Contêiner da Cia Mungunzá, em São Paulo. A proposta, que conglomerou 18 dramaturgos nacionais, era menos festejar o legado de um espetáculo, do que lançar mão da “forma-feira” para engajar o pensamento crítico sobre os impasses da arte socialmente comprometida nos dias atuais. Com o advento da pandemia de Sars-Cov-2, o IAB idealizou e organizou duas Feiras de Opinião na Pandemia, entre 2020 e 2021, compostas por 46 encontros virtuais transmitidos gratuitamente pelo YouTube às terças-feiras.⁸⁵

Considerando tais contribuições críticas e artísticas, verifica-se como a 1ª F.P.O. é analisada ou retomada esteticamente como um evento cênico localizado no limiar entre arte e ativismo político, ao ir além da sala de espetáculo e provocar uma intensa onda de debates e protestos contra a ordem vigente. Somado a isso, não se pode perder de vista que uma de suas características centrais é justamente a sua forma aberta, que, como será melhor verificado, questiona a instituição arte enquanto categoria burguesa e propõe deslocar o impasse da arte de esquerda do campo da representação, tornando-o o principal recurso de composição estética.

Nesse escopo, as feiras de opinião marcam uma inflexão significativa no trabalho teatral de Augusto Boal que não se reduz a uma experimentação estética pontual, impulsionada pelo fervilhar de vertentes e propostas do teatro de resistência no pós-1964. Antes, estabelecem um novo modo de *fazer teatral*, cujo fundamento reside em sua própria característica prismática e multifacetada, capaz absorver perspectivas diversas a fim de fazer do público o principal núcleo de iluminação do espetáculo.

84 Curiosamente, os apontamentos mais esclarecedores sobre a *Feira Latino-Americana* são encontrados no estudo conduzido por James Green sobre os movimentos contra a ditadura brasileira nos Estados Unidos e, mais recentemente, na tese de doutoramento de Cássia Maria Fernandes Monteiro, defendida em 2016. Cf.: GREEN, James. *Apesar de Você. Oposição à Ditadura Brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Ambientes em jogo: o espaço cênico de Hélio Oiticica*. Tese apresentada ao curso de Artes Cênicas da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2016.

85 O conteúdo, que abrange leituras dramáticas, depoimentos, entrevistas, canções, peças curtas e poemas, pode ser acessado na íntegra por meio do link https://www.youtube.com/watch?v=knZdi8W3JTk&list=PLc2S_T5SUL4yxi-MH7XlpLqr4W0s0tq9Px. Acesso em 20/01/2023.

Não seria arriscado interpretar o fracasso da crítica especializada em compreender (ou reconhecer, tendo em vista as inúmeras omissões) a *forma-feira* como uma das consequências da própria configuração dos espetáculos. Como expressão autoconsciente da função social da arte, as feiras desafiaram a concepção dominante de produto artístico e colocaram em xeque o saber especializado do crítico – saber este que, para Walter Benjamin, não só é revestido de privilégio social, mas habilita o crítico a utilizar critérios controlados pelos aparelhos de produção⁸⁶.

Autoafirmando-se um dispositivo dotado de poder social, com vistas à democratização dos meios de produção da cultura, as feiras de opinião buscavam corroer as vantagens e os privilégios de um conhecimento especializado e restrito, demandando que o público cumprisse a função de interlocutor e investigador, a quem a pergunta-mote do espetáculo de 1968 – O que pensa você do Brasil de hoje? – era explicitamente dirigida. Esse dialogismo vital entre palco e plateia é demonstrado até mesmo em algumas matérias de jornais que confundiam o título do espetáculo com sua pergunta central, como é o caso de um artigo da *Folha de S. Paulo*, atestando uma aproximação com o que chamaram de “tribunal de ideias”:

Fazendo parte de uma série intitulada “1ª Feira Paulista de Opinião”, o espetáculo [O que pensa você do Brasil de hoje?] pretende ser um depoimento autônomo, segundo Boal, inserido dentro de um todo que é o tribunal de ideias. O objetivo da montagem é o levantamento das ideias artísticas, procurando mostrar os processos de transformação da realidade nacional⁸⁷.

Sendo tribunal de ideias, a *práxis* teatral da *forma-feira* deslocava o eixo mobilizador do pensamento sobre a arte para o alcance coletivo, implodindo a aparelhagem não só da crítica, mas do sistema cultural hegemônico – aqui compreendido enquanto um conjunto de valores, conceitos, categorias e ideias dominantes:

Hegemonia não pode ser entendida no plano da mera opinião ou manipulação. Trata-se de todo um conjunto de práticas e expectativas; o investimento de nossas energias, a nossa compreensão corriqueira da natureza do homem e do seu mundo. Falo de um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido de absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas⁸⁸.

86 Cf.: BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2016, pp. 83-96.

87 O que pensa você da arte de esquerda? *Folha de S. Paulo*, 15 maio de 1968, p. 4

88 WILLIAMS, 2011, p. 53.

Também como tribunal, a *forma-feira* deflagra-se como uma estética, a um só tempo, programática e aberta à intervenção do público. Nela, as categorias de obra de arte como produto final e de autor/ dramaturgo como figuração de uma autoridade simbólica são postas em xeque e reorientadas para uma espécie de prática artística que aproxima a resistência contra a ditadura à *ação contestatória dos aparatos culturais dominantes*. É sobretudo uma proposta de exercício crítico e seriado sobre a cultura, uma *tática de trabalho teatral*, cujo horizonte seria a construção de um teatro emancipado dos lugares de poder, no qual as disputas simbólicas seriam, elas mesmas, questionadas e combatidas.

Nessa via, os estudos acadêmicos sobre tal forma de fazer teatral, bem como as recentes incursões artísticas de coletivos brasileiros pela experiência do Teatro de Arena pavimentam um caminho de reconhecimento da arte socialmente comprometida não como “sobreviventes e testemunhas terminais” (Ibid., p. 13) de governos que conduziram à censura e ao aniquilamento dos indivíduos, mas como “recursos da esperança”⁸⁹ que conectam nossa experiência histórica e projetam a possibilidade de um horizonte mais humano e democrático.

1. NO “ROCHEDO DO ASSOMBRO” DE 1968: UMA FEIRA DE OPINIÃO

Em *Que é o teatro épico*, Walter Benjamin elabora uma análise da função do teatro épico brechtiano enquanto fenômeno social que, a um só tempo, emerge de seu contexto histórico e responde ativamente a ele, compondo um palco que coloca em permanente tensão as contradições sociais da época. Afirma Benjamin que o épico, tal como um rochedo do qual se contempla o fluxo real da vida, suscita o assombro diante das ondas, fazendo “a existência saltar para fora do leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito” (1984, p. 90)

Não é exagero dizer que, em 1968, ano em que a *1ª Feira Paulista de Opinião* foi encenada, o Brasil estava dividido entre o assombro diante da escalada do terror da extrema direita e um forte engajamento contra a ditadura mobilizado por artistas, estudantes e, ainda que de forma menos expressiva, por trabalhadores. Foi quando, pela primeira vez após 1964, os sindicatos voltaram a reivindicar direitos trabalhistas e conduziram avulmadas greves em Contagem (MG) e São Paulo (Osasco).

Não menos intensos foram os protestos dirigidos pelo movimento estudantil. Influenciados pelos ideais de luta armada, estudantes secundaristas e universitários uniram-se em manifestações públicas e ocupações de escolas em diversas cidades do país. A *Passeata dos Cem Mil*, ocorrida no centro do Rio de Janeiro, em 26 de junho, comprovava a adesão de uma grande massa populacional à luta antiditatorial, incluindo comerciantes locais, jovens estudantes, artistas e membros do clero, que pediam a libertação de presos

89 Expressão de Raymond Williams. Cf. WILLIAMS, R. *Recursos da Esperança*. São Paulo: Unesp, 2015.

políticos, o fim da censura, além de uma maior oferta de vagas nas universidades públicas.

Do outro lado, o governo e grupos terroristas de extrema direita reprimiam violentamente qualquer expressão contrária ao estado de coisas. Uma das tragédias mais marcantes daquele ano foi o assassinato do estudante secundarista Edson Luís, no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, que tomou caráter representativo dos crimes institucionais cometidos contra jovens civis durante a ditadura. Ao fazer um balanço de 1968, Marcelo Ridenti menciona dezenas de protestantes mortos e feridos, sem falar nas centenas de prisões políticas no país.

Em São Paulo, os artistas não só responderam a tal panorama, como exerceram um papel ativo na construção de uma atmosfera insurrecional ou de uma “brasilidade revolucionária”, para usar o termo de Marcelo Ridenti. A participação da classe artística em passeatas, palestras em colégios e universidades, debates com grupos postos na ilegalidade (UEE, UBES, UPES) e, até mesmo, a viabilização do Teatro de Arena e do Teatro Oficina como pronto-socorro para jovens militantes são claros exemplos do forte diálogo mantido entre o setor cultural e as manifestações de contestação ao extremo autoritarismo vigente.

Tais laços de solidariedade estavam marcados, sobretudo, pelo sentimento de derrota dos projetos políticos e culturais de uma geração que, nos anos Goulart, vivera “com entusiasmo uma enorme expectativa perante o futuro”⁹⁰. Para Celso Frederico, “as condições opressivas impostas pelo golpe geraram um forte sentimento de frustração nas fileiras da esquerda diante da oportunidade perdida”⁹¹. Fato é que, desde o fatídico 31 de março de 1964, quando João Goulart foi deposto pelas Forças Armadas, até o fim do regime ditatorial, ínterim compreendido por quase 21 longos anos, o país viveu um dos capítulos mais negros e arbitrários de sua história, a despeito do caldo de cultura fomentado a partir do sentimento de solidariedade entre artistas, militantes, intelectuais e estudantes. Para Carlos Fico, o “profundo obscurantismo e sectarismo” que tomaram conta da nova ordem social “gerou consequências perversas que, ainda hoje, todos lutamos por superar”.⁹²

De acordo com os dados atuais, resultado da extensa investigação promovida pela Comissão Nacional da Verdade, houve 432 assassinatos, 6016 torturas, 50 mil prisões, 10 mil exílios e 130 banimentos, além dos 4862 cidadãos cujos direitos políticos foram cassados (GODOY, 2014). Publicados em 2014, tais registros demonstram não só a força do aparato repressivo, mas também os modos pelos quais a ditadura encobriu os crimes que praticou contra os direitos humanos, visto que grande parte deles só foi revelada há menos de dez anos. Estima-se que mais de dezenove mil documentos institucionais foram destruídos pelos militares, procedimento permitido pelo decreto nº 60.417, de 11 de março de 1967.

90 FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: *História do Marxismo no Brasil*, Vol. III. Teorias. Interpretações. Campinas: Unicamp, 1998, p. 278.

91 Idem, *ibidem*.

92 FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar. Espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 17.

Em aparente desacordo com tamanha política brutal, a presença cultural da esquerda nos cinco anos iniciais da ditadura estava longe de ser liquidada. Segundo Frederico, naquele momento “um surpreendente fato novo se impôs: ocupando provisoriamente o lugar espaço proibido da política institucional, ela [a cultura] passou a ser o canal por onde fluiria todo o descontentamento contra a ditadura militar, o ponto avançado da resistência ao regime”⁹³.

A cultura torna-se um dos eixos centrais do debate sobre as razões e o significado do golpe, marcando a já famosa anomalia detectada por Roberto Schwarz, em 1969: “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”⁹⁴. Interessados em compreender os caminhos e descaminhos que conduziram à derrota política de 1964, os artistas, militantes e a *intelligentsia* uniram-se para realizar um balanço dos equívocos, em sua maioria colocados na conta do “marxismo desdentado e patriótico”⁹⁵ do Partido Comunista, cuja base de sustentação era a aliança de classes.

No entanto, ainda que a esquerda tenha marcado o movimento cultural do país, suas condições produtivas foram substancialmente modificadas com a invasão dos tanques. Se antes da ditadura, houve a emergência de uma cultura “verdadeiramente democrática, na mais alegre incompatibilidade com as formas e o prestígio da cultura burguesa”⁹⁶, isso muda de figura em 1964. O corte histórico promovido pelo golpe militar interrompe uma fase, na expressão de Schwarz, de “irreconhecível inteligência” no país, cujo exemplo mais marcante é o trabalho dos CPCs, do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP) e do Teatro de Arena junto a setores populares rurais e urbanos.

Submetidos à violência de Estado e às formas mais bárbaras de repressão, operários e camponeses foram compulsoriamente alijados dos setores progressistas de classe média e, principalmente, dos artistas. O desmonte de sindicatos, associações de classe e organizações estudantis foi praticamente imediato ao golpe⁹⁷. Os casos de Antogildo Pascoal Viana, líder da Federação Nacional dos Estivadores, e Gregório Bezerra, dirigente do Partido Comunista em Recife, são emblemáticos das atrocidades cometidas pelos militares logo nos primeiros dias que se sucederam ao famigerado 31 de março.

De modo a decretar o fim das práticas culturais junto aos setores populares, o prédio da UNE do Rio de Janeiro foi metralhado no dia 31, e posto em chamas no dia

93 FREDERICO, Op. cit., p. 278.

94 SCHWARZ, Op. cit., p. 15.

95 Ibidem, p. 16.

96 SCHWARZ. Op. cit., p. 18.

97 Segundo dados compilados por Gorender, “de 1964 a 1970, o Ministério do Trabalho destituiu as diretorias de 563 sindicatos, a metade deles de trabalhadores da indústria. Das seis confederações de empregados, quatro sofreram intervenção. Nos anos 64-65, concentraram-se 70% das intervenções ministerialistas. Ao mesmo tempo, o governo Castelo Branco pôs em vigência uma legislação quase proibitiva do direito de greve (somente as greves contra atrasos de pagamento terão alguma tolerância) e revogou conquistas importantes de categorias profissionais, como os ferroviários, portuários e estivadores, marítimos e petroleiros”. Cf.: GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 141.

seguinte pelo Movimento Anticomunista (MAC), a poucos dias para a inauguração do teatro do CPC, com a peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho. O MCP, que havia desenvolvido o método freiriano na alfabetização de camponeses e pavimentado caminho para a criação do Teatro de Cultura Popular, teve sua sede, no Sítio da Trindade, em Recife, invadida e fechada por dois tanques de guerra do IV Exército, no dia 1º de abril.

Por consequência, no pós-1964, a hegemonia cultural de esquerda diagnosticada por Schwarz será alimentada, em geral, por estudantes e membros da burguesia ilustrada. Passando por uma reorientação de forma e lugar social, a cultura engajada volta-se ao exercício crítico de suas possibilidades dentro dos estreitos limites práticos do momento, manifestando-se como reação a difíceis impasses:

Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia (...), quando as suas condições sociais já não existem. À direita, cumpre a tarefa inglória de lhe cortar a cabeça (...). Mas também à esquerda, a sua situação é complicada, pois, se é próprio do movimento cultural contestar o poder, não tem como tomá-lo. De que serve a hegemonia ideológica se não se traduz em força física imediata? (...) 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 militância⁹⁸.

Tal crise aguda apontada por Schwarz servirá de base para a proposição de uma feira de opinião pelo Teatro de Arena, em 1968. Idealizada por Lauro César Muniz, a *1ª F.P.O.* buscava refletir sobre a função social da arte em um quadro de recrudescimento dos conflitos ideológicos e políticos no país. O espetáculo parecia deflagrar os limites práticos da arte de resistência entre 1964 e 1968, e apoiar-se não só na investigação de uma linguagem em sintonia com um projeto de “teatro popular”, mas na consolidação de uma *tática cultural* de enfrentamento ao regime. Nesse sentido, a *1ª F.P.O.* foi um espetáculo marcado, a um só tempo, pela *advertência da derrota política* da esquerda, em 1964, e pela *proposta de novos modos de produção cultural*, observando assim a arte e a política como esferas interpenetráveis.

A forma de teatro-feira estabelecia um olhar autocrítico sobre o trabalho prévio do Arena e de outros grupos de teatro engajado do eixo Rio-São Paulo, sem a finalidade de estabelecer juízos de valor sobre as obras, tampouco de indicar padrões fixos de composição estética para assegurar a continuidade do teatro de resistência no Brasil. Pelo contrário, a forma-feira vinculava o pensamento sobre a cena teatral ao tom mobilizador do experimentalismo estético, no qual as diversas “tendências artísticas” da época, para usar o termo de Augusto Boal, eram conservadas e sobrepostas. Como será melhor detalhado adiante, tratava-se de uma conservação dialética, que anunciava a incompletude da *ação cultural de resistência* dentro do sistema de obra de arte fechada. Por isso, a necessidade de

98 SCHWARZ, 1999, p. 42.

uma forma de teatro dialógica e aberta, desde a composição dramática até a sua recepção, que implodia a sala de espetáculos.

Por tais vias, a forma-feira pode ser compreendida como um exercício prático de crítica cultural, que estimulava um olhar consciente sobre o papel da cultura na construção de significados e valores sociais. Alçando à interação transformadora, à arte não mercadológica e, até mesmo, à destruição das barreiras entre artistas e público, o teatro-feira contestava o regime militar sobretudo enquanto expressão político-ideológica capitalista.

No texto-manifesto *Que pensa você da arte de esquerda?*, Boal condena aqueles artistas que ‘se atrela[va]m aos desejos mais imediatos da “corte burguesa”, da qual se torna[va]m servis palhaços, praticando um teatro de classe, isto é, um teatro da classe proprietária, da classe opressora’⁹⁹. Seria um teatro atento às questões de classe - e, portanto, à exploração da mão de obra e à concentração dos meios de produção do trabalho material e cultural -, que poderia atuar no bojo da repressão ditatorial. Há ainda outros exemplos extraídos das experiências das feiras de opinião. Em uma assembleia da classe artística conclamada pelo elenco da 1ª F.P.O. contra a política de censura às artes, Boal defende a necessidade de o artista engajado combater a ditadura, bem como o latifúndio, e a fome¹⁰⁰. Também na mesa de debate que abriu a *Latin American Fair of Opinion*, o teatrólogo denuncia ao público estadunidense que a pior das torturas reforçada pela ditadura era a fome, capaz de revelar a face perversa do capitalismo¹⁰¹.

O espetáculo parte, portanto, da constatação de que o golpe respondia não só aos interesses da política imperialista, mas sobretudo de estruturas de dominação internas que sinalizavam em alto e bom som “a necessidade de enrijecer os meios políticos de dominação social de classe”¹⁰², em vista da ameaça à “estabilização da ordem e à continuidade do desenvolvimento capitalista”¹⁰³.

Para os artistas do Teatro de Arena, engajar-se contra o regime militar não envolvia somente uma contestação do estado de coisas no plano discursivo, mas antes indicava um *compromisso social*, que nublava as fronteiras entre arte e militância política. Era sobretudo um posicionamento tático em um “tempo de guerra”¹⁰⁴, quando os interesses da alta burguesia estavam claramente explícitos. Não à toa, ao relatar sua participação no espetáculo, Muniz tece antes um violento retrospecto histórico:

99 BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 25.

100 Os embates com a censura e a organização da classe artística em favor da encenação da 1ª F.P.O. são estudados no ATO III desta tese.

101 Cf.: TOLA’s *Latin American Fair of Opinion*, Theatre & Revolution, Hunter College, Nova Iorque. Formato: VHS. Duração: 00:34:20. MSS.121. Série V. Caixa: 121.0196.

102 FERNANDES, Florestan. *A ditadura em questão*. São Paulo: TA Queiróz, 1982, p. 10.

103 Ibidem.

104 Título de um dos espetáculos musicais do Teatro de Arena, encenado em 1965.

No Brasil, a ditadura militar havia se estabilizado, prepotente, sem cumprir a promessa inicial de eleições para a presidência. Grandes figuras da política nacional eram cassadas e deixavam o país. As possibilidades de encenações de peças políticas eram absolutamente reduzidas. Quantos amigos deixaram o país. Minha cabeça fervia com tantas informações de prisões e mortes. De qualquer forma, viver no país significava ficar calado, ideologicamente morto, trocando informações em voz baixa nos restaurantes: “caiu a célula dos médicos, há uma casa misteriosa para onde são levados os presos políticos. Lá são torturados, alguns já morreram. Amarraram um diretor de cinema a um jipe, vendado, e correram com ele, que era obrigado a acompanhar a velocidade do carro, até cair. Companheiros foram jogados de um avião em alto mar”. Quase todas as vítimas tinham direta ou indiretamente [simpatizantes] ligações com o Partido [Comunista]. A resistência se preparou, fez ataques a um quartel de São Paulo. Enfim a guerra!¹⁰⁵

O relato desconcertante e íntimo, que compõe uma espécie de colagem da política de terror instaurada pelo regime, fornece algumas pistas importantes sobre o momento. Ao mesmo tempo que Muniz parece atestar a urgência do espetáculo frente ao cenário de silenciamento de qualquer expressão contrária ao regime, o autor também constrói uma atmosfera de suspense gradativo, em que as possibilidades de ação são cada vez mais ínfimas. Se, no início, o autor revela ser difícil encenar uma peça política no país, em seguida ele descreve a tortura impetrada contra um cineasta¹⁰⁶ e os assassinatos de seus companheiros. Nesse horizonte rebaixado de perspectivas, o subtexto é sobretudo um aviso ao leitor: a 1ª F.P.O. foi o espetáculo possível de ser realizado e significou um corajoso embate material e simbólico contra os aparatos institucionais de tortura e morte.

A ideia de reunir dezenas de artistas para a composição de um espetáculo mural ocorreu no dia 30 de outubro de 1967, durante um encontro oferecido pelo deputado José Feliciano Castellano aos dramaturgos do estado de São Paulo premiados pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), onde se encontravam Augusto Boal, Plínio Marcos, Jorge Andrade e o então crítico da *Folha de São Paulo*, Sábato Magaldi. Em relato, Muniz conta que

há algum tempo eu elaborava um plano, uma estratégia de força, de defesa. Nesse jantar, lancei a ideia: reunir todos os autores numa ação de resistência, onde cada um escreveria uma pequena peça. A minha ideia era que escrevêssemos uma peça chamada *Os sete pecados capitalistas*, cada autor trabalharia um pecado. (...) Boal não

105 MUNIZ. In: BOAL, 2016, p. 15.

106 A mesma prática de tortura descrita por Lauro César Muniz foi praticada contra outros militantes e suspeitos de subversão antes do AI-5. Foi o caso do dirigente do PCB de Recife Gregório Bezerra que, no dia 2 de abril, foi “amarrado seminu à traseira de um jipe e puxado pelos bairros populares da cidade. No fim da viagem, foi espancado por um oficial do Exército, com uma barra de ferro, em praça pública” (GASPARI, 2002a, p. 132). Depois do AI-5, em 1971, o militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8) Stuart Angel Jones foi “amarrado à traseira de um jipe, com a cabeça próxima ao cano de descarga, e arrastado pelo pátio da base aérea do Galeão” (Id., 2002b, p. 364).

hesitou e disse, na hora, que o Arena produziria a peça! Aí, a partir do dia seguinte, começamos a nos reunir para fazer a ideia começar a crescer. Pensamos então: vamos ampliar, incluir outras áreas, música, com sete compositores importantes, artes plásticas, pintando sobre o tema de resistência, enfim, fazer uma feira! O Boal mudou o nome do espetáculo para *Feira Paulista de Opinião*. Os autores deveriam escrever sobre “o que pensa do Brasil de hoje?”¹⁰⁷

Magaldi¹⁰⁸ lembra que, de imediato, sugeriu a participação dos dramaturgos presentes no jantar, bem como de Gianfrancesco Guarnieri e Bráulio Pedroso, que logo aceitaram o convite. O intervalo entre a idealização e as experiências cênicas com essa nova forma/ tática de teatro abarca uma matéria densa e ainda pouquíssimo explorada, com poucos registros capazes de dar conta de sua importância para a história da arte de resistência. Não foi só um momento em que as experiências de trabalho teatral foram reavaliadas. Elas, antes, são concentradas em espetáculos que materializam a intensidade dos embates ideológicos e dos compromissos políticos assumidos pelos artistas que combateram a ditadura brasileira.

2. DOS SETE PECADOS CAPITALISTAS À 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO

Ao examinar os registros históricos, nota-se que a proposta de Lauro César Muniz de conglomerar várias peças curtas sobre “sete pecados capitalistas” não foi exatamente substituída pela montagem da 1ª F.P.O. Na edição de 1967 da revista *Filme Cultura*¹⁰⁹, mesmo ano em que ocorreu a reunião com José Feliciano Castellano, encontra-se a menção a um projeto fílmico homônimo, com a mesma característica episódica e fragmentária proposta por Muniz¹¹⁰. O filme seria dirigido e roteirizado pelo já famoso cineasta Luís Sérgio Person, em parceria com Jean-Claude Bernardet. No entanto, algumas informações sobre a obra, que não chegou a ser concluída, permanecem desconhecidas.

O ator John Herbert, que havia integrado o grupo inicial do Teatro de Arena de São Paulo, relatou que foi convidado por Person a se juntar à equipe de diretores e roteiristas do filme¹¹¹, cada um encarregado de um episódio. O tema central, segundo ele, seria o “aspecto negativo que o dinheiro impõe à vida das pessoas” (HERBERT apud BARBO-

107 Idem, pp. 17-18.

108 MAGALDI, Sábado. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 51.

109 Cf.: “Mapa do cinema brasileiro”. *Filme Cultura*. Ano 1, nº 7, outubro-novembro de 1967, p. 30.

110 É importante mencionar a pesquisa rigorosa de Caroline Gomes Leme, que reúne algumas informações valiosas sobre o projeto fílmico de *Os Sete Pecados Capitalistas*. Cf: LEME, Caroline Gomes. *Enquanto Isso em São Paulo...: À Belle Époque do Cinema Novo: Um Cinema Paulista no Entre-Lugar*. Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2016.

111 Eram eles: Sérgio Person, Maurice Capovilla, John Herbert, Sérgio Porto, Lauro César Muniz, Jean-Claude Bernardet e Roberto Santos.

SA, 2004, p. 87). Herbert afirmou ter chamado Sérgio Jockyman para co-escrever um curta-metragem cômico, intitulado *Cartão de Crédito*¹¹², cujo enredo girava em torno do encontro entre uma prostituta e um engenheiro da Transamazônica. Herbert e Eva Wilma interpretariam os protagonistas.

Ainda de acordo com Herbert, o projeto coletivo não se completou, e só quatro ou cinco episódios foram finalizados. Depois de alguns anos, mais especificamente em 1975, *Cartão de Crédito* estreou como parte da pornochanchada *Cada um dá o que tem*, produzida por Aníbal Massaini e composta por episódios escritos por Adriano Stuart e Sílvio de Abreu.

Segundo o acervo da CB, *Os Sete Pecados Capitalistas* contaria com os seguintes episódios: *A Publicidade*; *A Herança*; *A Livre Iniciativa*; *A Fortuna*; *O Homem que Comprou a Morte*; *Leilão* e *Pecado de ter Dinheiro*. Ainda que não haja nenhum registro de autoria na base de dados da Cinemateca¹¹³, sabe-se que Lauro César Muniz foi o roteirista de *A Publicidade* (MORAES, 2010, p. 239); Luiz Sergio Person, de *A Livre Iniciativa* (Ibidem, p. 241); Maurice Capovilla, de *O Homem que Comprou a Morte*¹¹⁴ (MATTOS, 2006, p. 173); e Roberto Santos, de *A Fortuna*.

As datas em que os roteiros foram escritos, no entanto, não são conclusivas. Três fontes atribuem o ano de 1967 à finalização dos primeiros episódios. É o caso de uma matéria publicada em setembro daquele ano, no carioca *Jornal do Brasil*¹¹⁵, bem como do único registro textual dos episódios a que se tem acesso, disponível no acervo da Cinemateca Brasileira¹¹⁶. Nos anos seguintes, o projeto foi noticiado pelos principais veículos de mídia impressa, que incluíram roteiristas ainda não citados, como Anselmo Duarte e Carlos Augusto Oliveira. Em dezembro de 1971, por exemplo, saíram duas matérias de grande relevo na *Folha de São Paulo*¹¹⁷ e no carioca *Diário de Notícias*¹¹⁸ ressaltando o ineditismo da forma d'*Os Sete Pecados Capitalistas*, ao reunir cineastas de diferentes estilos e campos de atuação.

Também o *Diário do Paraná*¹¹⁹, entre 1972 e 1973, publicou duas matérias sobre o trabalho do cineasta catarinense Sylvio Back que, na época, havia finalizado o roteiro de um episódio para o filme, intitulado *Quanto maior o pulo maior o tombo*. Ainda em 1972,

112 Em matéria publicada no jornal carioca *Intervalo*, o título do episódio roteirizado por Jockyman é *O Crédito*. Cf.: O pecado de John Herbert. *Intervalo*, 2 mar 1972, p. 52.

113 Ainda que a informação não conste na base de dados da instituição, nos três roteiros disponibilizados na biblioteca da Cinemateca há a indicação de autoria - dado que confirma a nossa hipótese sobre os três roteiristas.

114 O episódio *O homem que comprou a morte*, assinado por Maurice Capovilla, por exemplo, foi co-roteirizado por Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto. Cf.: MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla. A imagem crítica*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 173.

115 Panorama do Cinema. *Jornal do Brasil*, 19 set. 1967, Caderno B, p. 7.

116 Trata-se de fragmentos dos episódios *A Herança*, assinado por Sérgio Porto, *A publicidade* e *A livre iniciativa*.

117 Os Sete Pecados no cinema paulista. *Folha de S. Paulo*, 9 dez 1971, p. 49.

118 Vem aí Os Sete Pecados Capitalistas. *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 19/12/1971, p. 14.

119 Roberto Murtinho. Cinema, a nova meta. *Diário do Paraná*. Curitiba, 23 abril 1972, Cad. 3, p. 7; Aleluia Gretchen. *Diário do Paraná*. Curitiba, 3 agosto 1973, Cad. 2, p. 3.

na coluna de cinema do *Intervalo*¹²⁰, Anselmo Duarte afirmou que estava trabalhando na escrita de um episódio dedicado à análise dos *royalties*. Quanto às filmagens, tudo indica que alguns curtas chegaram a ser iniciados e, até mesmo, concluídos. A base de dados da CB inscreve sete episódios em 1971¹²¹, ao passo que o volume da coleção Aplauso Brasil dedicado a Maurice Capovilla assinala que *O homem que comprou a morte* foi finalizado em 1973, contando com Fernando Peixoto e Gianfrancesco Guarnieri no elenco.

Em vista disso, chama a atenção um registro que parece apontar a intenção do Teatro de Arena de inserir, senão o projeto completo, ao menos alguns episódios de *Os Sete Pecados Capitalistas* na 1ª F.P.O.: em carta endereçada ao Coronel José Bretas Cupertino, chefe da Polícia Federal em 1968, Cacilda Becker lista os artistas colaboradores do espetáculo sob a direção de Augusto Boal. Na lista, além dos nomes que sabidamente tiveram suas obras apresentadas no espetáculo, destaca-se a presença de Luíz Sérgio Person e Maurice Capovilla.

Não se sabe ao certo o motivo pelo qual Cacilda Becker incluiu os dois cineastas¹²². Supõe-se que havia algum planejamento para exibir episódios de *Os Sete Pecados Capitalistas* no espetáculo, sobretudo dos roteiristas que primeiro se engajaram na realização do filme: Person, Capovilla, além do próprio Lauro César Muniz. Ainda assim, os dados encontrados propiciam mais interpretações do que assertivas, como a seguinte reportagem, datada de setembro de 1967, que inclui Boal como um dos roteiristas do projeto:

Enquanto espera para realizar estes trabalhos [*A Hora dos Ruminantes* e *A Tomada do Poder em Natal*], Sérgio Person vai iniciar em novembro as filmagens de *Os Sete Pecados Capitalistas*, filme em episódios com histórias de Jean-Claude Bernadet, Lauro César Muniz, Augusto Boal e, provavelmente, Sérgio Porto e Millôr Fernandes.¹²³

Pode-se conjecturar que o nome de Boal tenha sido mencionado em decorrência de seu potencial interesse no filme ou, até mesmo, pelo contato próximo que o Arena mantinha com alguns cineastas participantes. Capovilla, por exemplo, iniciara suas atividades culturais ainda em 1959, no Cineclubes do Centro Dom Vital, e logo depois havia tomado parte em alguns encontros do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Já nos anos 1960, o cineasta ajudou a fundar o Centro Popular de Cultura de São Paulo, coletivo que

120 Anselmo Duarte, um dos nossos diretores mais premiados no exterior, queixa-se das “panelas”. *Intervalo*. Rio de Janeiro, 25 março 1972, p. 38.

121 São eles: *A Publicidade*; *A Herança*; *A Livre Iniciativa*; *A Fortuna*; *O Homem que Comprou a Morte*; *Leilão* e *Pecado de ter Dinheiro*.

122 Dentre os cineastas indicados por Becker na carta, ainda consta Sérgio Muniz. Em entrevista para esta pesquisa, Muniz afirmou não se lembrar do projeto de filme, tampouco de ter tido qualquer participação na 1ª F.P.O. Conversamos com Regina Jehá, Marina Person, Jalusa Barcellos, Marília Alvim, Othon Bastos e Martha Overbeck que não refutaram a possibilidade de ligação do filme com a 1ª F.P.O., porém não possuem registros suficientes para confirmá-la.

123 Panorama do Cinema. *Jornal do Brasil*, 19 set. 1967, Caderno B, p. 7.

radicalizou a prática engajada do Teatro de Arena, atuando junto aos operários do ramo de construção civil da cidade. Após o golpe militar, Capovilla integra a equipe cenográfica de *Arena Conta Zumbi*, musical escrito por Boal e Guarnieri, encenado pelo Arena em 1965.

Naquele mesmo ano, os cineastas Luís Sérgio Person e Roberto Santos são convidados por Lauro César para comentar seus mais recentes roteiros com os alunos da disciplina de Dramaturgia, na Escola de Arte Dramática de São Paulo, instituição na qual Augusto Boal atuava como docente desde 1960. A aula de Person debruçou-se sobre o roteiro ainda em andamento de *O caso dos irmãos Naves*, filme estreado em 1967, que explorava a história verídica da condenação de dois homens inocentes na década de 1930, obrigados a confessar um crime que não cometeram. O assunto, “discutido e comentado em classe”¹²⁴ por dois dias, criava um paralelo com o abuso de poder e a prática de tortura pelo governo militar contra seus opositores¹²⁵ e, por isso, entrava em direta consonância com os frequentes debates realizados na EAD acerca da representação dos problemas sociais do Brasil sob a ditadura.

O próprio Lauro César, em entrevista para esta pesquisa, afirmou ter participado do roteiro *d’O caso dos irmãos Naves*¹²⁶ e é provável que seu contato com o meio cinematográfico tenha se intensificado com a adaptação para o cinema da peça de sua autoria, *O Santo Milagroso*, em 1966. Após essas experiências, Muniz relata ter sugerido a realização de *Os Sete Pecados Capitalistas* a Boal. E as datas, de fato, convergem com a escassa documentação encontrada: de fato, segundo a versão do roteiro encontrada na biblioteca da Cinemateca Brasileira, o dramaturgo finalizou a escrita de seu curta-metragem, *A Publicidade*, em 16 de outubro de 1967¹²⁷, poucos dias antes do encontro com José Feliciano Castellano, em 30 de outubro daquele mesmo ano, em que *A 1ª F.P.O* foi idealizada.

Ainda que a relação entre o projeto fílmico de *Os Sete Pecados Capitalistas* e a *1ª F.P.O.* seja nebulosa, os poucos registros encontrados ajudam a confirmar ao menos a afinidade prática entre os artistas de ambos os projetos. É curioso observar que, alguns anos mais tarde, Carmelinda Guimarães, então colunista de cultura do jornal santista *A Tribuna*¹²⁸, apontará um convite por parte de Boal para que Luís Sérgio Person atuasse como diretor da segunda Feira de Opinião (*Feira Latino-Americana de Opinião*), encenada em 1972. De

124 FERNANDES, Nanci. O curso de dramaturgia e crítica da EAD. In: ZANOTTO, Ilka Marinho et al. (org.). *Dionysos. Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro, nº 29, 1989, p. 117.

125 Jean-Claude Bernardet, que co-escreveu o roteiro em parceria com Luís Sérgio Person, relata que o filme foi destacado pela revista *Veja* como uma das primeiras denúncias das torturas perpetradas pelo governo ditatorial. Na época em que a matéria foi publicada, durante o governo Médici, o país estava envolto em uma crescente suspeita do uso da tortura como instrumento político de repressão. Cf.: BERNARDET, J.; PERSON, L.S. *O caso dos irmãos Naves*. São Paulo: Imprensa Oficial – Coleção Aplauso Brasil, 2004, p. 15)

126 O argumento e roteiro final de *O Caso dos Irmãos Naves* é oficialmente creditado a Jean-Claude Bernardet e Luís Sérgio Person. A título de curiosidade, o filme foi produzido pela Multifilmes, comandada por Mário Civelli, então cunhado do crítico teatral Ruggero Jacobbi. Cf.: BERNARDET, Jean-Claude; PERSON, Luiz Sérgio. *O caso dos irmãos Naves*. São Paulo: Imprensa Oficial. Coleção Aplauso Brasil, 2004.

127 Ver anexo 1.

128 Arena vai contar Zumbi na França. *A Tribuna*. Santos, 10 março 1971, p. 6, Cad. 1.

acordo com os documentos compilados para esta pesquisa, tudo indica que houve, de fato, um convite para que o cineasta exercesse a função de organizador das obras cinematográficas exibidas na *Feira Latino-Americana*. Tal aproximação entre Boal e Person reforça uma parceria que pode ter se iniciado em 1967, com a idealização de *Os Sete Pecados Capitalistas* e da *1ª F.P.O.*

Os três episódios fílmicos d'*Os Sete...* a que se tem acesso¹²⁹ elaboram uma sátira à classe média e ao processo de modernização nacional que, muito embora houvesse sido gestado a partir de uma agenda nacional desenvolvimentista no pré-1964, sofreu um processo conservador depois do golpe¹³⁰. O roteiro de *A herança*, assinado pelo jornalista Sérgio Porto, exprime não só a falência moral da classe média brasileira, representada pelo protagonista herdeiro. Nele também são representadas algumas contradições da política do regime militar: a permanência de estruturas sociais ligadas ao passado colonial (a figura do coronel, da aristocracia rural e da fortuna familiar) e o desejo de superação do subdesenvolvimento.

O roteiro de Porto é construído mais como um conto dialógico do que propriamente como texto cinematográfico, vistas a ausência de rubricas e quaisquer orientações de caráter estético a respeito das cenas. Do ponto de vista do enredo, *A herança* concentra sua ação em um dia na vida do burguês Francisco Rajão, ou Francisquinho. Ao longo da história, o protagonista se aproveita da fama de único herdeiro da avó ainda viva, D. Assunta Rajão, “velha riquíssima e usurária que reside em uma fazenda do interior paulista”¹³¹, para aproveitar os privilégios de um “homem rico em potencial”¹³². Os diálogos que Francisco mantém com Beco, espécie de assessor “faz-tudo”¹³³, bem como com o garçom Pierre, uma prostituta e o banqueiro Pimentel são reveladores da máscara social do personagem:

129 Trata-se de fragmentos de dois argumentos, a saber: *A publicidade*, de Lauro César Muniz; *A herança*, de Sérgio Porto; e *A livre iniciativa*, de Luiz Sérgio Person.

130 Para alguns teóricos da dependência, como Francisco de Oliveira, Celso Furtado e André Gunder Frank, o então chamado “subdesenvolvimento” dos países periféricos não se constituía como uma etapa precedente ao almejado desenvolvimento social. Pelo contrário, os dois guardavam relações síncronas, pertencendo a um “processo particular [por sua vez] resultante da penetração de empresas capitalistas modernas em estruturas arcaicas”. Cf. FURTADO, C. *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1965, p. 184). Ainda sobre o assunto, Rafael Litvin Villas Bôas comenta a tinta conservadora que o projeto de modernização social no Brasil ganhou após o golpe de 1964: ‘o sentimento coletivo de que o destino guardaria ao Brasil um futuro promissor nos acompanhou até o século XX, com as devidas mudanças de tons e contextos, chegando ao nacional desenvolvimentismo da esquerda brasileira das décadas de 1950 e 1960 e sendo apropriado pela direita após o golpe de 1964, que canalizou esse “impeto” para o chamado “milagre econômico” resultante da estratégia de modernização conservadora do país que, em última instância, é parte integrante de uma dinâmica mundial de impulso modernizador do parque industrial e do desenvolvimento capitalista da agricultura de países periféricos, como um novo fôlego aparente à economia mundial, que não se concretiza, fazendo com que o processo de modernização desses países se torne incompleto, uma espécie de encalhe na linha intermediária entre o arcaico e o moderno’. Cf. BÓAS, Rafael Villas. “Novo Ciclo de Modernização Conservadora: Indústria Cultura e Reconfiguração da Hegemonia”. *Rebela. Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos*. Vol. 1, nº 03, fev. 2012, p. 157.

131 PORTO, S. *A herança*. R224[00888]. Biblioteca da Cinemateca Brasileira, p. 4.

132 Idem, *ibidem*.

133 Caracterizado como “uma espécie de secretário, assessor, confidente e amigo, que ele [Francisco] mais explorava do que prestigiava”. Cf.: *ibidem*, p. 2.

Francisco leva uma vida de inadimplência e exploração do trabalho alheio, usando como principal moeda de troca a promessa de seu futuro promissor como herdeiro de uma fortuna milionária.

Ao final do enredo, o espectador é surpreendido pela revelação de que a avó de Francisquinho acabara de falecer, fato que gera grande inquietação ao protagonista. Em conversa franca com Beco, Francisco admite: “Se souberem que vovó morreu, todos a quem eu devo vão querer me cobrar as dívidas (...). Vovó morreu mais dura que bunda de estátua. Ela tem que continuar viva, morou? Enquanto ela permanecer viva, eu serei o herdeiro de uma fortuna incalculável”¹³⁴. A última cena, ambientada numa festa da alta burguesia, demonstra a continuidade da farsa de Francisco. Todos dançam ao ritmo do ié-ié-ié, entremeado pelo canto irônico de um coronel: Brasil...és no teu berço doirado...um índio civilizado...e abençoado por Deus...Brasil...gigante de um continente...és terra de toda gente...orgulho dos filhos teus...(...) Oh, meu Brasil, oh meu Brasil, oh meu Brasil...”¹³⁵

Em síntese, o que se esboça é uma crítica contundente à inconsistência ideológica e moral da burguesia nacional, representada como uma das principais aliadas das forças capitalistas no pós-golpe. Francisco e Coronel, enquanto representantes respectivamente de um falso progresso econômico (visto que não há herança) e civilizatório (visto a política autoritária figurada pelo Coronel). Tais pontos são desdobrados nos roteiros de Person e Muniz, que retratam um cenário de aliança de classes e ruína dos projetos revolucionários da esquerda. Nesse sentido, as duas obras parecem ir ao encontro não só da atmosfera anti-imperialista das produções da *1ª F.P.O.*, como também do sentimento anti-burguês de produções, como *É tua a história contada?* e *Verde que te quero verde*, escritas respectivamente por Bráulio Pedroso e Plínio Marcos. Em vista disso, e devido à importância de *Os Sete Pecados Capitalistas* para a formação da forma-feira, vale nos determos na breve análise de ambos os roteiros.

2.1 Iniciativas na contramão

Visto mais de perto, o roteiro de *A Publicidade* gira em torno dos percalços sofridos por Bené, assistente de uma agência publicitária, na tentativa de realizar uma campanha a toque de caixa, de teor nacionalista. A agência, sarcasticamente chamada Publicidade Comercial Brasileira ou PCB – mesmas siglas do Partido Comunista Brasileiro –, é dirigida pelo estadunidense Mr. Johnson e havia sido contratada pela *Great National Managers' Federation* para criar uma publicidade em chave otimista, “dirigida aos operários de todo o país”¹³⁶, que deveria ser estrategicamente lançada no dia do trabalho.

Logo de início, o diálogo em inglês entre Mr. Johnson, o empresário Mr. Thompson e os funcionários da agência sublinham o cinismo de um discurso populista, centrado na

134 Ibidem, pp. 5-6.

135 Idem, ibidem.

136 MUNIZ, L.C. *A publicidade*. R224[00888]. Biblioteca da Cinemateca Brasileira, p. 2.

campanha a favor dos trabalhadores brasileiros, e o lugar de poder ocupado pelas forças do capital estadunidense na própria representação das classes populares nacionais:

THOMPSON (Terminando uma exposição): With the campaign, we aim to collaborate in order to improve working conditions and the state of mind among the workers (...). This campaign is on favor of the unlucky class of people, so it must stand out for simplicity and objectivity¹³⁷.

A representação de tal “classe desafortunada”, homogeneizada e estrangeira ao falante estadunidense, estaria, portanto, submetida às lentes e à lógica do mercado publicitário, tal como um artigo vendável, perversamente exposto e artificialmente disseminado entre a população brasileira. Tecendo uma contradição curiosa com o discurso do empresário, capaz de revelar a falsidade do gesto em prol da igualdade social, o diretor logo em seguida exige do Assistente de Produção, Bené, que “prepare um projeto dessa campanha para dentro de três dias!”¹³⁸ O comportamento deixa estampar o autoritarismo e a servidão no mundo do trabalho em um país assombrado pelo fantasma da economia escravocrata. Na periferia do capitalismo, onde as ideias liberais e a cultura da escravidão andam de mãos dadas, a própria concepção burguesa de autonomia e individuação torna-se rapidamente “ideologia de segundo grau”¹³⁹, visto que ela sequer “descreve falsamente a realidade local”¹⁴⁰, ligando-se à “inevitável superioridade”¹⁴¹ dos países desenvolvidos. Tamanha anulação do Outro de classe é vista logo nas primeiras cenas do Assistente Bené, quando até mesmo as possibilidades de enunciação e de compreensão de escutas são negadas:

DIRETOR: Três dias...Você acha que dá tempo, Bené?

BENÉ: Não sei...

DIRETOR: Como não sabe?

BENÉ: Eu...eu não sei do que se trata...Eu...Eu não entendi uma palavra que eles disseram...

DIRETOR: Não entendeu?!

BENÉ: Não.

DIRETOR: Como é que você pretende fazer carreira em publicidade sem saber inglês?

BENÉ: Eles deviam falar português.

137 Com a campanha, objetivamos colaborar para melhorar as condições de trabalho e o estado de espírito dos trabalhadores (...) Esta campanha coloca-se a favor da classe dos desventurados, portanto deve buscar a simplicidade e a objetividade” (Tradução nossa). *Ibidem*, p. 1.

138 *Idem*, *ibidem*.

139 Expressão utilizada por Roberto Schwarz para definir as relações contraditórias que dão base à peculiaridade sócio-histórica brasileira. Cf. SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2014, p. 53.

140 *Idem*, *ibidem*.

141 *Idem*, *ibidem*.

DIRETOR: Se eles são estrangeiros e a Agência também é, por que razão vão tratar dos assuntos em português?

BENÉ: Pra gente entender.

DIRETOR: Mas são eles os diretores! Não é lógico que falem a língua deles?

BENÉ: É...é lógico...¹⁴²

Em meio a essa lógica da exclusão, a campanha é projetada a partir do retrato “de uma família otimista: o operário, sua mulher e o filho olhando de cabeça erguida para o horizonte e um slogan que salienta a fé dos três no futuro”¹⁴³. A imagem da família de operários – que encontra paralelo na figuração central dos trabalhadores na agenda nacional-desenvolvimentista – mostra-se agora exclusivamente posta a serviço do capital internacional. No entanto, a objetividade da lente fotográfica de Bené coloca em xeque o falso otimismo da campanha: todos os modelos reais eram “magros, corcundas, aleijados, desdentados, carecas, baixos, gordos, feios e fracos!”¹⁴⁴.

Em vista disso, a orientação é que o Assistente procure por modelos profissionais para representar os operários, “estampando” uma mirada esperançosa ao horizonte:

DIRETOR: Você é o culpado dessa calamidade!

BENÉ: Eu?

DIRETOR: Mr. Johnson e Mr. Thompson ficaram escandalizados. Você fotografou homens pessimistas. Isso é o retrato da miséria, do subdesenvolvimento. Todos subnutridos, umas caras de sofredores...

BENÉ: Mas eles são assim...Você não queria modelos reais? Eles são reais!

DIRETOR: Eles querem operários otimistas. Fortes, sadios, felizes, apolíneos, bonitos! (...) Você devia ter visto logo que modelos reais não davam impressão de otimismo...Vamos partir agora para modelos profissionais!¹⁴⁵

O rosto real dos operários, revelador dos abismos de classe e do pessimismo acachapante em relação à promessa de ascensão social, é não só desprezado, mas esvaziado de qualquer traço autêntico, como uma espécie de moldura neutra dentro da qual seria possível incluir diversos rostos comercializados, a fim de perpetuar a falsa promessa de desenvolvimento. A esse rosto reificado – ou máscara-panaceia para negar os conflitos de classe no país –, sobrepõe-se o slogan de celebração do dia do trabalho, ele mesmo um símbolo do quanto o processo de luta por justiça social empreendido por largos setores da esquerda antes do golpe fora reduzido a uma dimensão meramente lucrativa.

Ao final do roteiro, uma cena em panorâmica mostra o cartaz da família de operários, representada por três modelos profissionais, contendo o slogan da campanha. Sus-

142 MUNIZ. Op. cit., p. 2.

143 Ibidem, p. 3.

144 Ibidem, p. 8.

145 Ibidem, p. 9.

tentada por caibros resistentes e rodeada pelo cenário urbano de São Paulo, a imagem é confrontada pelo julgamento de Jarbas, operário cujo semblante demasiado pessimista fora descartado da campanha pelos diretores. Posicionado à esquerda da cena, depois de olhar rapidamente o cartaz, Jarbas expõe seu desprezo pelo tom cínico da imagem, virando-se de costas e urinando sobre a estrutura mesma que sustenta a imagem publicitária:

NINA, AGNALDO e o MENINO posando para a foto. AGNALDO veste um impecável macacão. NINA, um vestido bem passadinho, e o MENINO com sua roupa. Os três olham felizes para o horizonte, compondo a pose.

DESCAMPADO – AO LONGE A CIDADE. CARTAZ: A foto e um slogan “Nós confiamos no futuro do Brasil”. O cartaz é sustentado por caibros fortes de madeira, fincados ao chão. Ao fundo, a cidade com seus arranha-céus. JARBAS, o operário, sai de sua tapera e olha o cartaz. Reconhece-o, mas não se detém muito tempo, admirando. Depois caminha em direção ao cartaz e para próximo à coluna de caibros da esquerda. Vira-se de costas e urina no caibro. Panorâmica: o cartaz ao alto e Jarbas à esquerda, embaixo, urinando¹⁴⁶.

Em tal desfecho, destacam-se dois pontos extremamente significativos. O primeiro deles é a explícita falsidade da defesa de um progresso igualitário por parte das forças dominantes no país simbolizadas sobretudo pelo imperialismo estadunidense (veja-se o *Brazil*) e pela então chamada “burguesia entreguista – questão esta que, desde 1965, parecia clara até mesmo ao Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro.

Já o segundo ponto é a ironia produzida a partir do contraste entre foco narrativo e a perspectiva dos protagonistas da obra. Nesse sentido, evidencia-se não só a ambiguidade da sigla da agência e do partido (ambos cunhados de PCB), mas também do próprio manejo da lente representacional. De modo mais claro, a pretensa objetividade da lente intradieética, que fotografa os atores profissionais enquanto intérpretes dos trabalhadores fabris, desdobra-se na lente extradiegética da câmera idealizada pelo roteirista. Se a primeira lente é manipulada de acordo com os interesses das forças dominantes, a segunda buscaria – ao que tudo indica, visto que não há registros audiovisuais da obra - capturar a o processo de falsificação ideológica. Daí, o ato depreciativo do personagem Jarbas a urinar de costas para o cartaz, numa atitude que evidencia a repulsa pela lógica do capital, capaz de se apropriar e perverter a experiência social da classe trabalhadora. Cabe ao leitor/espectador interpretar se a postura de Jarbas é um ato de rebeldia frente ao cinismo do cartaz ou de alienação.

O principal questionamento que a obra proporciona, portanto, não se relaciona à moral das personagens, mas ao próprio ato simbólico da representação. Afinal, a manipulação da câmera não deixa de se constituir como um ato simbólico e dinamizador das relações de poder no país – questão que será retomada na peça também de sua autoria que integra a *1ª F.P.O., O Líder*.

146 Ibidem, p. 20.

A *Publicidade* sinaliza, desse modo, um tempo de suspensão das convicções da esquerda na “marcha inevitável da história”¹⁴⁷, reconhecendo o importante papel da arte na construção de novos horizontes possíveis em um país tomado pelo pessimismo.

Também marcado pelo pessimismo é o episódio roteirizado por Luís Sérgio Person, intitulado *A livre iniciativa*. O filme é protagonizado por Arturo Carracci, um *self-made man*, dono de uma fábrica de peças automotivas que, frente à falência e pressão das organizações sindicais, cede às propostas de empresários estadunidenses e vende sua empresa. Em um registro quase cubista e declaradamente brechtiano, que captura uma São Paulo caótica e altamente industrializada, o espectador é apresentado a Arturo por uma voz em *off*: Vale a longa citação abaixo:

Música frenética, ruídos de sirene de fábrica e fundo de cidade. Um plano de visão megalopólica de São Paulo. Planos diversos de fábricas modernas, estacionamentos de indústrias automobilísticas repletos de veículos. Planos em movimento de trechos da Via Dutra e da Via Anchieta. Entra em Off o discurso de Arturo.

ARTURO (*off*): (...) O futuro tá aqui, meu velho, é a indústria que vai decidir... São nossas máquinas, nossos tratores, nossos automóveis, é tudo isso que dá força ao Brasil... Quem pensava que este país podia produzir automóvel de uma hora pra outra?... Quem pensava que da noite pro dia, assim, de repente, a gente ia ter mais de duas mil fábricas de autopeças fabricando parafuso, carburador, maçaneta, tudo feito no Brasil pra carro brasileiro... Quem pensava, quem acreditava na força da livre iniciativa brasileira? Quem? Hein? Responda! Vamos!...

Corte rápido para close de Arturo, ar contrafeito, interrogando o espectador e depois respondendo a si mesmo:

ARTURO: Pois é... Aqui tá um deles... É, eu mesmo, Arturo Carracci, simples mecânico que depois de muito jeitinho pra cá e muito jeitinho pra lá, umas virações pra cima, outras pra baixo, e muito trabalho, mas muito mesmo, se tornou aquilo que na época se chamou um “genuíno empresário brasileiro”... um daqueles milhares que entraram pelo cano... um dos que foi na onda do *made in Brazil for Brazil*... sem ZZZZZZZ¹⁴⁸.

Será o próprio Arturo, portanto, quem conduzirá o espectador pela narrativa sobre a ascensão e suposta “queda” de um “genuíno empresário brasileiro”. Enquanto organizadora do enredo, a personagem se aproxima da ação didática ao sublinhar mais a narrativa dos acontecimentos do que propriamente o suspense quanto ao desfecho da história, visto que Arturo anuncia sua derrota já nas falas iniciais. Ele se dirige ao espectador em um tom de confronto, colocando-se numa posição de defesa frente ao possível julgamento moral, e rompendo com a estrutura fechada do drama absoluto, pautada por sua vez

147 Expressão utilizada por Nelson Werneck Sodré, afiliado ao PCB. Cf.: SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Marília: Lutas Anticapital 2019. Disponível em: <https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2020/08/Sodre-Quem-%C3%A9-o-povo-no-Brasil-livro.pdf>. Último acesso em 20/01/2023.

148 PERSON, L.S. *A livre iniciativa*. R224[00888]. Biblioteca da Cinemateca Brasileira, p. 1.

na separação total entre palco/ plateia e no encadeamento de ações que formam a curva dramática.

Nesse sentido, Arturo certamente se configura como protagonista de uma obra didática, no sentido brechtiano do termo, ao ser caracterizado não tanto quanto indivíduo em chave hegeliana, mas como um personagem-tipo, representante da burguesia nacional, que ascendeu socialmente com o processo de desenvolvimento da indústria nacional nas grandes cidades. Carracci dá corpo à concepção contraditória de livre-iniciativa no Brasil. Ao mesmo tempo que se coloca como defensor dos valores liberais e morais da burguesia nacional, Arturo empreende uma trajetória de deterioração desses mesmos valores para preservar seus interesses, mantendo-se fiel somente a um princípio: obter lucro através da exploração do trabalho.

A voz *em off* ao longo da apresentação de Arturo, que se assemelha ao paradigmático *São Paulo Sociedade Anônima*, denuncia o quanto o rosto e identidade da personagem confundem-se com o próprio cenário frenético da cidade. Em vez do familiar enquadramento em *close* da personagem, largamente explorado pelo *mainstream*, a voz do protagonista é ilustrada pelas imagens de fábricas e vias públicas, numa aproximação que parece apagar os contornos entre personagem e ambientação.

Servindo de eco à voz de Arturo, a cidade parece dar ritmo à obra¹⁴⁹: é testemunha e parte ativa do processo de modernização conservadora e, por consequência, da desumanização em massa, que reduz os indivíduos à mera força de trabalho. Em vez de se constituir como um espaço democrático e transitável, suas imagens fragmentadas em diferentes enquadramentos lançam luz à “cidade-máquina”¹⁵⁰, que abriga fábricas modernas e indústrias de automóveis e carros. O entrechoque de planos reveste a narrativa com a fragmentação da experiência humana na metrópole, reproduzindo o ritmo da máquina e da esteira de produção.

Ainda que a modernização de São Paulo indique a expansão avassaladora do capital investido no país, ela não é posta como sinônimo de um verdadeiro desenvolvimento social em prol das necessidades coletivas da população. Nesse sentido, a representação

149 Nesse ponto, há mais uma consonância com *São Paulo Sociedade Anônima*. De estrutura igualmente fragmentada, o longa de Person apresenta uma São Paulo que devora e esmaga seus personagens, sobretudo o protagonista, Carlos. Segundo Jean-Claude Bernardet: Na obra “quem se imporá é São Paulo, cujo dinamismo dará à fita seu ritmo. Os fragmentos vão desfilar velozmente à nossa frente. A câmera não para. São Paulo despeja diante de nós tudo aquilo que tem a oferecer (...). E a revolta de Carlos, que não aceita mais São Paulo, mas que nada tem a propor nem para que lutar, reduz-se a uma fuga momentânea e fracassada. Sua fuga resolve-se numa belíssima cena: embora possuindo um carro seu, Carlos foge com um carro roubado; é um ataque dos mais primários, quase visceral, contra aquilo que o esmaga. Rouba o carro num estacionamento onde se encontram milhares de carros “contidos em filas, frente a frente”, no meio dos quais Carlos está isolado; esse plano adquire assim um valor simbólico e irônico: Carlos perdido no meio de e por justamente aquilo que ele constrói, esmagado pela quantidade e pela produção em série, rouba o que fabrica. O plano condensa toda a situação de Carlos e sua impotência” Cf: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 139-140.

150 Expressão utilizada por Ismail Xavier para se referir à São Paulo retratada por Person em *São Paulo Sociedade Anônima*. Cf: XAVIER, Ismail. São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago. *Sinopse*. Nº 11, ano VIII, set. 2006, pp. 18-25.

de São Paulo por Person caminha ao encontro dos apontamentos de Chico de Oliveira sobre o tema, sobretudo quando o sociólogo afirma que “a expansão capitalista no Brasil foi muito mais o resultado concreto do tipo e do estilo da luta de classes interna (...). A prioridade para as indústrias automobilísticas, de construção naval, para a siderurgia (...) foi concebida internamente pelas classes dirigentes como medidas destinadas a ampliar e expandir a hegemonia destas na economia brasileira”¹⁵¹.

A representação da modernização paulistana em *A livre iniciativa* comporta uma ideia falsa de bem-estar social, sugerindo a presença do atraso social (perpetuação de antigas estruturas sociais de dominação) como parte do próprio progresso econômico da cidade. Tal lente crítica em relação ao progresso industrial paulistano adquire mais uma camada de significado ao ser interpretada em consonância com a caracterização de Arturo.

Veja-se a cena dois, ambientada na sala de reuniões da fábrica de autopeças do protagonista, quando a postura de burguês bem-sucedido do protagonista é rapidamente corroída pela decadência e fracasso de sua atuação empresarial. Devendo cinco meses de salário aos funcionários e sem conceder qualquer aumento na remuneração deles, a personagem tenta, sem sucesso, manter as boas aparências, bem como a lucratividade de seu negócio. Em um plano em *travelling*, o fracasso do personagem é exposto mediante as marcas de reificação que contrapõem à própria defesa da livre-iniciativa enunciada pelo título. Vemos como o discurso de Arturo adquire um tom ilógico, repetindo incessantemente números e marcas, misturando-se ao som das máquinas:

TRAVELLING: Arturo caminhando em meio às máquinas e operários. Fala sozinho, jeito alucinado, repetindo números e nomenclaturas que são abafadas pelo barulho das máquinas.

ARTURO: Silva Jardim auto-peças?

VENDEDOR 1: Não compra.

ARTURO: Moto-Partes Cacique?

VENDEDOR 2: Só vende.

ARTURO: Tabajara Peças e Motores?

VENDEDOR 3: Compra, mas não paga.

ARTURO: Marcelo Silva e Irmãos?

VENDEDOR 4: Não compra nem paga.¹⁵²

151 OLIVEIRA, Chico. *Crítica a Razão Dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 75.

152 Seu discurso torna-se ainda mais revelador do processo na reificação na cena de número 4, quando a personagem confere o livro da fábrica. Vale a citação a seguir:

“Arturo conferindo um livrão e fichas de estoque junto a um funcionário do almoxarifado (...). Agitado, Arturo joga para o ar as fichas que já conferiu. Os outros dois aparam as mesmas, enquanto ele repete números.

ARTURO: 250 eixos PH3...489 eixos de curva 2JD5, 757 tipo NHS temperado...948 tipo WCR sem tempero...3584 engrenagens SJKL série 2083!! 3584 engrenagens SJKL série 2083, não é possível! Não é possível!...46067 engrenagens LSD, tipo F, série 48-093...não dá! Não dá! NÃO DÁ PÉ!...Tô arruinado!...Tô arruinado! Parou tudo! PAROU!!”. PERSON. Op. cit, pp. 1-2.

A consciência de sua crise financeira vem acompanhada da falência moral da personagem enquanto representante dos valores burgueses. Depois de coagido pelo gerente do banco para quitar as inúmeras dívidas contraídas pela empresa, Carracci vê sua própria estabilidade familiar ameaçada pela amante, em troca de dinheiro:

ANA – Tão todas aqui na minha mão...A quinta prestação da Vogue, a sexta da máquina de lavar roupa (...) E olha, de jeito nenhum vou ficar sem telefone. Acabaram de avisar que agora cortam mesmo. Você que sabe. Manda agorinha, agorinha o dinheiro todo ou a guerra vai começar...Tchau. (...)

ARTURO – O telefone...o telefone...preciso dar um jeito pelo menos no telefone...Sem telefone ela vem aqui. OU VAI LÁ EM CASA!...Vai dar o maior bolo. Minha família! Meus filhos! Não!¹⁵³

Como arauto da burguesia nacional, Arturo possui valores profissionais e morais amorfos, sempre voltados para a obtenção de privilégios: é deverdor de seus funcionários; inadimplente na escola do filho; adúltero; e chefe autoritário. Se São Paulo é retratada pelas lentes de Person a partir da aproximação entre atraso e progresso, Arturo Carracci é construído a partir da contradição de uma prática viciosa e um discurso virtuoso que, por sua vez, define a classe média brasileira. *A livre iniciativa*, assim, entrelaça a questão do espaço com a constituição de uma burguesia corrupta em seus princípios, “unicamente preocupada em elevar seu nível de vida”¹⁵⁴.

Essa contradição fica clara quando Arturo reage agressivamente à solução apresentada por seu gerente de vender a fábrica de peças automotivas a empresários estadunidenses:

ARTURO: Se você me falar mais uma vez nesse gringo, com ou sem salário atrasado, com ou sem título no pau, eu esgano você também!...Num tem almoço! Num tem conversa! Minha fábrica eu num vendo pra eles, num vendo! Cheguei até aqui sozinho. Dei murro em ponta de faca para chegar onde estou! Sou livre pra fazer o que eu quero, entendeu? Sou livre! E sou mais brasileiro do que você, que devia ter vergonha na cara de me propor esse negócio! Tenho brio! Tenho meu orgulho! Foi com estas mãos que construí tudo isso para deixar pros meus filhos, não vai ser agora por causa de mais uma crise que eu vou entregar tudo de mão beijada pros estrangeiros! Não entrego, não! Eu sou de ferro, meu velho, e sou livre para fazer o que bem quiser! Sou livre! A crise passa! A fábrica fica comigo!

O discurso logo perde fôlego assim que o protagonista se defronta com a preparação de uma greve por seus funcionários, que demandavam o pagamento dos salários atrasados e melhores condições de trabalho. Às voltas com a ameaça de ter sua produção interrompida, Arturo decide então vender a fábrica a Mr. Thompson, empresário estrangeiro que

153 PERSON, L.S. *A livre iniciativa*. R224[00888]. Biblioteca da Cinemateca Brasileira, p. 35.

154 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 140.

curiosamente carrega o mesmo nome do diretor da agência de publicidade do filme de Lauro César Muniz. Carracci, portanto, alia-se aos interesses externos, de modo a assegurar a própria sobrevivência enquanto representante da burguesia paulistana.

A cena final, após a assinatura do contrato de venda, é sobretudo irônica. Em tom comemorativo, Arturo e sua amante dançam ié-ié-ié no mesmo ritmo “frenético” daquele produzido pela cidade de São Paulo no início do filme. Os corpos das personagens e a cidade entram em sintonia vital, alimentando-se de um objetivo em comum, a saber: a exploração do trabalho humano.

USINAGEM – FÁBRICA DE AUTO-PEÇAS – INT. DIA

Panorâmica ou Travelling – A fábrica deserta.

O coro somo lentamente, sem que se veja ninguém no cenário.

SALA DE REUNIÕES – INT. DIA

Arturo, à cabeceira da mesa, acaba de assinar um documento e passa o papel para a frente. Diante dele, estão quatro homens estranhos, trajes não-brasileiros, com óculos escuros. O papel é examinado por todos. O último termina de olhá-lo e o coloca finalmente dentro de uma pasta enquanto sorri e diz para Arturo:

HOMEM: Enfim, Arturo, você se convenceu de que o que é bom para nós...é bom para você.

Arturo tem uma expressão cômica e ao mesmo tempo cética de assentimento, como se dissesse: “E como...” (...)

Arturo apanha o telefone que está numa mesinha ao lado. Disca um número. Atendem. Ele começa a falar:

ARTURO: Tudo OK...Sim, claro...OK...O Mr. Thompson acabou de sair daqui...É...até que são simpáticos...a princípio parecia difícil...Mas não...O mundo é um só...Boa gente...Precisa ver como é que eles se despediram...Hein? É...é uma boa ideia...Aonde?...Que engraçado! O Mr. Thompson um dia quis me convidar para ir lá...Às onze? Eu te apanho...OK, baby. Tchau...

Night-club Moustache Ritmo frenético de ié-ié-ié. Arturo e Ana dançando alegremente¹⁵⁵.

2.2. Blimp, ié-ié-ié e o artesanato da forma-feira

Vistos em conjunto, os roteiros escritos com a finalidade de integrar *Os Sete Pecados Capitalistas* mantêm uma relação no mínimo curiosa com a Blimp Film¹⁵⁶, produtora que anos mais tarde tentou viabilizar o projeto. Criada pelo ex-modelo de anúncios das lojas Garbo, Carlos Augusto de Oliveira, a Blimp funcionou como empresa de comerciais para televisão. A despeito disso, enquanto pesquisava formas para “conquistar a atenção e a

155 PERSON, L.S. *A livre iniciativa*. R224[00888]. Biblioteca da Cinemateca Brasileira, p. 36.

156 Além da Blimp Film, o projeto contaria com a produção da Lauper Film, produtora fundada por Luiz Sérgio Person e Glauco Mirko Laurelli em 1967. Ver: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Último acesso em 20/01/2023.

concentração do público de TV¹⁵⁷, a Blimp também produziu documentários de significativo relevo crítico, e reuniu os mais importantes cineastas paulistanos.

Tratava-se de um abastecimento crítico do aparelho de produção¹⁵⁸, para usar os termos de Walter Benjamin, que tinha como estratégia “reunir num só filme realizadores de estilos e áreas variadas”¹⁵⁹, com um elenco composto por cerca de 28 atores. O grupo paulistano que deu impulso ao projeto partia da verificação de que a atuação isolada não seria eficiente para desenvolver um mercado local¹⁶⁰, e por isso *Os Sete Pecados Capitalistas* representaria um “passo inicial para o fortalecimento cinematográfico de São Paulo em torno de um ideal comum: sobreviver, realizar obras à altura do público; e para os cineastas, a tão aguardada abertura de um mercado interno ainda fechado a sete chaves”¹⁶¹.

Será em meio a tais impasses vitais na consolidação de um público para a arte engajada que *Os Sete Pecados Capitalistas* e, posteriormente, o teatro-feira são propostos. Tratava-se, em linhas gerais, de experimentações intelectuais e práticas em torno da cultura, que buscavam corroer a atuação isolada do artista pela via de uma arte coletiva, experimental e aberta ao dialogismo.

As relações produtivas entre cineastas e pessoas de teatro no que tange à idealização da *1ª F.P.O.*, no entanto, não param por aí. Tudo aponta que o contato de alguns membros do Arena, principalmente de Lauro César Muniz, com cineastas paulistanos emergentes sedimentou a ideia de lançar um convite a Roberto Carlos para participar, na qualidade de músico, da *1ª F.P.O.* À época, Roberto já era uma das personalidades mais emblemáticas não só da indústria fonográfica, mas das programações televisivas, consolidando-se como rei do ié-ié-ié¹⁶² - expressão retirada do famoso refrão dos Beatles para designar um estilo próximo ao *Rock n'Roll*, marcado sobretudo pela cultura de consumo e por uma atitude juvenil repleta de rebeldia e hedonismo.

Ainda que a idealizada parceria entre o TA e Roberto Carlos cause certo estranhamento à primeira vista, é importante pontuar que esse interesse dos membros do grupo de teatro em trabalhar com uma figura tão midiática quanto o apresentador da Jovem Guarda não era algo inédito. Já em 1966, o dramaturgo Lauro César Muniz juntou-se a Jô Soares e aos cineastas Luís Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet para escrever o roteiro fílmico de uma comédia musical que tinha justamente como protagonista o cantor de iê-iê-iê interpretando a si mesmo. Intitulada *SSS Contra a Jovem Guarda*, a obra buscava

157 MATTOS, 2006, p. 172.

158 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2016.

159 Os Sete Pecados no cinema paulista. *Folha de S. Paulo*, 9 dez 1971, p. 49.

160 Ibidem.

161 Ibidem.

162 O título de “Rei da Juventude” foi conferido a Roberto Carlos em 1966, durante o programa *Buzina do Chacrinha*. Segundo Paulo César de Araújo, o episódio contou com uma cerimônia pomposa, com a presença da mãe do cantor, que lhe entregou a coroa, e um trono. Cf: ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em Detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006, p. 603

angariar fundos para a finalização d'*O caso dos irmãos Naves*¹⁶³ partindo principalmente do apelo de público de Roberto e do almejado sucesso de bilheteria que isso traria aos cineastas – eles mesmos interessados em concretizar projetos de maior combatividade política ao regime militar.

Tratava-se do primeiro convite feito ao “Rei” para que protagonizasse um filme e, ao que tudo indica, foi aceito com bastante entusiasmo pelo cantor, que aproveitaria o ensejo para lançar um LP com as canções autorais que integrariam o filme¹⁶⁴. Após alguns meses de filmagem, no entanto, Roberto Carlos vê-se indiretamente envolvido em algumas polêmicas e, por aconselhamento do empresário Geraldo Alvez, é levado a desistir do projeto para proteger sua imagem¹⁶⁵. No ano seguinte, Person e Bernardet já iniciam o projeto de *Os Sete Pecados Capitalistas*, cujos episódios curiosamente inserem o ié-ié-ié como o ritmo por excelência ligado à alienação social da classe média, como é o caso de *A herança* e *A livre iniciativa*.

Talvez também tenha sido para proteger a imagem de “bom-moço” em um momento politicamente conturbado que Roberto acabou não participando, em 1968, da *1ª F.P.O.* Ou, até mesmo, tenha ocorrido devido aos embates no campo das artes entre os representantes do nacional-popular e os músicos “politicamente alienados”¹⁶⁶ da Jovem Guarda – embates dos quais Augusto Boal participou ao elucidar o fenômeno cultural da Jovem Guarda na sua qualidade de “cultura enlatada”, refém dos modismos estrangeiros e do mercado. Afinal, não se pode negar a veemência das críticas de Boal ao chamado ié-ié-ié, feitas explicitamente em *Arena conta Zumbi* (1965), *A criação do mundo segundo Ary Toledo* (1967), no roteiro de *Sérgio Ricardo na praça do povo* (1968), *Chiclete com Banana* (1969) e, até mesmo, no programa da *1ª F.P.O.* (1968), no qual o teatrólogo qualifica Roberto Carlos como “o símbolo acabado da mais burra alienação”¹⁶⁷.

Fato é que, a despeito dos conflitos ideológicos e de quaisquer disputas entre os artistas naquele contexto de intensa repressão ditatorial, ainda havia espaço e diálogo respeitosos o suficiente para a proposição de uma frente ampla de ação contra o autoritarismo e a censura, que chegou a envolver o famoso ídolo da Jovem Guarda, Roberto Carlos. Em entrevista para esta pesquisa, Paulo César de Araújo, jornalista e biógrafo do músico de ié-ié-ié, afirmou que o trabalho de Roberto Carlos não só estava no centro das atenções

163 Sobre o assunto, ver: ARAÚJO, 2021.

164 A previsão de lançamento do filme, segundo Araújo, era no segundo semestre, no mesmo período que sairia um novo disco de Roberto Carlos, como *Eu te darei o céu*, *É proibido fumar* e *Callhambeque*.

165 Sobre o assunto, ver: ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos outra vez*. Rio de Janeiro: Record, 2021.

166 Marcos Napolitano afirma que “o movimento Jovem Guarda era relacionado aos efeitos de “entreguismo” cultural e “alienação” política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar”. Cf: NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção. Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 72

167 BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 33.

dos artistas mais à esquerda, como era objeto de algumas reflexões de Augusto Boal sobre a função do artista na sociedade. Segundo Araújo, Boal desejava criar uma espécie de “ídolo de ié-ié-ié consciente”, algo do qual o músico Antonio Marcos chegou a tangenciar mais tarde¹⁶⁸.

Não devemos nos esquecer da famosa Passeata contra a guitarra elétrica, encabeçada por Elis Regina, Gilberto Gil, Zé Keti, Geraldo Vandré, Edu Lobo, o MPB-4 e Jair Rodrigues, no dia 18 de julho de 1967, que avançaram com centenas de apoiadores até o prédio da Record TV, munidos de cartazes contra o ié-ié-ié. Tampouco se deve esquecer o programa da TV Record, *Frente Ampla da MPB*, que buscava aproximar músicos de diferentes estilos e movimentos, recuperando uma expressão que, até então, pertencia ao campo semântico da política e das artes engajadas.

O convite para que Roberto integrasse o grupo de músicos do elenco da *1ª F.P.O.* vinha provavelmente como resultado dessas relações cheias de polêmicas e expectativas de solidariedade. De todo modo, a surpresa de encontrar seu nome em uma das versões do programa do espetáculo nos faz refletir sobre a própria composição das feiras de opinião, a saber: o debate coletivo entre diferentes perspectivas estético-ideológicas, sem que houvesse qualquer dimensão teleológica ou normativista guiando os artistas participantes.

Para Boal e o Teatro de Arena, a participação de Roberto Carlos na *1ª F.P.O.* estaria afinada com uma proposta cênica não só democrática no campo da representação dos conflitos de estilos estéticos e ideias, mas aberta às intervenções composicionais de seus colaboradores.

Em entrevista no mês de estreia do espetáculo, Boal explica as intenções dialógicas da Feira enquanto um método programático de teatro, ressaltando o objetivo de construir uma base de ação prática para a realização de novas feiras:

A finalidade das Feiras é reunir diversas manifestações artísticas que possam dar uma perspectiva múltipla da realidade que nos cerca. Por isso, além de muitos atores, deseja apresentar fotografias, esculturas, projeção de filmes, quadros e músicas de artistas vanguardistas. Descobri que para os próximos espetáculos devo jogar mais com os contrastes de visões diferentes. Por exemplo: *reunir trabalhos de pessoas reacionárias* e colocá-los intercaladamente com os outros. Isso dará um impacto mais violento à montagem. Na *1ª F.P.O.* todos os artistas estão do mesmo lado¹⁶⁹. (Grifo nosso)

168 Diferentemente de Sérgio Ricardo, Veloso, Chico Buarque e Edu Lobo, músicos ligados à canção de protesto, com quem Boal trabalhou de modo mais assíduo, Antonio Marcos era um cantor de rock nacional que simpatizava com os debates em torno de questões sociais, sem que seu trabalho perdesse o apelo popular como integrante da Jovem Guarda. Em 1969, o contato de Marcos com Boal e o Arena se solidifica por meio de sua atuação em *Arena conta Zumbi*.

169 Boal prepara as próximas Feiras de Opinião, uma mundial e a outra latina. *Folha da Tarde*. São Paulo, 16 jul. 1968, p. 11.

Partindo da mesma justificativa, Boal afirma, na mesma época, que sua próxima feira de opinião, intitulada *Feira Carioca de Opinião*, traria Nelson Rodrigues, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Millôr Fernandes e Antonio Callado. Após os conturbados meses que se seguiram à encenação da 1ª F.P.O., nem a *Feira Carioca de Opinião* se concretizou, tampouco os planos de convidar representantes de uma estética mais conservadora.

Se *SSS Contra a Jovem Guarda* e a *Frente Ampla da MPB* representavam um atalho válido para os artistas contornarem questões materiais envolvendo a produção e divulgação das suas obras, na forma-feira essa preocupação em consolidar um mercado interno passa a ser posta em perspectiva. Interessado em disseminar o alcance da arte popular, porém sem transformá-la em mero artigo de consumo, muito menos se curvar aos ditames da indústria cultural, Augusto Boal sistematiza a feira de opinião como uma *tática de teatro engajado* capaz de atuar à margem da lógica de produção dominante. Em texto-manifesto publicado em 1968, a fim de lançar as bases para esse novo método de fazer teatral, Boal deflagra a inoperância da arte mediada pelo termômetro do lucro. Para ele, o teatro obediente aos parâmetros de consumo seria uma expressão “apodrecida, mentirosa e corrupta”¹⁷⁰: “o dinheiro, este sim, é o verdadeiro demiurgo do gosto artístico posto em prática”¹⁷¹.

De modo isolado, o fortalecimento do mercado seria uma tarefa inócua ao teatro de esquerda na visão de Boal, para quem o público não assumia valor quantitativo, mas *qualitativo*. Para o teatrólogo, não bastava obter patrocínios pelo sistema privado ou tentar se inserir no mercado televisivo, considerando sua capacidade técnica de impulsionar o acesso de “plateias populares”. Nesse ângulo, o *mass media*, longe de obedecer aos desígnios da maioria populacional e trabalhar a partir deles, era regido pelos critérios do capital, perpetuando-se ao colocar a arte como um produto cujo consumo estaria ao alcance das mãos.

Era preciso transformar o próprio modo de produção que reiteradamente individualizava o processo de trabalho estético; isolava o artista de seus colegas e das questões que envolviam a classe artística; apagava o radicalismo produtivo das experiências do teatro de esquerda do pré-golpe; e conferia às obras o estatuto de produto. Só a partir dessa implosão, o contato com o público seria, de fato, mobilizador: “é necessário fazer com que o teatro frequente os circos, as praças públicas, os estádios, os adros, os descampados em cima de caminhões”¹⁷².

A forma-feira estava inserida numa tentativa de dar início a essa transformação do trabalho teatral, enxergado em sua dimensão processual e coletiva: “não basta que o Teatro de Arena de São Paulo e outros poucos elencos se disponham a fazê-lo, é necessário que toda a esquerda o faça, e que o faça constantemente”¹⁷³. Por meio da união de vários artis-

170 BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 25.

171 Ibidem.

172 BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 26.

173 Ibidem.

tas de teatro, da canção, literatura, cinema e das artes plásticas, dar-se-ia a busca por uma forma estética consciente das pressões de mercado e de seu próprio significado social e ideológico. Nesse sentido, a forma-feira, enquanto método programático de fazer teatral, seria ela mesma um experimento estético de resistência à ditadura modernizante, uma tática de fuga às armadilhas da sobrepujante comodificação da arte e à repressão ideológica do regime. É por reconhecer a importância de uma atuação processual, que Boal a chama de “primeira feira”, dentre outras que viriam, ressaltando a continuidade do empreendimento, conforme apontado pela pesquisadora Cláudia Pegini¹⁷⁴.

No entanto, surge a indagação: por que feira? A resposta mais simples seria o paralelo que o espetáculo cria com uma manifestação popular e coletiva. Há, porém, mais camadas de significação que valem a pena explorar. No mesmo ensaio, ao iniciar a análise da cena brasileira e o papel do mercado, Boal afirma: “em teatro, são criminosos os elencos cuja preocupação principal consiste em *quitandeiamente* ganhar alguns cobres servindo aos apetites mais rasteiros das plateias tranquilas”¹⁷⁵ (grifo nosso). No entanto, o método defendido no mesmo texto utiliza um termo diretamente veiculado ao advérbio vituperioso. Parece que este dualismo “artistas de uma feira de opinião” X “quitandeiros” se resolve na pista dada alguns parágrafos a seguir:

O mercado consumidor de teatro é, em última análise, o fator determinante do conteúdo e da forma da obra de arte, da arte-mercadoria. E esse mercado, nos principais centros urbanos do país, é formado pela alta classe média, e daí para cima. O povo e a sua temática estão aprioristicamente excluídos (...). *Assim, o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral.* E quando falo povo, mais uma vez falo concretamente: “povo” é aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas, são aqueles homens que lavram a terra e produzem alimentos e são aqueles que desejam trabalhar e não encontram emprego¹⁷⁶ (Grifo nosso).

Tal como uma feira ou quitanda, o teatro em sua condição artesanal seria uma expressão liberta de aparatos técnicos e dispositivos de reprodutibilidade, regida antes pelo contato presencial e imediato com o público. A clivagem entre as duas experiências (feira de opinião/ quitanda) se justificaria pela natureza desse contato. A última visaria ao “consumo rasteiro pela alta classe média”, ao passo que a primeira se voltava à interlocução transformadora, capaz de ameaçar a arte e cultura enquanto expressões restritas a um determinado círculo social. É interessante reparar no quanto essa interlocução se apresenta

174 PEGINI, Cláudia Bellanda. *A urgência de 1968 nos estilhaços estéticos da I Feira Paulista de Opinião: Espaço de criação coletiva e de desobediência estética e civil*. Tese de doutoramento orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Flory e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, 2021.

175 BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 24.

176 *Ibidem*, pp. 25-26.

na própria porosidade do material da feira de opinião, ou seja, mais do que trânsito crítico entre palco e plateia, a interlocução proposta por Augusto Boal em *Que pensa você da arte de esquerda?* radicaliza-se na dinâmica de composição da forma-feira, baseada na escrita coletiva e na abertura da matéria dramática às colaborações do público ao longo de cada temporada¹⁷⁷.

No limite, tal característica envolvia não só a consciência das condições de produção artesanal do teatro, mas sobretudo a leitura dessas condições em chave positiva. Afinal de contas, a prática despojada de artifícios dispendiosos facilitava, por exemplo, as chances de romper com as barreiras físicas e simbólicas entre palco e plateia, bem como de a obra rapidamente absorver as intervenções do público. Ademais, nessa mesma chave, a espontaneidade do fazer teatral não deixava de flertar, de certo modo, com uma atuação amadora, realizável através dos mínimos recursos. O método engajado da forma-feira era, enfim, projetado para ser menos dispendioso do ponto de vista material e mais dependente do compromisso ético dos artistas com as necessidades contingenciais.

Em resumo, a tática da forma-feira concentrava três principais eixos críticos: uma visão qualitativa quanto ao público, voltada mais para a *interlocução entre palco e plateia*, do que para a recepção massiva pouco dialógica; a consciência da condição artesanal do teatro, que abria caminhos para se propor alternativas à comodificação da arte; e a organização da classe artística através de um método de teatro, que não tinha pretensões de se desdobrar em uma obra final, mas em atos culturais prismáticos ou “estilhaços estéticos”¹⁷⁸.

Sendo assim, sua identificação como “feira” chama a atenção para um campo semântico curioso. Tal como as frutas e hortaliças em uma feira livre, a cultura engajada é considerada um bem básico e vital, com a pretensão de atender às necessidades locais mais imediatas. Nessa sobreposição de imagens, Boal e o Teatro de Arena articulam a concepção da feira ao universo de *trocas materiais e simbólicas de primeira ordem*, numa associação que sublinhava o *valor de uso* da arte. Mesmo se afirmando como parte da dinâmica mercantil, a forma-feira tentava escapar ao esvaziamento crítico da sociedade de consumo ao propor, em seu título mesmo, a aproximação com uma *estrutura de troca laboratorial, dinâmica e instauradora de sociabilidades*:

A feira desponta assim como um laboratório vivo, evidenciando como a cultura tradicional se mantém, se modifica e se transmite de forma dinâmica, em um contexto urbano. A feira instaura um lugar em que formas horizontais de sociabilidade e de solidariedades são possíveis. Espaço público, isto é, uma construção social, lugar em que os indivíduos transformam-se em sujeitos capazes de exercer

177 Tal aspecto será estudado em mais detalhes na seção 4 do Ato I.

178 PEGINI, Cláudia Bellanda. *A urgência de 1968 nos estilhaços estéticos da I Feira Paulista de Opinião: Espaço de criação coletiva e de desobediência estética e civil*. Tese de doutoramento orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Flory e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, 2021.

sua palavra, lugar que incita a interação, por meio de associações, redes de parentesco, vizinhança ou de profissionais¹⁷⁹.

Sendo um fenômeno social secular, a feira se constitui como um espaço de “convergência e de disseminação de valores e práticas”¹⁸⁰, catalisando importantes modificações locais através de sua estrutura coletiva e não-hierárquica. Ainda de acordo com a socióloga Mariza Veloso, as feiras são ordenadas não só pelas transações mercantis, mas por trocas simbólicas e ações criativas, permitindo, com isso, “o encontro entre diferentes grupos e classes sociais, nem sempre comum em uma cidade organizada por setores e em que as diferenças sociais são legíveis na superfície do traçado urbano”.¹⁸¹

Torna-se, assim, parte do processo contraditório e dialético de urbanização, pois concentra diferentes camadas geográfico-temporais. A dinâmica pré-industrial, o trabalho informal e a organização dinâmica das feiras se apresentam lado a lado à produção em massa das cidades e à mecanização técnica da indústria.

Conforme observa o historiador Gilmar Mascarenhas, a “trama congestionada e ruidosa” das feiras livres¹⁸² no Brasil emergiu sobretudo no período colonial, com a “presença numerosa de negros e, posteriormente de grupos de imigrantes estrangeiros (...), que impuseram à cidade diferentes formas de comportamento territorial na luta cotidiana pela sobrevivência”¹⁸³. Seus trabalhadores, em sua maioria constituídos por grupos socialmente marginalizados, não raro tiveram sua atuação ameaçada pela ordem dominante, e precisaram encabeçar ações de resistência de modo a defender seus direitos de uso do espaço público¹⁸⁴.

179 VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. “A cidade e as feiras: uma abordagem sócio-histórica”. In: *Um estudo sobre as feiras permanentes de Brasília*. Brasília: IPHAN, p. 16.

180 Ibidem, p. 23.

181 Ibidem.

182 JESUS, Gilmar Mascarenhas de. Modernidade urbana e flexibilidade tropical: as feiras livres na cidade do Rio de Janeiro (1904-1934). Rio de Janeiro: *GeoUERJ*, nº 02, julho-dezembro 1997, p. 22.

183 Ibidem, p. 31.

184 Uma das formas de comércio de rua que se conecta às feiras foi protagonizada pelas quitandeiras no século XIX. Sendo, em sua maioria, mulheres pretas alforriadas ou nascidas livres, elas ocuparam espaços estratégicos nas cidades e conseguiram reivindicar seus direitos de uso do espaço público e de atuação profissional. A título de curiosidade, destaca-se o caso de Sabina, uma mulher preta que vendia laranjas à porta da Imperial Escola de Medicina, no Rio de Janeiro. Em meados de 1889, Sabina foi proibida de comercializar suas frutas pelo subdelegado da freguesia de São José. Em protesto, os estudantes de Medicina fizeram uma passeata, posteriormente referida pelos jornalistas como “Procissão das Laranjas”, “que contou com estandartes de frutas, coroas de bananas, chuchus, além de estrepitosos vivas a Rui Barbosa e aos ideais republicanos”. Por fim, a proibição foi revogada, e o subdelegado teve sua reputação consideravelmente rebaixada na cidade. Outro caso interessante é o de Mãe Maria, nome utilizado por um grupo de quitandeiras da Praça do Mercado, no Rio de Janeiro, que assinou uma carta pública no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em 20 de nov. 1873, em resposta às agressões feitas por um jornalista, que as refere como esposas de comerciantes baderneiros. Mãe Maria, então, interpela o leitor carioca: “Nós também somos gente; por sermos pretas, não pensem que havemos de nos calar. Estão enganados com as minas, somos em grande número e temos, algumas de nós, bem boas patacas. Vamos também fazer nossa revolução, para o que já temos de olho um bom advogado, que não desdenha nossos direitos por causa da cor, e ainda menos nosso coco, que vale tanto como o dos brancos. (...) Somos quitandeiras, temos nisto muita honra. Se é crime gostarem de nós, porque é que há tanto mulatinho por este mun-

Em vista disso, o paralelo com o método de teatro engajado proposto por Boal não parece ser à toa. A interlocução almejada com o público, pela via qualitativa, passava necessariamente pelo rompimento de barreiras entre artistas e trabalhadores rurais e urbanos, ponto que vincula tal método à articulação entre campo e cidade propiciada pela feira. Indo além, pode-se inclusive ressaltar a crítica implícita de Boal à legitimação da cultura restrita aos grandes centros e, com isso, ao uso da arte como instrumento de distinção social de uma elite ilustrada. Aqui, parece que a ideia de teatro-feira opera, a rigor, uma análise da cultura como manifestação comum a todos os cidadãos, ou seja, uma espécie de inscrição social partilhada que confere “forma, propósitos e significados” a cada sociedade. Cultura e arte seriam, desse modo, “processos ordinários” de criação e disseminação de valores e crenças. Tal ponto de vista ecoa a análise de Raymond Williams sobre a criação de significados. Segundo a leitura de Maria Elisa Cevasco, Williams defende que a cultura:

é comum a todos. Em oposição à ideia de uma minoria que decide o que é cultura e depois a difunde entre “as massas”, Williams propõe a comunidade de cultura em que a questão central é facilitar o acesso de todos ao conhecimento e aos meios de produção cultural. A ideia de uma cultura em comum é apresentada como uma crítica e uma alternativa à cultura dividida e fragmentada que vivemos¹⁸⁵.

Esse olhar sobre a cultura, atento à interpenetração da vida material cotidiana, torna-se ainda mais interessante quando sobreposto à estrutura de uma feira. Nela, é a comunidade rural/ periférica que produz os bens de primeira ordem e abastece os centros urbanos. Essa inversão, operada no teatro-feira, desloca o debate sobre a cultura engajada para a crítica à concentração dos meios de produção artística, visto que, ao considerar o espaço periférico como campo privilegiado para o desenvolvimento da arte engajada, a análise do Arena passa necessariamente pelo confronto ao normativismo do sistema cultural dominante, enxergando-o como discurso de preservação das estruturas capitalistas.

Assim, o cerne da forma-feira não seria levar uma espécie de “teatro popular” às classes trabalhadoras, num sentido mecânico de aplicabilidade de um produto artístico. Menos ainda fomentar supostas ações de incentivo à popularização do teatro, com a oferta de ingressos a preços mais baixos que, no máximo, atrairiam mais estudantes às salas de espetáculos convencionais. Segundo Boal, tais ações “rouba[va]m do povo até mesmo o uso da palavra popular”¹⁸⁶, pois não reconheciam (muito menos legitimavam) a expressão

do? Nós é que vamos bolir com os senhores brancos? São eles mesmos que bolem com a gente. Quantos brancos não há casados com pretas? O Sr. Comendador Matta não era preto e não foi casado com branca? Nós vendemos nossa quitanda, não ofendemos a ninguém. (...) Vamos todas nós fazer também nossa revolução e havemos de mostrar se não prestamos para alguma coisa. Temos muito *jimbo* e bastante protetores. Pensam que por sermos negras que não valemos nada, todos podem limpar suas mãos em cima da gente? Estão enganados. Livrem-se muitos figurões que nos dê o *calundu*, que mais de quatro tem de se arrepender de bolir com nossa língua”. Cf.: FREITAS, Fernando Vieira de. As negras quitandeiras no Rio de Janeiro do século XIX Pré-Republicano: modernização urbana e conflito em torno do pequeno comércio de rua. *Tempos Históricos*. Vol. 20, 1º semestre de 2016, p. 204.

185 CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 20.

186 BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo:

cultural e artística produzida fora dos centros. Ainda a seu ver, elas tampouco permitiam a “transformação do conteúdo e da forma do teatro brasileiro”, suscitada através do contato dialógico-criativo entre artistas e trabalhadores.¹⁸⁷

Tal verificação, à primeira leitura, pode insinuar uma espécie de impasse paralisante, que suspende o manifesto de Augusto Boal das reais possibilidades práticas oferecidas aos artistas depois de 1964. Afinal, após o golpe, como Boal mesmo afirma, “o máximo que se conseguia fazer era incluir os estudantes nas plateias”, sem que “nenhuma perspectiva de diálogo”¹⁸⁸, nem ação coordenada com as classes trabalhadoras fosse efetivamente aberta no campo das artes. Com isso, de que valeria a ideia (ou a advertência) se ela mesma não se consubstanciava na obra?¹⁸⁹

Cabe lembrar, no entanto, de que o exposto em *Que pensa você da arte de esquerda* não é a defesa do espetáculo que ele anuncia (*Primeira Feira Paulista de Opinião*), mas a *sinalização da necessidade de uma tática de teatro de resistência*. A análise do manifesto articulado à “obra final” não se sustenta, pois o fundamento do método é justamente seu uso continuado que ultrapassa a particularidade da obra artística, bem como sua abertura a outras experiências e a perpetuação de uma determinada prática. Nessa esteira, enquanto forma-feira, a lucidez sobre as limitações práticas funciona como combustível para a sua proposição:

O Teatro de Arena sabe ser necessária a superação da atual realidade artística: o simples conhecimento verdadeiro dessa realidade estará criando uma nova realidade. Será um passo muito simples, mas será um passo no sentido certo, no único sentido, pois o único sentido é a verdade. E a verdade será a Feira¹⁹⁰.

O trecho parece evocar a máxima de Boal, em explicação dos fundamentos dramaturgicos de *Revolução na América do Sul*: “Mas será necessário [algum elemento positivo]? O negativo já não contém em si o seu oposto?”¹⁹¹ Em 1968, o reconhecimento do desastre histórico, na expressão de Iná Camargo Costa, e da intensa fragmentação ideológica dos artistas de esquerda é, em última instância, o que regula o exercício do método-feira como

Expressão Popular, 2016, p. 27.

187 Ibidem.

188 Ibidem, p. 34.

189 Faço menção à “Explicação”, de Augusto Boal, de *Revolução na América do Sul*. Nela, Boal sublinha a relação intrínseca entre forma (“texto”) e conteúdo (“ideia”) em uma obra de arte. Ainda que o paralelo com a Feira não seja tão exato, vale a pena expor o argumento: “Atualmente existe forte tendência para que uma obra seja julgada levando-se demasiado em conta as ideias progressistas ou reacionárias contidas no texto, transformando-se este no único padrão de excelência ou inferioridade. Procede-se ao julgamento ético, abandonando-se o estético. Basta que o autor manifeste solidariedade e simpatia aos negros, aos operários ou à mulher sacrificada para que a sua obra seja encarada com seriedade. Gostaria de acentuar que a simples ideia de defender o operário contra o imperialismo é, enquanto apenas boa vontade, tão vazia como a defesa do delicado Tom Lee contra a brutalidade pseudo-masculina de Tom Reynolds. (...) A ideia passa a ser válida na proporção em que se consubstancia num texto”. Cf.: BOAL, Augusto. “Explicação”. In: *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno, 1961, p. 6.

190 Ibidem, p. 35.

191 BOAL, Augusto. “Explicação”. In: *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno, 1961, p. 7.

tática que tensiona a fronteira entre a esfera simbólica e a social. Longe de estabelecer qualquer modelo teatral, no sentido impositivo e pouco dialético do termo, Boal deflagra a forma-feira (talvez por força do discurso manifesto) como “verdade” ou diagnóstico, que exprimia a escassez de opções e a necessidade de um enfrentamento organizado à repressão ditatorial:

Além do arbítrio de fabricar leis, decretos e outros dispositivos, como se tal não bastasse, decidiu o governo ser mais sutil e resolver seus problemas estudantis e operários com as patas dos cavalos, os cassetetes e as balas. Maniqueísta foi a ditadura. *Contra ela e contra os seus métodos deve-se maniqueísticamente levantar a arte de esquerda no Brasil. É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la.*¹⁹² (Grifo nosso)

A ideia era, no fundo, organizar a classe artística no interior da produção cultural, em um programa que articulava a prática artística, o posicionamento político e a formação de uma frente de combate. Radicalizava-se não só a linguagem estética, mas o olhar sobre a cultura como um dos principais eixos de disputa ideológica nos anos da ditadura. Sendo assim, Boal não deixa de sinalizar uma espécie de “guerra cultural” em curso que, em meados do século XX, “já não e[ra] mais simplesmente uma batalha de definições”¹⁹³, mas “uma questão de política real”¹⁹⁴.

A coordenação tática dos artistas de esquerda, para o teatrólogo, iria ao encontro da superação dialética das diferentes tendências estéticas seguidas pelos artistas de esquerda que, quando separadas, enfraqueciam o potencial crítico da arte:

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 evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformem numa estratégia global suicida. (...) Porém, a pretexto de não dividir, não temos também o direito de calar nossas divergências. Pelo contrário: as diferentes tendências da nossa arte atual serão melhor entendidas através do cotejo de metas e processos¹⁹⁵.

A arregimentação dessas tendências entre artistas das mais variadas áreas apontava, desde a sistematização da forma-forma, para uma práxis transnacional. Este seria o passo necessário a fim de fomentar as condições para o desenvolvimento de um teatro em sin-

192 Ibidem, p. 35.

193 EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, p. 79.

194 Ibidem.

195 BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 23.

tonia e solidário com as classes trabalhadoras, mesmo diante de um horizonte de expectativas negativo. Essa conexão que, em certa medida, convocava uma frente ampla contra o regime militar, é explicitamente inspirada na teoria do foco defendida pelos líderes da Revolução Cubana desde 1959, e depois difundida sobretudo nos países da América Latina. Nas palavras de Boal: “Che Guevara significa, a um só tempo, um exemplo de luta e um método de conduzir essa luta”.¹⁹⁶

Estaria aí a afirmação do método frente ao amordaçamento sistemático da arte de esquerda em 1968. Como método artístico, através dele os artistas poderiam se organizar na refuncionalização dos aparelhos de produção de arte, conscientes de sua implicação ideológico-política. A multiplicação dessa tática, que se aproxima da instauração de focos ou coletivos revolucionários, estaria à serviço de artistas profissionais e amadores, operando na disseminação da criação e recepção estéticas que, por sua vez, driblaria as armadilhas da indústria cultural.

Assumindo mais o papel de *agentes culturais*, os participantes da forma-feira lançariam as bases de um trabalho artístico assumidamente artesanal, multiplicador, não-especializado e itinerante, fomentando não só o encontro produtivo entre artistas e espectadores, mas a formação de *redes de sociabilidade na resistência à ditadura*. Sendo mais do que um método realizado por um grupo, a forma-feira era uma tática realizável por qualquer interessado em teatro de contestação política, podendo ser transmutada (ou desdobrada) para espaços não convencionais, em ruas, igrejas, museus e - por que não? - até mesmo em salas de espetáculo.

Mas de modo a compreender a formação desse método e seus principais fundamentos, é necessário verificar em que medida a multiplicação do fazer teatral e a solidificação de uma pedagogia artística estão historicamente inseridos no trabalho teatral do Teatro de Arena, e de certo modo prefiguram a radicalização da tática-feira no campo das artes engajadas.

3. IMPLODIR O PALCO PARA ORGANIZAR O PÚBLICO.

Em 1960, por ocasião da estreia de *Chapetuba Futebol Clube* no Rio de Janeiro, o crítico de teatro do *Jornal do Brasil*, Leo Vitor, publicou uma análise do espetáculo e do trabalho do Teatro de Arena dentro do panorama artístico nacional. Depois de exaltar a renovação da cena brasileira trazida pelo grupo, reconhecendo a peça de Vianinha como “o melhor espetáculo de 1960”, Vitor ressalta o que seria “o maior defeito do conjunto” dirigido por Augusto Boal, a saber: a ausência de um *public relations* capaz de investir em ações publicitárias de fôlego. Nas palavras do crítico:

¹⁹⁶ Ibidem, p. 33.

Ninguém se encarrega desse trabalho humilde, mas indispensável, para a estabilidade de uma companhia. Não devia ser assim, mas é. Num mundo em que se ouve cem vezes por dia que Coca-Cola gelada é uma delícia, das maravilhas do oval Esso, das vantagens de se comprar dois ternos e trazer para casa três. Num mundo em que rádio e televisão berram anunciando coisas em páginas inteiras, cartazes nos muros anunciam coisas, anúncios luminosos anunciam coisas. Num mundo desses, em que as próprias crianças (segundo muito bem acentuou Gullar, em uma de suas crônicas) recusam presentes que não sejam de determinada marca, crianças analfabetas ainda, mas já dirigidas pela imagem da televisão. Num mundo desses, é pena que um trabalho como o do Teatro de Arena não seja também gritado, estampado, televisionado, iluminado a gás neon, para que todos tomem conhecimento dele.¹⁹⁷

Percebe-se, assim, que a presença fantasmagórica e onipotente da forma-mercadoria, que parecia atuar como termômetro de reconhecimento ou validação social das manifestações artísticas, acompanhou a trajetória de Augusto Boal e do Teatro de Arena desde antes do golpe, quando o “mundo inteiro já tinha sido forçado a passar pelo crivo da indústria cultural”¹⁹⁸. A reflexão de Leo Vitor fazia eco ao pensamento – talvez ingênuo – de que o mercado poderia se tornar um potente instrumento a favor da multiplicação do acesso às artes, ampliando o alcance das obras e contribuindo para potencializar (quantitativamente) a reflexão crítica.

A *massificação do público* como consequência da lógica publicitária encerrava uma significativa contradição à arte engajada, contradição essa que não passou despercebida pelo Arena: aumentar a plateia significaria, de fato, promover um engajamento junto às classes populares ou, pelo contrário, significaria encampar a expressão artística aos interesses dos detentores dos meios de produção técnica? Se, conforme o ponto de vista de Adorno, o poder da técnica “encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a sociedade”¹⁹⁹, como se apropriar dessa dinâmica sem cair na armadilha da máquina geradora de lucro? Por fim, mas não menos importante, a massificação do público pressupunha a popularização da arte ou poderia caminhar justamente de encontro ao diálogo com uma plateia popular, reconhecida na sua dimensão de classe?²⁰⁰

197 VITOR, Leo. Dia 22: Chapetuba F.C. vai jogar no Teatro de Arena. *Jornal do Brasil*, 17 jan. 1960, p. 10.

198 ADORNO, T. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 11.

199 Ibidem, p. 9.

200 No excerto 16 de *Parva Aesthetica*, Adorno inicia suas considerações sobre a indústria cultural a partir do pensamento sobre a arte popular: ‘Abandonamos a expressão [cultura de massa] para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultura se distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-lhes uma nova qualidade. Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo’. Cf.: ADORNO, T. *Sem diretriz. Parva Aesthetica*. São Paulo: Unesp, 2021, p. 298.

Com isso, perdia-se de vista dois pontos cruciais para compreendermos a dinâmica do trabalho teatral de Augusto Boal no pós-1964 e, consequentemente, das feiras de opinião: o esforço de *formação* (e, por isso mesmo, pedagógico) de público e artistas, que perpassava o compromisso com a luta de classes; e a consciência das implicações político-ideológicas advindas dos modos de produção teatral. A análise desses dois pontos dentro da trajetória de Boal antes e depois do golpe militar abre caminhos para o entendimento da forma-feira como uma espécie de forma limite, que concentrou algumas inquietações basilares desde a entrada de Augusto Boal no Arena, e ensejou questionamentos não só sobre o papel do teatro, mas da produção cultural na sociedade capitalista.

3.1 *Fazer teatro para quem? E por quê?*

Ao fazer uma análise atenta à recepção do teatro de esquerda entre 1955-1968, o historiador Marcos Napolitano aponta características que fogem ao generalismo da expressão “jovens de esquerda”²⁰¹, utilizada pela maior parte da fortuna crítica para designar os frequentadores do teatro da Teodoro Bayma²⁰². Segundo o historiador, a busca empreendida pelo Arena por uma plateia mais ampla antes de 1964 foi marcada pela necessidade de “ser popular e popularizar-se”²⁰³, isto é, formar um público ideologicamente coeso e, a um só tempo, ser propulsor de reflexões críticas junto a camponeses e proletariado. Não se tratava de um debate restrito ao acesso das classes populares às artes, mas da proposição de um diálogo ativo entre artistas e plateia, partindo da identificação do artista como ser social que se solidarizava com a luta dos trabalhadores.

Gianfrancesco Guarnieri afirmou, em 1959, que seu trabalho no Arena era “atingir realmente as grandes massas, com espetáculos realizados para todas as classes, e não apenas para uma minoria”²⁰⁴. A afirmação é desdobrada na seguinte declaração: “Aos que querem servir com sua arte às forças do progresso, resta apenas o caminho de, aprofundando-se no estudo do marxismo e vivendo os problemas de seu povo, participar de suas lutas, marchar com o proletariado”²⁰⁵. A rigor, de acordo com Guarnieri, o desenvolvimento do teatro popular atrelava-se à partilha da experiência estética e social entre artistas e público popular.

Augusto Boal, em artigo publicado no mesmo ano no *Jornal do Brasil*, também elucida como o amorfismo da plateia de teatro em São Paulo, constituída desde a “alta burguesia até a pequena burguesia que compra [va] ingressos através de suas associações”²⁰⁶, implica-

201 NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos Históricos*, nº 28, 2001, p. 105.

202 Sede do Teatro de Arena de São Paulo existente até hoje, sob o nome de Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

203 NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 46.

204 GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Revista Arte em Revista*, nº 6, 1981, p. 7.

205 Idem, *ibidem*.

206 BOAL, 1981, p. 9.

va em uma dramaturgia também “vária e amorfa”²⁰⁷, obediente a parâmetros estéticos de quem “não reivindica[va] mais do que uma boa distração misturada com lágrimas de vez em quando”²⁰⁸: “as características fundamentais dessa classe social se reproduzem no nosso drama. Arte e sociedade estão vinculadas uma a outra, neste caso, lamentavelmente”²⁰⁹.

De modo a pesquisar novas formas teatrais e lhes conferir um sentido prático, o Arena precisaria não só se debruçar na formação de dramaturgos nacionais, mas também sobre todo o processo de produção do teatro, que ia desde o questionamento sobre a normatividade de formas artísticas socialmente consagradas até a reflexão sobre o público como instância reguladora das transformações estéticas:

“Fazer teatro” nada define. “Fazer bom teatro” é um pouco mais explícito. Fazer teatro para quem? E por quê? O Arena também se coloca nesta fase. Sua atuação prática, neste momento, consiste em produzir novos autores e fazê-los circular²¹⁰.

A circulação de novos autores nacionais comprometidos em representar os conflitos de classe no Brasil sublinhava justamente o quanto a pesquisa estética estava condicionada ao trânsito produtivo entre palco e plateia. Apesar de inicialmente amorfo, o público do Arena assumiria contornos ideológicos mais nítidos à medida que houvesse, paralelamente à encenação de peças na sede do grupo, a incorporação de camadas populares, por meio da atuação em espaços não convencionais, como sindicatos, praças públicas, fábricas e ambientes rurais²¹¹.

Desse modo, defendia-se a formação estético-política tanto do público arregimentado (trabalhadores e classe média) quanto da própria classe artística mais à esquerda. Segundo Boal, esse princípio formativo basilar estaria destituído de qualquer unilateralidade, isto é, isento do tom professoral que, via de regra, concedia ao artista o papel de conscientizar a plateia apassivada²¹²:

207 Ibidem.

208 Ibidem.

209 Ibidem, p. 10.

210 Ibidem.

211 É importante destacar algumas importantes excursões realizadas pelo Teatro de Arena pelo interior do estado de São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Salvador, com as peças *Ratos e Homens*, *Juno e o Pavão*, *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*. Também a peça *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal, foi apresentada no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas em São Paulo e Belo Horizonte, depois em Pernambuco e Salvador, em 1961. Segundo Chico de Assis: “o Teatro de Arena não ficava parado. Nós buscávamos o público ideal. Fizemos o ambulante e o mambembe. Em Minas Gerais, 6 mil pessoas assistiram a um espetáculo em praça pública. Foram feitas duas tentativas de circo com o Flávio Migliaccio. (...) Foram utilizados também quadras de basquete, salões de clubes etc. A experiência popular do Arena não ficou restrita apenas à Teodoro Baima”. Cf.: GUI-MARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Revista Dionysos*, nº 24, 1978, p. 78.

212 Não raro, a fortuna crítica produzida nos anos 1970 e 1980 atribuiu um caráter populista e “conscientizador” às experiências do Arena, CPC e MCP, muito em decorrência de um exame dos fatores que ajudaram a instaurar o regime militar. Em parte, procuramos demonstrar como o pensamento sobre a formação de um público crítico vai de encontro ao próprio conceito de populismo como representação do poder ideológico do Estado sobre os trabalhadores – estes, vistos como massa politicamente desorganizada. Ainda que tais grupos tenham assumido uma

Esse teatro “simplesmente brasileiro” conseguirá penetrar em classes sociais mais vivas – como já tem sido feito em escala apenas experimental. Um dos seus efeitos inevitáveis será o de alargar a nossa plateia, exatamente como ocorreu com o T.B.C., que criou e desenvolveu a própria plateia, a qual veio posteriormente negá-lo e exigir a sua aposentadoria. A nossa plateia, que está se formando, criada pelo teatro “simplesmente brasileiro”, *crecerá bastante para negá-lo também, impondo a sua própria temática e sua própria forma*²¹³ (grifo nosso)

Tal olhar dialético sobre as formas de teatro não se limitava somente a questões de ordem estética. Para Augusto Boal, o processo de construção de um “teatro popular autêntico” passaria necessariamente por uma reorganização do trabalho dos artistas que permitiria a abertura para a intervenção criativa da plateia popular – ela mesma tornada protagonista dessa dinâmica. Boal deflagra, assim, a inoperância de um teatro popular inserido nos limites formais e nos modos de produção dominantes. A tarefa urgente era revolucionar a *estrutura do fazer teatral* (aspectos formais do drama, processo de escrita dramaturgica, técnicas de interpretação e meios de encenação) *junto* aos setores populares, por ele chamado de “classes sociais mais vivas”²¹⁴. Era uma prática que coadunava a encenação em salas de espetáculos com um experimentalismo processual, voltado ao exercício em territórios periféricos e em espaços públicos, através da qual questionavam-se as formas e a organização da cultura dominante.

O ano de 1956, que marca o ingresso de Augusto Boal no Arena, também é um período de grande inflexão na dinâmica de trabalho do grupo, quando se estabelece como prioridade a prática artística como atividade não-especializada. A inauguração do Laboratório de Interpretação e a busca por uma atuação mais afinada à realidade local ajudou a “problematizar a estrutura geral do trabalho teatral”²¹⁵, visto que abriu espaço para que o grupo assumisse a posição de núcleo experimental de teatro. Questionava-se, inclusive, o modelo de administração do teatro que atribuía as funções de ordem econômico-burocrática unicamente ao seu diretor geral, José Renato. A partir de 1956, o Arena passou a realizar rodízios de funções administrativas, assumindo relações de trabalho marcadas pela horizontalidade e não-especialização, que foram ainda mais fortalecidas nos anos seguintes, com a substituição de José Renato por Augusto Boal, conforme relato de Nelson Xavier:

O núcleo, como nós chamávamos o grupo, passou também a dirigir a empresa, quando José Renato teve que sair do país com uma bolsa de estudos. Então, tudo

visão de “povo” homogênea e depositária de valores positivos, é certo que o ímpeto experimental de seus trabalhos deflagra a tentativa de corroer a aparelhagem institucional da arte, que limitava suas bases formais e seu campo de produção aos interesses das classes dominantes.

213 BOAL, A. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, nº 6, p.8.

214 *Ibidem*, p. 10.

215 RIBEIRO, Paula Autran Chagas. *Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Arena*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, 2012, p. 26.

era discutido e decidido coletivamente (...). Pass[ávamos] o dia inteiro discutindo, de modo que passamos a viver o teatro em tudo e sempre. Essas discussões nos uniram e deram a unidade suficiente para cumprirmos aquilo a que nos propúnhamos, já então coletivamente. Na verdade, o Teatro de Arena foi o primeiro elenco permanente de teatro profissional no Brasil a postular e planejar seu trabalho e a organizar sua administração coletivamente, segundo uma política de confrontação da realidade brasileira. A arte por ela mesma era alienação infame. O Brasil era descoberto todos os dias e era preciso denunciá-lo²¹⁶.

Com vistas à formação de um público socialmente engajado dentro das salas de espetáculo, houve a oferta de descontos aos sócios do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); leituras e debates de peças de teatro de autores novatos, como Oduvaldo Vianna Filho²¹⁷; exposições de arte²¹⁸; sessões a preços populares de 50 cruzeiros; publicação de apostilas de teatro²¹⁹; e concursos de peças, dos quais o público era estimulado a participar²²⁰. Além disso, o Teatro de Arena redirecionou as atividades de seu centro cultural, em São Paulo: em vez de levar outros grupos para assumir as atividades daquele setor, o próprio elenco permanente passou a encabeçar os projetos didáticos do centro, “assumindo um papel de ponta de lança nos movimentos de associação”²²¹, cuja direção cultural ficava a cargo de Augusto Boal²²². Para Mariângela Lima,

216 XAVIER, Nelson. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos*, nº 24, 1978, p. 74.

217 Ainda em 1957, o Arena organizou palestras e leituras de peças seguidas de debates, às quintas-feiras. Segundo uma matéria do *Correio Paulistano*, os participantes previstos para os primeiros encontros eram “Ruy Afonso, Hermilo Borba Filho, Ruggero Jacobbi, Ítalo Bianchi e Prof. Edoardo Bizzarri. As leituras serão iniciadas depois de amanhã [18 abril de 1957]. Entre as peças escolhidas estarão *Dois Vagabundos*, de Oduvaldo Vianna Filho e *Playboy*”. Cf.: MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, 16 abril 1957, Cad. 2, p. 5.

218 No mesmo ano, houve uma exposição permanente de artes plásticas organizada pelos estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)

219 Foram traduzidos para o português e publicados pelo grêmio dos alunos do Curso Prático de Teatro em parceria com o Centro Cultural do Teatro de Arena, em 23 de junho de 1957, o *Regisseur de Stanislavski*, de Gorbachov; *Le Jeu Retrouvé*, de Copeau; e *Expressão Corporal*, de Jan Doat. Além desses títulos reunidos em apostila, também foram produzidas apostila para cada módulo do Curso Prático de Teatro.

220 O Arena passou a realizar o concurso nacional de peças infantis em 1957, com o propósito de avolumar a oferta de espetáculo em sua sede, além de incentivar o reconhecimento de novos dramaturgos. O regulamento publicado em inúmeros jornais da época era aberto a autores nacionais e estrangeiros radicados no Brasil, e não exigia profissionalismo, tampouco experiência na área como pré-requisito para a inscrição. No mesmo ano, o grupo promoveu um concurso de adaptação teatral de contos nacionais, também com o compromisso de encenar a obra vencedora. Cf.: Teatro. *Correio da Manhã*, 5 Dez 1956, Cad. 1, p. 13.

221 LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. *Dionysos*, Nº 24, 1978, p. 41.

222 Em 1956, Boal ministrou o primeiro curso dessa nova fase do centro cultural do Arena, abordando as questões em torno da dramaturgia. Em março do ano seguinte, o Arena ofereceu um Curso Prático de Teatro, com duração de dois semestres, em parceria com a Federação Paulista de Amadores Teatrais e a União Estadual de Estudantes (UEE). Houve, ao todo, 80 candidatos admitidos, mediante teste, além de alunos ouvintes. As aulas ocorreram no piso superior do Teatro de Arena e algumas outras na sede da Associação Paulista de Imprensa. O quadro de ministrantes era o seguinte: Augusto Boal (Direção e Dramaturgia); Sábado Magaldi (História do Teatro); Décio de Almeida Prado (Estética); Sadi Cabral (Técnicas de Interpretação); Gianni Ratto (Direção); Clóvis Garcia (Cenografia); Bernardo Blay

o centro cultural começa a funcionar na formação de um público e na captação de novos contingentes para o trabalho teatral. (...) De uma certa forma é a dinamização do centro cultural que marca a transformação do Arena numa nova espécie de agente modificador das coordenadas teatrais. É essa ampliação de atribuições e interesses que reabre a discussão sobre a função definida de um grupo de teatro nas condições globais de produção da arte. Condições que envolvem, portanto, a compreensão do todo social²²³.

No fim da década de 1950, inicia-se oficialmente o Seminário de Dramaturgia, proposto a partir das atividades do centro cultural. Era constituído, em linhas gerais, de encontros semanais entre membros do grupo, abertos também a autores convidados, para ler e debater peças nacionais, escritas pelos próprios participantes. O principal objetivo era, mais uma vez, formar e incentivar todo o elenco, sem distinção de funções, e uma parcela da classe artística a praticar a escrita dramática de modo crítico, além de analisar diferentes expedientes do texto teatral, visando abordar a perspectiva das classes socialmente exploradas²²⁴. Para Flávio Migliaccio, “discutiu-se e se levantou muito problema, e principalmente discutiu-se e analisou-se muitos métodos: o kabuki, a commedia dell’arte, Shakespeare, Brecht, Piscator, o circo”²²⁵. Boal insere esse processo de estudos em um movimento que “combateu falsos conceitos estetizantes”²²⁶ e direcionou a prática artística para uma experiência coletiva, que tinha seu sentido extraído da própria vida cotidiana:

Éramos Guarnieri, Vianinha, Jorge Andrade, Sábado Magaldi, Nelson Xavier, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Chico de Assis e muitos mais, e depois teve

Neto (Psicologia); José Renato (Técnicas de ensaio); e João Ernesto Coelho Neto (Técnica de Espetáculo). Ainda em 1957, o Arena oferece um curso de Música para o teatro, com Damiano Cozzella. Em relato a Izaías Almada, Chico de Assis afirma que, naquela época houve ainda um curso de inglês, ministrado por Boal, outro de voz e dicção, por Maria José de Carvalho, e um curso de balé e expressão corporal, por Aída Slon. No entanto, segundo Assis, tais aulas eram fechadas aos integrantes do Arena. Cf.: MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, 30 jan. 1957, Caderno 2, p. 5; ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena. Uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 78.

223 LIMA, Op. cit., p. 42.

224 O estímulo à escrita dramática não se restringia aos membros do Teatro de Arena, tampouco à classe artística de São Paulo. Sabe-se até agora que foram realizados outros Seminários em Porto Alegre, Rio de Janeiro e Recife. Ademais, mesmo quando impossibilitado de promover um trabalho *in loco*, Boal solicitava reiteradamente contribuições de jovens dramaturgos de outros estados do país, com a intenção de encenar seus textos na sede do grupo, em São Paulo. Tal tentativa de interlocução criativa é atestada em um relato do crítico teatral Joel Pontes, publicado no Diário de Pernambuco, em 1961: “Não é de hoje que me bato por um maior entrosamento entre os nossos artistas [de Pernambuco] e os do sul. Se não bastasse este motivo para o meu interesse pela presença do Nordeste na III Bienal de Artes Plásticas de Teatro, haveria um outro: de agradecimento aos paulistas pela projeção que têm dado aos nossos autores. Lembro as peças encenadas, os prêmios conseguidos e a sofreguidão com que me pedem originais. Ainda não faz muito, Gianfrancesco Guarnieri e Cleide Iaconis insistiam para que eu conseguisse cópia da *Farsa da boa preguiça*, que pretendem encenar com o TBC, enquanto Augusto Boal mais uma vez me pedia informações sobre os novos autores, que o Teatro de Arena incluiria em seu repertório caso lhe mandassem textos”. PONTES, Joel. *Diário Artístico. Diário de Pernambuco*, 9 agosto 1961, Cad. 2, p. 6.

225 GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Revista Dionysos*, nº 24, p. 77.

226 *Ibidem*, p. 67.

outro Seminário e outros. E depois, não mais em São Paulo, mas também no CPC da UNE no Rio, no Sindicato dos Metalúrgicos em Santo André, no Rio Grande do Sul e do Norte, por toda a parte começaram a aparecer Seminários e dramaturgos. E eu escrevia muito²²⁷.

A análise dialética e não-aristotélica das formas estéticas, muito influenciada pelas contribuições críticas de John Gassner, Arnold Hauser, Brunetière e Hegel²²⁸, ia ao encontro do projeto de radicalização do fazer teatral conduzido pelo Teatro de Arena. A dramaturgia passava a ser compreendida de maneira elástica, estando aberta à matéria local, sem que houvesse imposições ou postulados estéticos²²⁹. Enxergado muito mais como fenômeno social do que como um objeto de contemplação, o texto dramático era posto sob escrutínio e sua escrita era democratizada, tal qual um experimento integrante do programa de cultura popular do Arena:

Confunde-se “realidade brasileira” com realismo, quando na verdade ela pode ser transcrita, artisticamente, não só nesse, como em outros estilos. O próprio expressionismo, estilo altamente subjetivo, procura transcrever uma realidade subjetiva que tem origem no mundo real. Para cada conteúdo, devemos procurar a sua adequação formal correta. Portanto, à medida que o nosso teatro vai incorporando novas plateias, não vai jamais reduzindo o seu campo de ação, mas ampliando-o, e buscando uma adequação formal mais energética²³⁰.

Cabe notar que esse público ideal seria o grande propulsor de uma reflexão sobre a “semântica das formas”²³¹, isto é, o *significado social* obtido a partir da forma estética manejada pelo artista. Esse seria o processo para a consolidação de um “teatro popular autêntico”, não-institucional e de características próprias, cujo passo inicial já havia sido dado:

Já existem indícios do aparecimento de uma plateia popular. Mas tudo ainda está no começo. Em São Paulo, no bairro do Ipiranga, operários construíram o seu

227 BOAL, A. “Trajetória de uma dramaturgia”. In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 10.

228 Ver: RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e Prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação apresentada ao Curso de Artes Cênicas da USP, 2012.

229 Segundo Gianfrancesco Guarnieri, “o seminário nunca chegou a definir formas de expressão prioritárias. A discussão sobre carpintaria [teatral] nunca chegou a ser efetivada”. O termo “carpintaria teatral” foi utilizado por Augusto Boal como referência de estudos formais de dramaturgia. O termo, no entanto, remete a uma concepção formalista e, portanto, arriscada para a compreensão do trabalho dialético realizado pelo Arena.

230 BOAL, 1981, p. 10.

231 Expressão utilizada por Peter Szondi para se referir à dialética entre os enunciados formais e os enunciados de conteúdo: ‘Colhem-se aqui os frutos da concepção dialética da relação forma-conteúdo de Hegel, pois a forma passa a ser concebida como uma espécie de “conteúdo social sedimentado”, expressando tanto o que a primeira tem de fixo e duradouro como o poder enunciativo que lhe confere o segundo, sua esfera de origem. Pode-se desenvolver por essa via uma verdadeira semântica das formas, na qual a dialética forma-conteúdo passa a ser vista como dialética entre enunciados de conteúdo e enunciados formais’. Cf.: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, pp. 19-20.

teatro e, liderados por Flávio Império, escrevem, representam e assistem às suas próprias peças. O Sindicato dos Metalúrgicos, aqui no Rio, prepara-se para fazer o mesmo. A Comissão Estadual de Teatro, em São Paulo, cada vez mais dirige-se para a popularização do teatro. Poderíamos citar as nossas próprias experiências: já apresentamos *Eles não usam black-tie* num circo, na cidade de Penápolis e numa praça pública de Rio Preto. Mas tudo ainda está no começo. Mesmo a nossa experiência com a plateia operária pode ser enganadora. Os operários reagem e analisam não apenas a peça, mas sobretudo a própria forma teatral. (...) É preciso fixar melhor o que se entende por teatro popular (...). Evidentemente não nos referimos ao teatro de “muita gente”. Popular não é sinônimo de casa lotada. Significa que, prosseguindo seu desenvolvimento dialético, o teatro brasileiro incorporará, pela primeira vez, uma plateia operária. (...) A nova classe, transformada em plateia, trará uma riqueza maior de ideias, impossíveis de serem solicitadas pela plateia burguesa²³².

A referência a comunidades e grupos independentes já revela o anseio de Boal e do Teatro de Arena de estabelecer um diálogo prático com experimentos no campo do teatro não-convencional, isto é, com práticas que colocavam em xeque a hierarquização do artista e do espaço teatral. Um exemplo claro disso é a menção ao trabalho de Flávio Império como dramaturgo, diretor artístico, cenógrafo e figurinista no Teatro da Comunidade Cristo Operário, entre 1956 e 1959²³³. Tal iniciativa, de base religiosa e sediada na periferia de São Paulo, reunia operários, artistas e intelectuais com o objetivo de realizar “ações culturais, de catequese religiosa, educação política e criação de uma fábrica de móveis modernos”²³⁴. Segundo Império, todas as atividades eram regidas por relações horizontais e colaborativas, sem que houvesse “a figura do capitalista proprietário”²³⁵. O teatro era, portanto, fruto de uma ação pedagógica, horizontal e, sobretudo, de um processo colaborativo entre artistas e a classe trabalhadora.

Tais apontamentos demonstram que, até 1964, o projeto do Arena em torno de um público mais amplo não compreendeu um olhar condescendente, tampouco passivo ao sistema de bilheteria e às perspectivas mercadológicas de arregimentação de espectadores. Com poucos auxílios advindos de verba pública, e mantendo-se dos saldos de bilhete-

232 Augusto Boal. Nacionalização do teatro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1960, p. 4. Trata-se da versão original do texto que, mais tarde, foi publicado sob o título *Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro*, em 1981, com alguns cortes. Cf.: BOAL, A. *Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro*. *Arte em Revista*, nº 6, 1981, pp. 8-10.

233 Os espetáculos nos quais Império atuou como autor, diretor, cenógrafo ou figurinista foram: *Pluft, o fantasminha* (1956); *O rapto das cebolinhas* (1957); *O boi e o burro no caminho de Belém* (1957); *Os irmãos das almas* (1958); *Humulus, o mudo* (1958); *Natal no circo* (1958); e *Quem casa quer casa* (1959). Cf.: KATZ, Regina; HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 141-142.

234 CLARO, Mauro. *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária – São Paulo, 1963-1967*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012, p. 17.

235 IMPÉRIO, Flávio. *Depoimentos – Teatro da Comunidade Cristo Operário*. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507038/507042>. Último acesso: 06/12/2023.

ria²³⁶, o Arena utilizava esses mesmos recursos financeiros para dar ensejo a um *trabalho de formação bilateral e continuada*, que aliava práticas culturais não dominantes à pesquisa estética. Em linhas básicas, buscava-se realizar um teatro não convencional que dialogasse ativamente com camadas sociais historicamente marginalizadas da esfera de produção artística, num esforço autoconsciente de trabalhar a contrapelo da dinâmica mercantil desde o seu interior²³⁷.

O grupo reconhecia, com isso, sua participação na indústria de bens culturais, bem como a função ética de transformá-la. Nesse sentido, o enfoque não era alimentar o aparelho de mercado, mas intervir nele por meio de seus próprios dispositivos, tirando a arte do templo do fetiche para deflagrar sua materialidade. Em síntese, conforme aponta Marcelo Ridenti, “vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização”²³⁸.

Será como parte desse engajamento programático que, logo da entrada de Boal no grupo, o Arena realizará projetos na indústria televisiva, dentre os quais incluíam-se: a idealização do programa Teatro Nove, da TV Excelsior, no qual foram exibidas quatro obras do grupo²³⁹; chamamento para concursos de cartazes na TV-Record²⁴⁰; planejamento de um Seminário de peças para TV, a serem exibidas na TV Tupi e interpretadas pelo elenco permanente do Arena; e organização (escrita, direção e interpretação) de episódios do Teatro Trol, exibido pela TV Record. Esse constituirá um dos eixos da atividade cultural

236 Com a entrada de Augusto Boal no grupo, em 1956, o Teatro de Arena foi basicamente mantido pelos recursos de bilheteria e pelas ínfimas subvenções da Comissão Estadual de Teatro (CET) de São Paulo. Em 1960, o Teatro de Arena faz uma solicitação formal à CET para a “realização de um convênio para a montagem de espetáculos populares, destinados sobretudo aos estudantes e aos membros de sindicatos de trabalhadores”. Cf.: Iniciativas Populares pelo Elenco do Arena. *O Estado de São Paulo*, 10 agosto 1960.

237 Esse processo é confirmado pelo seguinte depoimento de Flávio Migliaccio: “Logicamente, se queríamos um teatro participante, vivo, precisávamos de um público que estivesse a fim de entendê-lo, discuti-lo e ajudá-lo a se desenvolver. Um público preocupado com a cultura e a realidade nacionais. Na verdade, começamos a perder a burguesia que não admitia trocar os tapetes do TBC pela escadinha mau cheirosa do Arena. Não havia jeito. Tentamos um público maior, justamente aquele a quem queríamos falar, mas ele não podia pagar teatro. Quando a burguesia se foi, sobrou na peneira o público formado pelos estudantes e intelectuais, um grupo mais esclarecido que tinha certeza ser aquele um movimento importante para o teatro. Foi ele que nos sustentou e nos possibilitou fazer alguma coisa em escolas, sindicatos, associações, clubes e excursões a cidades do interior”. Cf.: GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Revista Dionysos*, nº 24, 1978, p. 78.

238 RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Unesp, 2010, p. 88.

239 As quatro peças foram *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa; *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha; e *Gente como a gente*, de Roberto Freire. Segundo Álvaro de Moya, diretor da TV Excelsior “o Teatro Nove nasceu do Teatro de Arena. Eu, acompanhado pelo Walter George Durst, tinha feito um seminário no Arena, com o Augusto Boal, José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis, Benedito Ruy Barbosa e outros. Argumentei que tinha apenas um roteiro inédito de cinema, *O goleiro*, mas responderam que o Roberto Santos, também participava com um escrito para longa-metragem. O seminário foi profícuo, resultando em diversos textos aprovados e encenados, como *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa e outros. Quando a Excelsior entrou no ar, surgiu a ideia de fazer um teatro só com textos brasileiros. O Maneco avisou que o Teatro de Arena estava em dificuldades financeiras e acertamos com o José Renato comprarmos quatro peças para exibir na TV. O Saulo Ramos vendeu os quatro programas, que seriam o ponto de partida para o Teatro Nove”. Cf: MOYA, Álvaro de. *Gloria in Excelsior. Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 53.

240 MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*. 27 fev. 1957, Caderno 2, p. 5.

do grupo, cujo teor experimental e revolucionário devia-se à habilidade de coordenar diferentes experiências estéticas, contribuindo para a consolidação da cultura engajada no país.

Sob tal ângulo, as obras do Arena compõem um processo de trabalho do qual não podem ser descoladas. São, antes de tudo, material transitório, didático e formativo. Em outras palavras, experimentos práticos de um programa cultural conectado à realidade do país, do ponto de vista da luta de classes²⁴¹. Para Mariângela Alves de Lima, esse programa promoveu uma teia de colaboração com outros coletivos e abriu caminho para fomentar novas frentes de trabalho²⁴² e até alguns Centros Populares de Cultura, como o do Rio de Janeiro e o de São Paulo, localizado no prédio da editora Brasiliense²⁴³:

Procuram atingir os locais de trabalho fora da cidade e do estado. Opera-se uma subdivisão dos grupos de atuação, procurando *formar um maior número de equipes prontas para atuarem em diversos lugares simultaneamente*. Um dos objetivos é auxiliar o surgimento de uma nova consciência popular através do teatro. Para isso, *é preciso ampliar na medida do possível as frentes de trabalho*. Além de oferecer teatro para quem não o tem, o Arena pretende estender o conhecimento sobre o país com suas pesquisas. Nesse período, o grupo estreita os laços com outras entidades culturais com apoio de massa para fornecer as bases de um novo público. As associações estudantis, os sindicatos, os organismos culturais oficiais preocupados com a cultura de massa começam a divulgar e a trazer para suas sedes os espetá-

241 Segundo Mariângela Alves de Lima, “nenhuma das produções que se seguiu ao nacionalismo crítico [1958] foi considerada como um resultado acabado. Havia sempre uma consideração em torno do caráter de pesquisa e da transitoriedade necessária de uma linguagem cênica”. Cf.: LIMA, Mariângela Alves de. História das Ideias. *Revista Dionysos*, nº 24, 1978, p. 50.

242 Entre eles, podemos citar o Teatro Experimental de Barretos (TEB), grupo independente encabeçado por José Expedito Marques, cujo objetivo era “levar à cena de Barretos peças em sistema de seminário, nos moldes do Teatro de Arena de São Paulo”; o Teatro de Arena do Rio de Janeiro, administrado pela Sociedade Teatro de Arte. Localizava-se na Av. Siqueira Campos, 143, dentro do Shopping Cidade Copacabana, e foi inaugurado em setembro de 1959, antes mesmo da abertura do Shopping. Nele, além da encenação de peças teatrais, também foram realizados Seminários de Fotografia e de Cinema. O Arena do Rio teve suas atividades suspensas no final de 1960 e passou por um processo de reabertura em dezembro de 1964, por ocasião da estreia do *Show Opinião*. Em 1960, Hermilo Borba Filho funda o Teatro de Arena de Pernambuco, espaço inaugurado com a peça de Augusto Boal, *Marido magro, mulher chata*. No final de 1962, também foi construído o Teatro de Arena da Guanabara, perto do Morro de Santo Antônio, na esquina da Av. Chile com o Largo da Carioca. Seu elenco permanente era constituído por alunos egressos do Conservatório Nacional de Teatro. Alguns anos mais tarde, é criado o Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA), pelos artistas do Grupo de Teatro Independente da cidade. O TAPA realizará um diálogo bastante produtivo com o elenco do Arena São Paulo, usando o seu periódico, *Teatro em Revista*, para veicular artigos dos dois grupos. Cf. Barretos. Teatro. *Correio Paulistano*. São Paulo, 10 agosto 1961, Cad. 2, p. 2.

243 Maurice Capovilla, cineasta paulistano, relata o importante vínculo entre o Centro Popular de Cultura de São Paulo e o Teatro de Arena: “[No CPC de São Paulo] se reunia gente de teatro, música, cinema, artes plásticas e da universidade. O foco do trabalho era fazer a ligação da arte com a população através dos sindicatos. Não buscávamos o camponês, mas o operário, que seria um revolucionário possível, uma síntese do povo brasileiro. (...) Enquanto a turma do Arena se ocupava do sindicato dos metalúrgicos, eu e Rudá nos envolvemos com o sindicato da construção civil, que ficava no bairro da Liberdade. Queríamos chegar àquela camada ainda mais popular e menos qualificada que os metalúrgicos, formada em grande parte de imigrantes nordestinos”. Cf.: MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla. A imagem crítica*. Coleção Aplauso Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, pp. 45-46.

culos do Arena. (...) O Arena viaja para o Nordeste, para o Sul e pelo interior do estado de São Paulo. Surge a ideia de criar um outro núcleo permanente, possivelmente no Rio de Janeiro²⁴⁴.

São inúmeros os exemplos desse método de atuação prismática conduzido pelo Teatro de Arena. Em maio de 1960, Augusto Boal inaugurou mais um Seminário de Dramaturgia na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, sob orientação de Chico de Assis; no mesmo ano, em convênio com a Prefeitura de São Paulo, o Arena organizou uma série de conferências sobre teatro popular, ministradas por Alfredo Mesquita (Teatro Popular Francês), Anatol Rosenfeld (Teatro Popular Alemão), Coelho Neto (Teatro Popular Brasileiro), além de Edoardo Bizzarri, Alberto D'Aversa e Décio de Almeida Prado que compuseram uma mesa-redonda sobre o tema central, seguida de demonstrações práticas do Laboratório de Interpretação do Arena. Pouco meses depois houve a experiência nada convencional do grupo pelo Nordeste com *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis²⁴⁵, no final de 1961:

Em João Pessoa, *Revolução na América do Sul* foi encenada no centro de uma praça, em cima de um restaurante. Cerca de 2 mil pessoas compareceram ao espetáculo, assistindo-o até em galhos de árvores. O elenco do Arena inaugurou o programa teatral do Arraial de Bom Jesus, mantido pelo Movimento de Cultura Popular, dirigido por Germano Coelho, no Recife. Dois mil espectadores também estiveram presentes (...). A récita na concha acústica de Salvador, ao lado do Teatro Castro Alves teve êxito absoluto (...). Foi patrocinada pelo governo do Estado e por firmas locais, sendo gratuita a entrada. Ambas lotaram o local, que comporta 6.500 espectadores. (...) Teve idêntica acolhida a récita popular em Mataripe. (...) O palco foi improvisado sobre quatro caminhões, servindo dois outros como camarins²⁴⁶.

Dessa excursão, pode-se sublinhar a importância de uma prática artística promovida em espaços públicos, paralela às encenações na Teodoro Baima, como alternativa capaz de subverter a lógica da sala de espetáculos e impulsionar uma almejada integração entre artistas e a classe trabalhadora. Tal prática é desenvolvida a partir de um importante entrelaçamento das encenações com uma ação pedagógica capaz de enfeixar novas práticas artísticas:

Outro aspecto positivo da excursão foi a influência do elenco do Arena sobre os conjuntos locais. O Movimento de Cultura Popular resolveu patrocinar um grupo recifense que se formou nos moldes do Arena. Na capital pernambucana, Augusto

244 LIMA, Mariângela Alves de. História das Ideias. *Revista Dionysos*, nº 24, 1978, pp. 49-50.

245 Para tal excursão, o Arena contou com parte da subvenção dada pelo SNT ao Departamento de Documentação e Cultura (DDC) de Recife.

246 Volta o Arena da excursão: atuará a partir do dia 5. *O Estado de São Paulo*, 2 dez 1961. Caderno Geral, p. 8.

Boal realizou um seminário de dramaturgia e Nelson Xavier e Milton Gonçalves um seminário de interpretação. (...) Um grupo de Salvador encenará textos levados pelo Teatro de Arena, principiando seu programa com cenas de “Revolução na América do Sul”²⁴⁷.

Alguns meses mais tarde, na declaração de propósitos do Teatro de Arena²⁴⁸, datada de julho 1962, Augusto Boal define algumas estratégias que seriam tomadas pelo grupo durante a fase conhecida como “nacionalização dos clássicos”²⁴⁹. Além da adaptação de peças mundialmente consagradas, com enfoque nas questões sociais brasileiras, o Arena:

pretende organizar um Seminário de Teatro Popular, aberto ao público, e do qual espera que participem os críticos e artistas de São Paulo. Já foi iniciado um curso prático de interpretação, que tem 30 alunos inscritos. O curso objetiva desenvolver atores que venham integrar o elenco e criar um grupo volante, para que se desenvolvam os planos de popularização. Os alunos interpretarão, ainda neste ano, a sátira “Caiu o ministério”, de França Junior, escrita em fins do século passado. Haverá, portanto, dois elencos em funcionamento: o que ocupará a sede da Rua Teodoro Baima e o que realizará sistematicamente espetáculos em fábricas, sindicatos, escolas, faculdades etc. As peças apresentadas na sede farão também um giro pela periferia do Município. Serão mantidas exposições de artes plásticas (a primeira já foi inaugurada) e feitas exibições cinematográficas, incluindo o cinema brasileiro mudo, o neo-realismo italiano, o expressionismo alemão etc. (sob orientação de Jean-Claude Bernardet). O Arena promoverá, ainda, um concurso de peças. Os autores premiados serão levados pelo elenco²⁵⁰.

Embora os planos de montar a peça de França Junior tenham fracassado e a viabilização de um grupo amador tenha ocorrido só em 1967, com a criação do Núcleo 2, a verdade é que desde 1962 o Arena empregou grande esforço na formação de núcleos relativamente independentes das amarras da lógica empresarial, com agendas de trabalho mais próximas à itinerância e ao desenvolvimento de cursos de formação²⁵¹. Naquele

247 Ibidem.

248 As declarações de propósito do TA eram feitas, via de regra, em reuniões das quais a imprensa participava. Infelizmente, não se preservou nenhum registro oficial dessas declarações, somente algumas reportagens.

249 Será o próprio Boal quem dará essa nomenclatura no famoso texto “Elogio Fúnebre ao Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena”, no qual o teatrólogo sistematiza as diferentes fases do Teatro de Arena até 1967. Cf.: BOAL, A. “Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena”. In: *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: 1967.

250 Arena anuncia programa popular em sua nova fase. *O Estado de São Paulo*, 27 julho 1962, p. 7

251 É interessante pontuar que os relatos de Boal em torno do assunto são muitas vezes contraditórios. Em 1975, em reunião com outros membros do TA organizada por Carmelinda Guimarães em São Paulo, o teatrólogo destaca o quanto o trabalho de formação do grupo ajudou a fomentar vários núcleos e ensejou excursões pelo país ao longo da década de 1960. Já em sua autobiografia, Boal define a data de 1959 como um período no qual as atividades formativas dentro do Arena foram encerradas: “Em 1959, Alfredo Mesquita me convidou para inaugurar [o curso de] Dramaturgia na Escola de Arte Dramática, o que tornou desnecessário os cursos do Arena: quem quisesse, fosse para a EAD”. Segundo as fontes indicam, o ingresso de Boal na EAD não pôs fim ao esforço incessante do TA tanto

ano, além do curso de interpretação e das exhibições de filmes mencionadas por Boal, o Arena participa da fundação do efêmero Grupo dos Jovens do Teatro de Arena, que reuniu alunos recém-egressos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), com a intenção de levar espetáculos a “estabelecimentos de ensino, parques infantis e associações”²⁵². Em abril, Vladimir Herzog junta-se ao Grupo dos Jovens para organizar, em parceria com a Cinemateca Brasileira, o 1º Seminário de Filmes Documentário no Teatro de Arena, um curso prático que reuniu diversos cineastas²⁵³ ao longo de um ano (1962-1963).

Com a proposta de que “os participantes dessem os primeiros passos na realização de documentários”, o curso planejava produzir uma série de películas em 16mm “sobre temas relacionados, em sua maioria, com problemas da realidade nacional”²⁵⁴. Em paralelo às atividades práticas, seriam oferecidas conferências de caráter teórico, abertas a quaisquer interessados no assunto.

O que cabe salientar sobre o Seminário é sua aproximação com o programa cultural do Teatro de Arena, voltado à formação teórico-prática do público e à consolidação de uma arte popular. Segundo o Grupo dos Jovens, o dispositivo técnico do cinema, que permitia massificar a distribuição da obra de arte – diferentemente das condições artesanais de produção do teatro – seria inócuo, caso essa massificação também não se realizasse na esfera de produção. Guardadas as devidas proporções, a multiplicação do processo artístico em sua totalidade – desde o momento em que a obra é concebida até sua recepção – era um imperativo no teatro e no cinema, assinalando a participação de *agentes culturais* no campo político.

A questão de fundo era a necessária inflexão do fazer artístico: de ofício especializado e artigo de culto, a arte passava a ser trabalho coletivo e experimental, realizada por agentes histórico-culturais. Isso fica ainda mais claro no relato-manifesto de Vladimir Herzog, publicado em fevereiro de 1963, que justifica a organização do Seminário a partir da análise do contexto produtivo do cinema na época. Para o cineasta, o barateamento da produção cinematográfica e, por consequência, a abertura a possibilidades autorais ligadas ao amadorismo eram não só características positivas em âmbito estético, mas condições

na criação de novas linguagens artísticas, quanto na formação de um novo público. Cf: BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 150. GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: Uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos*, nº 24, 1978, p. 68.

252 A primeira montagem do Grupos dos Jovens foi um espetáculo infantil de autoria de Edgar Gurgel Aranha, chamada *O Julgamento do Tião*. “dessem o primeiro passo na sua preparação para realizar filmes (...) Finalmente, o Seminário terá por finalidade integrar os participantes no movimento dos jovens cineastas brasileiros. No segundo semestre, serão formadas equipes que trabalharão na elaboração de documentários”. Cf.: Grupo dos Jovens estreia no Arena com peça infantil. *O Estado de São Paulo*, 14 julho 1962, p. 8.

253 Cada ministrante ficou responsável por um conjunto de conferências, a saber: Paulo Emílio Salles Gomes (Cinema brasileiro e realidade nacional), Miguel Borges (Fontes culturais e bases econômicas do cinema brasileiro), Carlos Diegues (Alternativas de um cinema novo brasileiro), Rudá Andrade (Aspectos gerais do filme documentário) e Maurice Capovilla (Aspectos gerais do filme documentário).

254 Curso prático de cinema iniciado no T. de Arena. *O Estado de São Paulo*. 27 abril 1962, p. 6.

que fortaleciam o combate (quase bélico) dos artistas socialmente comprometidos contra o modelo de produção industrial:

A baixa produção [cinematográfica] de certa maneira consolidou a permanência de uma legislação obsoleta e contrária aos nossos interesses. Criou-se um círculo vicioso: de um lado, a legislação entravava (como ainda entrava) o desenvolvimento do cinema nacional, enquanto dá privilégios absurdos à entrada do filme estrangeiro e, de outro, o cinema nacional, pela sua própria fraqueza, carecia de argumento de fato para acabar com tal situação. *Para combater é preciso dispor de soldados, preferivelmente armados.* Veio, então, o cinema baiano. Um punhado de fitas, hoje já sujeitas ao crivo crítico do tempo e da repercussão nacional. Tratava-se, entretanto, de fitas que já tinham uma nova concepção de realização, principalmente no plano econômico e técnico. Quase ao mesmo tempo, alguns, até então desconhecidos, começaram a mexer os pauzinhos no Rio, mais ou menos na mesma base do pessoal de Salvador. (...) Não importa o que a crítica vier a dizer (...). *Lembrem-se apenas da multidão que eles atingirão.* Que só eles, filmes nacionais, podem e devem plenamente atingir, pois desta multidão mais da metade é constituída de analfabetos. *E isto, amigos, é uma responsabilidade tremenda. Aliás, a única*²⁵⁵. (Grifos nossos)

Esse sentido norteador de responsabilidade social no setor da cultura também alimentou duas outras experiências pouco difundidas e efêmeras na história do Teatro de Arena, a saber: a inauguração do Teatro Universitário, composto por alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, e dirigido por Fauzi Arap e Plínio Marcos²⁵⁶; e do Teatro Infantil, ligado à Escola de Aplicação da Universidade de São Paulo, sob direção de Silnei Siqueira. Esse rico trânsito entre universitários, secundaristas, classes populares e artistas ajudou a forjar uma estrutura de sentimento singular, marcada por um sentido de coesão ideológica e de solidariedade de classe em tais grupos - fator que modifica significativamente a produção artística do período.

O diálogo entre um teatro para um público pagante e outro em meio às ruas, portas de fábricas e grupos politicamente organizados possibilitou ao Arena o exercício de uma arte que nascia do próprio mergulho épico, ou seja, que propunha uma “modificação fundamental nas relações funcionais entre palco e público, texto e representação”²⁵⁷, sem se “limitar a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês”²⁵⁸.

255 HERZOG, Vladimir. Carta aos cariocas. *Jornal do Comércio*. 17 fev. 1963, p. 6.

256 As encenações que abriram o trabalho do grupo, em abril de 1963, foram *Os Fantoches* e *Enquanto os navios atracam*, ambas de autoria de Plínio Marcos. Já as atividades do Teatro Infantil iniciaram-se com a encenação de *A Bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, também em abril de 1963.

257 BENJAMIN, Walter. “Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016, p. 79.

258 Ibidem.

Trata-se do período caracterizado por Jacob Gorender como o “ponto mais alto das lutas dos trabalhadores” no século XX, em que se assistiu ao “auge da luta de classes, em que se pôs em xeque a instabilidade institucional da ordem burguesa”²⁵⁹ não só em relação à política coercitiva do Estado, mas também à produção e circulação das artes. Para Pécaut, o Brasil “viviu a hora do advento do Terceiro Mundo”, sem que se pudesse evitar o embate de classes rumo à “libertação nacional”²⁶⁰, tampouco o ímpeto experimental no campo das artes.

Ao todo, o público tornava-se não só testemunha, mas parte integrante do movimento de renovação cultural do país, reconhecendo com otimismo que cumpria seu papel em uma etapa necessária em direção ao “autêntico teatro popular”, nos termos de Boal. Foi na esteira de um teatro que operava a partir do reconhecimento de suas condições produtivas e da proposição de um trabalho horizontal envolvendo debates e investigações sistemáticas²⁶¹ que o Arena foi atingido pelos ventos contrarrevolucionários de 1964. Nos anos seguintes ao golpe, há uma reorientação no trânsito entre palco e plateia, além do desenvolvimento de novos métodos ou táticas de fazer teatral sistematizadas por Augusto Boal, entre elas a forma-feira.

3.2 Organizar para resistir

Em novembro de 1964, o general Amaury Kruehl, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), suspeito de envolvimento na organização paramilitar conhecida como Esquadrão da Morte, citava a “peça subversiva”²⁶² de Augusto Boal e Néelson Xavier, *Mutirão em Novo Sol*²⁶³, com o objetivo de enquadrar o então governador de Goiás, Mauro Borges, na Lei de Segurança Nacional. Segundo o relatório, Borges, além de come-

259 GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987, p. 66.

260 PÉCAUT apud RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução. Do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014, p. 20.

261 Faço menção aqui aos Laboratório de Interpretação e aos Seminários de Dramaturgia, todos organizados por Augusto Boal e que tinham como principal fio condutor responder às inquietações dos membros do Arena sobre “como” e “por que” algumas formas estéticas eram hegemonicamente utilizadas. Vianinha aponta como os mecanismos de produção do Arena engendraram uma ruptura do que considerava limites de representação do teatro realista: “Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador, etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo, mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro; orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; Flávio Migliaccio, que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flávio, Milton Gonçalves, Néelson Xavier, escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto”. In: FILHO, Oduvaldo Vianna. “Do Arena ao CPC”. In: *Arte em Revista*, nº 6, 1963, p. 12.

262 Subversão: Acusação de Kruehl a M. Borges. *Jornal A Tribuna*, 19 novembro de 1964. Caderno 1, p. 4.

263 Peça escrita por Boal e Xavier em 1961 e encenada nos Centros Populares de Cultura, que dramatizava a Revolta do Arranca-Capim, insurgência de lavradores de Santa Fé do Sul contra os latifundiários da região. A peça foi escrita após uma reunião entre o Teatro de Arena e o líder da Revolta, Joffre Corrêa. Cf.: XAVIER, Nelson; BOAL, Augusto. *Mutirão em Novo Sol*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

ter outros “atos comunistas”, teria assistido à peça de Boal – um “conhecido marxista”²⁶⁴ – com demasiado entusiasmo. Tratava-se da primeira menção ao trabalho teatral de Augusto Boal pelo governo ditatorial do pós-1964, iniciando um embate que duraria longos anos.

Ainda que fosse a primeira menção a Boal em um documento dessa natureza, ela não era surpreendente em relação ao histórico da ação militar no Teatro de Arena. Segundo Sábado Magaldi, desde o fatídico 1º de abril, as forças policiais coibiram o trabalho do grupo, gerando um clima de ameaça e insegurança quanto à própria integridade física de seus membros:

Nem houve tempo para a montagem [de *O Filho do Cão*] se firmar e foi obrigada a sair de cartaz no dia 1º de abril, por causa do golpe militar. Os principais responsáveis pelo Arena ausentaram-se da cidade, esperando que a situação política se aclarasse. Um carro de polícia vigiava a entrada do Teatro, que permaneceu fechado diversos dias. Temia-se que alguns elementos do elenco se tornassem bodes expiatórios, para o regime ditatorial instaurado deixar em paz a atividade cênica. (...) Boal desprezava qualquer saída de compromisso honroso com a nossa situação, mas não sabia como superá-la. (...) Sem ajuda tanto do Serviço Nacional de Teatro como da Comissão Estadual de Teatro, era difícil obter crédito para uma outra estreia. Boal chegou a pensar no fechamento do Arena e na ida para o Chile ou os Estados Unidos, onde lecionaria Português²⁶⁵.

A ida ao exterior substituiria uma excursão planejada em fevereiro daquele ano a diversos circos na periferia de São Paulo, com o intuito de montar cerca de 30 espetáculos do repertório do Arena, entre eles as adaptações de *A mandrágora*, *O melhor juiz, o rei*, e a peça de Guarnieri, *O filho do cão*²⁶⁶. Não houve nem temporada circense, tampouco uma viagem estratégica ao Chile ou Estados Unidos. Mesmo sob a mira dos órgãos oficiais de vigilância, Boal deu seguimento ao trabalho engajado do Teatro de Arena após o golpe, em um contexto nada pacífico:

Revisamos armários, estantes. Cartas cubanas, agendas, endereços, edições do Granma, livros de Mao, Che, Fidel, Marx, Engels, Sartre...anotados com carinho, foram escondidos ou jogados no lixo. (...) Perseguidos voltavam, perdido o medo. Fui a São Paulo, meus colegas viajavam. Trabalhador, eu não parava quieto. Querria teatro. Responder à violência do golpe com a insolência de novas peças²⁶⁷.

A primeira estreia foi em setembro de 1964, na sede do grupo, em São Paulo, com *Tartufo*, de Molière, obra que dava continuidade à vertente de nacionalização dos clássicos pelo Arena, e que tinha seu conteúdo adaptado à realidade brasileira da época. O espetá-

264 Ibidem.

265 MAGALDI, 1984, p. 62.

266 O Arena planeja novo espetáculo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 fev., 1964, p. 8.

267 BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 221-222.

culo fazia uma crítica velada ao governo de Castello Branco²⁶⁸ e permaneceu pouco tempo em cartaz, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, recebendo relativamente pouca atenção da crítica. Em 11 dezembro de 1967, entretanto, estrearia no Teatro de Arena do Shopping Cidade de Copacabana a obra que muitos críticos identificaram como a “primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar”²⁶⁹.

Para Maria Sílvia Betti, o *Show Opinião* “foi a primeira manifestação organizada de rearticulação dos artistas e intelectuais provindos do Centro Popular de Cultura”²⁷⁰, e contou com roteiro de Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa, direção de Augusto Boal e co-produção do Teatro de Arena. O título em si já trazia novidades importantes, que fornecem certo indício da atuação artística de Augusto Boal no pós-64. A primeira delas é a própria fricção entre a linguagem musical e teatral, que convergia as duas expressões sem que houvesse a hierarquização de qualquer uma delas²⁷¹. Já a segunda novidade diz respeito ao enfoque do espetáculo na enunciação das opiniões do elenco, ele mesmo composto não de intérpretes de personagens teatrais, mas de cantores que abordavam no palco suas próprias experiências.

Nara Leão (que chegou a ser substituída por Suzana de Moraes e, posteriormente, por Maria Bethânia²⁷²), Zé Keti e João do Vale entremeavam canções com testemunhos, estatísticas referentes à desigualdade social e expressões de protesto dirigidas diretamente ao público, dando corpo a uma forma de espetáculo inédita na trajetória do Arena, chamada por Boal de “teatro verdade”:

Tive uma ideia que me pareceu genial. Filmava-se, antes de 64, o cinema-verdade: personagens interpretados pelas próprias pessoas inspiradoras da história. *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, que só foi concluído vinte anos depois do golpe, com personagens reais vivendo em cenários ainda mais tristes, era talvez o melhor exemplo. (...) Se existia cinema verdade, por que não teatro verdade?²⁷³

268 Segundo relato de Boal: “Quem conhecia o texto, espantava-se com o discurso do Oficial que vem prender Tartufo e faz o elogio do Príncipe. Molière escrevia elogios ao monarca para que Louis XIV autorizasse a representação: o texto criticava a nobreza que, incômoda, assistia aos espetáculos da Corte. No monólogo final, dito magistralmente por Paulo José, que falava com 300% de sinceridade, a plateia se encantava com a ironia do texto, séculos depois de escrito. Elogiar o general Castelo Branco, só mesmo Jean Baptiste Poquelin...” Cf.: BOAL, Augusto. *Hamlet e filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 224-225.

269 COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 107.

270 BETTI, Maria Sílvia. “Novas correntes teatrais: dramaturgia e encenações (1958-1978). In: FARIA, João Roberto (org.) *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc e Perspectiva, 2013, p. 195.

271 Diz Boal: “*Opinião* não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Grito, explosão, Protesto. Música só não bastava. Música ideia, combate, eu buscava música, corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante!” Cf.: BOAL, 2000, p. 226.

272 Suzana de Moraes substitui Nara Leão em 30 de janeiro de 1965. Poucos dias depois, em 13 de fevereiro de 1965, Maria Bethânia ocupa o seu lugar. Cf.: PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo; COSTA, Armando. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 5.

273 BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 222.

A princípio, a ideia era realizar uma adaptação teatral d'*O Processo*²⁷⁴, de Kafka, com brasileiros que, desde o início do regime militar, já eram ou poderiam se tornar alvo de perseguições arbitrárias pelo governo. Os potenciais convidados seriam: Newton Carlos, Ziraldo, Jaguar, Jânio de Freitas, Moacir Werneck de Castro, Carlos Heitor Cony, Ênio Silveira, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Márcio Moreira Alves. A idealização – que, mais tarde, Boal afirmará ter sido o “delírio” de um dramaturgo às voltas com a possibilidade de silenciamento forçado – é desdobrada e toma corpo em dezembro daquele ano, em parceria com os ex-membros do CPC: “A ideia mãe do *Processo* acabou germinando, transformada em *Opinião*. Membros do CPC da UNE (...) discutiam no Rio, como nós em São Paulo, a melhor resposta à ditadura. Nosso ponto de encontro foi o show-verdade: espetáculo no qual cantores, cantando, contariam suas histórias.”²⁷⁵

274 Sabe-se que Boal pretendia encenar *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, além da adaptação de Kafka no Teatro de Arena de São Paulo. É interessante pontuar que *O Processo* chegou a ser encenado pelo Núcleo 2 do Arena, sob a direção de Leo Lopes, estreando em 4 de março de 1967. O espetáculo foi o primeiro trabalho profissional de atores agora consagrados, como José Rubens Siqueira, Alberto Guzik e Gabriela Rabelo. A peça não obedeceu ao estilo de teatro-verdade, mas incorporou a técnica de rodízio de atores (parte do Sistema Coringa), com a adaptação de André Gide, traduzida por Boal. José Rubens Siqueira relatou em entrevista recente que: “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. (...) Era muito difícil manter qualquer coesão naquele momento repressivo, de terror mesmo. (...) 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”. Em entrevista para esta pesquisa, Gabriela Rabelo concedeu o seguinte depoimento: “*O Processo* foi meu primeiro trabalho profissional, eu tinha acabado de sair da EAD e, aí o Leo Lopes me chamou para participar do trabalho (...). Ele era jovem, todos do elenco eram jovens. (...) Era um elenco muito eclético quanto à origem e ao pensamento, mas a gente se dava bem, se divertia. No elenco tinha um ator com nanismo, de bela voz, que tocava violão e fez uma música muito bonita para o espetáculo. Tinha o Márcio [Martins Moreira], da McCann Erickson de publicidade, era uma outra cabeça no mundo da publicidade, uma pessoa também muito inquieta, o Júlio Calasso, o Zé Rubens, eu, enfim. O Leo era cria do Antunes, mas ele tinha uma coisa democrática, era uma pessoa muito jovem e talentosa. A peça não é boa, né? É uma adaptação do Gide, você pega um francês para pensar um tcheco, não dá certo. Era aquela coisa racionalizada, mas a gente fazia com muito amor. No último dia, costumava-se fazer o enterro do espetáculo, que era fazer a peça na loucura, tudo vale, tudo pode. O Chico entrou em cena, porque ele ficava lá no Arena, um outro [ator] entrou de peruca...Eu achei aquilo uma coisa de louco, uma profanação. Catei minhas coisas, atravessei o palco e fui embora. Hoje, eu talvez não fizesse isso. Mas foi assim. No último dia, eu fiquei brava. Cf.: RABELO, Gabriela. Entrevista com Patricia Freitas dos Santos. Online, 9 de junho de 2023. Ver: 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 Universidade de São Paulo, 2015, p. 55.

275 BOAL, 2000, p. 224. O trabalho teatral com artistas da música foi além do projeto de show-verdade e os musicais acabaram formando certamente a etapa de maior vigor cênico e projeção mundial do Teatro de Arena. Somente *Arena Conta Zumbi* (1965), ao longo das décadas de 1960 e 1970, contou com mais de 70 encenações no Brasil e excursionou por países como México, Peru, Estados Unidos, Venezuela, França, Argentina, Chile, Colômbia e Equador. Analisando em conjunto, a fase de musicais parece ser fruto mais de um movimento organizador da classe artística contra a ditadura – chamado por muitos de “frente única” – que incluía, sem limitar-se a, uma perspectiva testemunhal. Além de Zé Ketí, João do Vale, Nara Leão, Maria Bethânia, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre tantos outros, Boal e Guarnieri tentaram inclusive convencer Chico Buarque a realizar uma adaptação do clássico shakespeariano *Romeu e Julieta*, no início de 1967, atuando como protagonista ao lado de Nara Leão. Depois, foram convidados Marília Medalha, Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil. O projeto, no entanto, não chegou a ser concretizado. Cf: Informe Jornal do Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abril 1967, Cad. 1, p.10.

Segundo Boal²⁷⁶, os três músicos representariam a classe social da qual faziam parte: Nara Leão daria voz à classe média carioca; Zé Keti seria expressão da classe popular que vivia nos morros do Rio de Janeiro; e João do Vale, o representante dos nordestinos que migravam para o Sudeste. O show lançava mão de expedientes épicos, possuindo uma estrutura fragmentada, narrativa e alegórica bastante sintomática daqueles meses imediatamente posteriores ao golpe. Boal organizou o processo de composição da seguinte maneira: os roteiristas do espetáculo selecionaram materiais variados de cada músico (letras de canções, depoimentos, entrevistas) que, ao fim, foram compilados e entregues a Boal para uma apreciação última. Em autobiografia, Boal afirma que foi necessário realizar uma reunião com cada músico para deprender os conteúdos mais relevantes, dada a grande extensão do material original.

O tom predominante assumido pela narrativa de testemunho dos músicos não deixava de desvelar certo desmantelamento do enredo principal. Afinal, a história dos três cantores, a relação que nutriam com a canção popular e a potência política de seus posicionamentos (ou opiniões) eram postas em cena como num show, em que nem sempre os princípios que regem a organização estão claros. Em meio a carcarás, mestres de capoeira e opiniões, qual era o enredo?

Para Maria Sílvia Betti, “mais do que o que se diz, importa nesse momento o fato de dizer-se e de ocupar-se o palco para fazê-lo”, em um espetáculo que “dispensa enredos, pois extrai sua matéria do embate das forças sociais e políticas e de seu próprio momento histórico”²⁷⁷. Funcionou, portanto, como um meio de reinscrever o teatro e a cultura na esteira do engajamento social, mesmo que a experiência histórica do golpe ainda não pudesse ser efetivamente elaborada na esfera da representação. Indo além, o show-opinião tinha como uma de suas características o embate de ideias e concepções dos músicos acerca das canções. Alguns anos mais tarde, em autobiografia, Boal atestará:

Eu queria que dialogassem com as letras das músicas, de forma dramática, não lírica. Isso me obrigava a cortar uma canção pela metade, usar só alguns versos. (...) Eu queria que escutasse não apenas a música, mas a ideia que se revestia de música! *Opinião* não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase²⁷⁸.

Propunha, no fundo, um dialogismo entre os músicos capaz de expressar a experiência pessoal e social presente nas canções. Ao se configurar como um embate de testemunhos, o *Show Opinião* parece se aproximar da forma-feira, sistematizada por Boal em 1968, que reunia peças curtas de autores e estilos variados, visando uma interlocução produtiva entre as formas estéticas.

276 BOAL, 2000, p. 226.

277 BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 153.

278 BOAL, 2000, p. 226.

Mas ainda em 1964, a colagem de fragmentos do *Show Opinião* tinha como base o sentimento partilhado de indignação pela derrota dos projetos revolucionários da esquerda. Todos compreendiam a alusão ao carcará: primeiro, na voz de Nara Leão, como alegoria do poderio autoritário e sanguinolento dos militares; depois, incorporado e imortalizado por Maria Bethânia, como uma representação da força e bravura do sertanejo, capaz de atacar a nova ordem, ou os novos borregos da Baixada²⁷⁹.

O refrão “podem me bater/ podem me prender/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião” rapidamente se tornou uma espécie de hino de resistência da esquerda ainda em estado de perplexidade diante da derrota, e fez do teatro “uma verdadeira trincheira”. O caráter exortativo do final do show, com os versos de *Cicatriz*, de Zé Ketí, e de *Carcará* cantados em coro, reunia simbolicamente os músicos enquanto representantes de classes sociais diferentes, em uma frente democrática contra a ditadura: “Deus dando a paisagem/ O resto é só ter coragem/ Carcará, pega, mata e come!”²⁸⁰.

De acordo com a maioria da fortuna crítica sobre o tema, a estrutura do show seguia uma proposta de frente ampla, numa chave próxima à proposta de alianças pessebista, mas aplicada ao setor cultural²⁸¹. Tal interpretação é aberta a questionamentos, sobretudo se considerarmos o espetáculo dentro de um repertório tão politicamente crítico e avesso a sectarismos partidários, como o do Arena e, mais especificamente, de Augusto Boal²⁸². Não se pode negar, contudo, que o espetáculo partia da busca por uma integração simbólica entre artistas que se posicionavam contra o regime, conforme pode ser verificado na própria declaração de intenções dos roteiristas:

Este espetáculo tem duas intenções principais. Uma é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Ketí e João do Vale têm a mesma opinião – a música popular

279 Nas palavras de Caetano Veloso: ‘A canção “Carcará”, de João do Vale, era já o clímax do show na interpretação de Nara, mas Bethânia, com um talento dramático que Nara estava longe de possuir, parecia dar corpo à canção, que descrevia a violência natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste – o carcará – ataca os borregos recém-nascidos. O refrão “pega, mata e come” era repetido a intervalos com crescente intensidade. Uma sugestão de comparação – “carcará, mais coragem do que homem” – era suficiente, no contexto, para transformar a canção num vago, mas poderoso argumento revolucionário”. Cf.: VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 99.

280 PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo; COSTA, Armando. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 82.

281 Segundo Maria Sílvia Betti, “embora não seja fácil avaliar o grau de determinação da palavra de ordem do Partido naquele conturbado contexto pós-golpe, o que parece indiscutível é que a ideia da frente democrática, cujas raízes se encontram nas teses do V Congresso do PCB, de 1960, passaria a servir de base a todo o movimento de resistência constituído no teatro brasileiro no período que vai de 1964 até a decretação do Ato Institucional número 5, em 1968”. Cf.: BETTI, Maria Sílvia. “Novas correntes teatrais: dramaturgia e encenações (1958-1978). In: FARIA, João Roberto (org.) *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc e Perspectiva, 2013, p. 197.

282 Paulo Bio pontua a crítica realizada por Boal às propostas e diretrizes do PCB no espetáculo *Arena conta Zumbi*, estreado alguns meses depois do *Show Opinião*, em 1965. Pode-se também destacar essa característica em outras obras escritas ou dirigidas pelo teatrólogo, como é o caso das seguintes peças, em ordem cronológica: *Revolução na América do Sul* (1960); *Arena conta Tiradentes* (1967); *As aventuras do Tio Patinhas* (1968); *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* (1968); *Arena conta Bolívar* (1970); e *A Tempestade* (1974).

é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as *tradições de unidade e integração nacionais*. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música²⁸³.

É importante pontuar, contudo, que embora consoante com a ideia de unidade e integração nacionais, o espetáculo não parecia vincular-se propriamente às concepções táticas do PCB, mas fazia parte de um esforço de arregimentação de um campo artístico de resistência à ditadura recém instaurada. Para o pesquisador Paulo Bio Toledo, o show mais tensionava do que efetivamente referendava os pactos de aliança de classes²⁸⁴. O que estava em jogo, segundo Toledo, era um esforço coletivo para uma prática artística voltada à *representação* do chamado *popular*. Em vez do contato real e produtivo com as classes trabalhadoras que ocorrera sobretudo no pré-golpe, os artistas do *Show Opinião* deslocavam a “força popular” para o eixo simbólico da representação artística – fator que não deixa de evidenciar uma espécie de sintoma de época:

A ideia de povo/popular vai para dentro da ideia novamente solidificada de arte (...). Trocando em miúdos, o povo é subsumido pela arte. Assim, mesmo que a força popular seja o motor de boa parte da produção cultural do período, o que fica em evidência é, na verdade, sua elaboração artística, e esta é privilégio do gênio criador, do especialista²⁸⁵.

A interpretação de Toledo nos permite avançar na leitura crítica do *Show Opinião* como um espetáculo marcado por uma atmosfera de crise de ordem estético-representacional. Cabe destacar aqui que a narração das diferentes opiniões dos três músicos associava-se menos com uma defesa de diretrizes partidárias de aliança de classes, e mais com um entrosamento de perspectivas sobre o próprio fazer artístico.

Logo ao início do espetáculo, os músicos apresentam os desafios e impasses de atuar como artista engajado sob a ditadura dirigindo-se ao público, como se este fosse o verdadeiro elo entre as narrativas²⁸⁶. Em outras palavras, cabia colocar os fragmentos narrati-

283 PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo; COSTA, Armando. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 82.

284 TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2018, p. 42.

285 *Ibidem*, p. 47.

286 João do Vale reitera sua origem humilde no Maranhão e as relações que isso guardava com sua música (“minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que mais é muito dificuldade pra viver. Em Pedreiras, pra ouvir música era na banda ou então no único rádio da cidade do seu Zeca Araújo, que por sinal vendeu umas vacas pra comprar um rádio. E eu fazia música sobre tudo. Até sobre morcego. Sabe como é morcego? Nós caçamos um e abrimos o bicho: é feito palmito, feito cebola.”); Zé Ketí aborda os desafios de ser sambista no Rio de Janeiro (“No meu tempo, quando comecei a frequentar o samba, o samba era mais duro. Davam pernada pra valer. Muitas vezes só terminava com a polícia, quando a polícia entrava na perna também.”). Já Nara Leão afirma: “Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em

vos dos músicos – centrados num “eu artístico” – lado a lado, estabelecendo perspectivas diferentes em relação à produção de bens artísticos. Tais perspectivas seriam sanadas no salto qualitativo representado pelo contato com o público, fundamental elo que afirmava o denominador comum entre todos os participantes: a resistência à ditadura.

Assim, de acordo com o próprio material dramaturgico do espetáculo, o eixo gravitacional do *Show* era discutir em conjunto as condições produtivas para dar continuidade a um trabalho artístico engajado. Nesse sentido, o sentimento de urgência na arregimentação dos artistas em torno do propósito de resistir ao regime aliava-se à consciência de perda do horizonte revolucionário. O palco tornava-se, assim, espaço privilegiado para o debate não-teleológico, o entrechoque de opiniões quanto à função e eficácia da arte politizada e a expressão de cunho ensaístico sobre os rumos possíveis para os artistas insatisfeitos com o regime militar.

O refrão de insubordinação ao autoritarismo, classificado por muitos críticos como “festivo”, desdobra-se em uma forma reveladora do impasse artístico: como seguir fazendo arte engajada sob um governo autoritário? Quais seriam os recursos representativos mais “eficazes”? Para Boal, era imprescindível repensar as formas estéticas já experimentadas e, naquele contexto de isolamento artístico, colocar em xeque o lugar autoral, à medida que este se revelava um espaço privilegiado e hierárquico na expressão de simulacros em torno do popular²⁸⁷.

O trabalho desta equipe diferenciou-se do de outras equipes que escreveram textos essencialmente dramáticos, como “O Melhor Juiz, o Rei” e “Mutirão em Novo Sol”. No caso dessas peças, havia um texto dramático a escrever. No caso do Opinião, *a equipe procurou apenas clarificar o conteúdo das letras, não somente na sequência das músicas a serem cantadas, como também na intercalação de textos explicativos, monólogos ou diálogos*. Tentou-se uma experiência de show-verdade. Assim, *uma equipe de especialistas trabalhou fora de sua especialidade*²⁸⁸ (Grifos nossos).

Vitória, mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive, o que seria do Baden Powell, que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? *Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo*. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado”. Nos trechos, percebe-se que não se trata propriamente de um entrechoque de classes, mas de um entrechoque de condições produtivas de atuação do artista engajado. Cf: COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. *Show Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

287 Iná Camargo Costa, ao comentar o teatro épico no Brasil, chamará a atenção para o mesmo ponto: “Há um critério que não se pode perder de vista: o teatro épico só é possível se o meio de produção estiver nas mãos da classe operária. Fora desta condição, teremos o simulacro ou a contrafação”. In: COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. *Revista Discurso*. São Paulo, nº 18, 1990, p. 102.

288 Opinião. Mais um espetáculo do chamado teatro politizado. *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, 11 dez. 1964, Cad. 2, p. 3.

Além de rejeitar a ideia de escrever um texto dramático convencional, cuja composição seria relegada à figura do autor, Boal deflagra a importância de romper com o trabalho especializado, colocando os músicos na posição de cantores-atores²⁸⁹. As canções, entremeadas pelas opiniões e comentários elucidativos das intenções dos compositores, traçam uma espécie de forma estética não resolvida, cuja linha de força é justamente o questionamento implícito das formas de arte engajada usadas até aquele momento.

Segue Boal: “*Opinião* procura, à maneira do teatro, explicar todas as ideias contidas nas letras das canções. Procurou-se sempre estruturar as canções de tal forma que o cantor cante “dizendo” para alguém o que a letra implica”²⁹⁰. Ora, se a explicação do “sentido ético” e do significado social de uma obra precisava ser exposta pelo próprio compositor, isso já configurava o diagnóstico de uma crise formal. Em outras palavras, há o reconhecimento indireto de que aquelas canções, isoladas de suas respectivas explicações, não possuíam um significado socialmente transformador. O que parecia estar em pauta, portanto, era justamente a relação forma e conteúdo ou, em outras palavras, a “semântica das formas” politicamente comprometidas.

Por um lado, conforme Toledo, o *Show Opinião* anuncia um recuo em relação ao contato produtivo com as classes populares, imposto pela repressão do regime. Por outro, no entanto, ele também marca a dissolução das certezas sobre certas categorias estéticas e, com isso, uma desconfiança sobre a eficácia da arte popular dentro daquele panorama histórico. Por isso, a importância da arregimentação de artistas. Se, depois da fratura do regime, não se sabia qual caminho seguir, era preciso organizar o campo cultural da esquerda e traçar novas perspectivas de agência social através da arte, agora mais voltadas a combater o regime militar do que propriamente à ideia de revolução.

De uma perspectiva isolada, portanto, o espetáculo carrega uma atmosfera de comunhão necessária entre a esquerda, enxergada por muitos críticos como a inauguração de uma “resistência festiva”. Porém, visto dentro de um panorama mais amplo, tal comunhão ou arregimentação não nega o esforço dos artistas em recuperar a experiência do pré-64, nem que, para tanto, eles precisem, mais tarde, correr os riscos advindos da militância política num contexto de torturas e assassinatos, como foi o caso de Augusto Boal.

Ao longo de suas temporadas no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, o *Show Opinião* atingiu cerca de 100 mil espectadores, mas não foram as classes populares que ocuparam as poltronas das salas de espetáculos, principalmente as do shopping em Copacabana. A bem da verdade, o show, depois comercializado em formato *long-play*, abriu caminho para a consolidação da canção de protesto na indústria fonográfica, fenômeno que evidentemente não correspondia de modo exato às expectativas de trabalho “popular” do Teatro de Arena.

289 Diz Boal “cantores confundidos com personagens, cada qual era um e outro”. Cf.: BOAL, 2000, p. 231.

290 Idem, *ibidem*.

Em vista disso, Iná Camargo Costa pontuará que o *Show Opinião* anuncia uma revolução, mas de caráter mercadológico: “Durante a ressaca que se seguiu ao golpe de 1964, nossos jovens artistas de esquerda renovaram a proeza de transformar a luta (passada) em mercadoria a ser consumida como seu sucedâneo (no presente)”²⁹¹ (Grifos nossos).

Nesse forte mercado cultural, que fornecia contornos ao que Schwarz chamou de hegemonia cultural de esquerda do período, saltava aos olhos do mesmo crítico uma notável ambiguidade: se a derrota política anunciava a falência dos projetos revolucionários, por que se combatia imaginativamente a ditadura nos palcos? O público tanto do *Show Opinião*, quanto dos espetáculos musicais do Arena era levado ao “delírio do aplauso”²⁹², demonstrando “total apoio à ideia de uma revolução simbolicamente enunciada por uma frente de esquerda”²⁹³, mesmo consciente de que a arte estava “em pleno âmbito do teatro comercial”²⁹⁴:

O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 1964. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, *mudando de sentido. De revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução*. Foram triunfalmente acolhidas pelos estudantes e pelo público artístico em geral. (...) O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua plateia culta – que exista imperialismo, que a justiça é de classe – vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo. Formava-se assim um comércio ambíguo que de um lado vendia indulgências afetivo-políticas à classe média, mas do outro consolidava a atmosfera ideológica [de esquerda]²⁹⁵.

Iná Camargo Costa analisa a montagem de *Arena Conta Zumbi* e das peças exortativas do Teatro de Arena por meio dessa mesma lente, ao perceber como tais obras “longe de incorporar a derrota e eventualmente de considerá-la como tal, lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades”²⁹⁶.

É aí que, a meu ver, a crítica perde de vista o caráter ensaístico das produções, que admitiam a sua própria incompletude em relação às expectativas de transformação do *status quo* – o *Show Opinião*, pela via do testemunho dos músicos sobre suas respectivas canções, denotando a fragilidade das formas artísticas de esquerda quanto às táticas culturais

291 COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 119.

292 SCHWARZ, R. “Cultura e política 1964-1969”. In: *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Penguin, 2014, p. 32.

293 Ibidem.

294 Ibidem, p. 30.

295 SCHWARZ, R. “Cultura e política 1964-1969”. In: *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Penguin, 2014, p. 32.

296 COSTA, 2016, p. 108. Sentença retirada do ensaio de Walter Benjamin. Cf.: BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia e Técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 132.

de enfrentamento ao regime naquele momento sombrio; e o *Arena conta Zumbi*, a partir de um olhar inovador sobre os modos de produção teatral. Em 1965, no programa de *Arena conta Zumbi*, Boal afirma o seguinte:

Nesta etapa do seu desenvolvimento, o Arena desconhece o que é o teatro. Queremos contar uma história, segundo a nossa perspectiva. Dispomos de uma arena, alguns velhos refletores munidos de lâmpadas (aproximadamente Cr\$ 20.000 cada), acomodações para pouco menos de duzentas pessoas, roupas, madeiras, telas, projetores etc. Somos um grupo de diretores, atores, técnicos, autores, electricistas, porteiros, bilheteiros. Somos quase vinte. Pensamos parecido. Essa gente reunida, usando o material disponível, vai contar uma história. (...) Para fazer uma peça assim, precisaríamos de mais de 100 atores, mais de trinta cenários, contando até um bojo de navio, uma floresta detalhada, casas grandes, senzalas, igrejas e pelourinhos. Já que não somos Teatro Nacional, nem temos mecenas dispostos a tudo, temos ao menos nós mesmos. *Destes fatos concretos, surgiram as nove técnicas que estamos usando em ARENA CONTA ZUMBI*: personagem absolutamente desvinculado de ator (todo mundo faz papel de todo mundo), narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisa pouca, cenas dramáticas junto a documentos, fatos perdidos no tempo e notícias dos últimos jornais²⁹⁷ (Grifos nossos).

O detalhamento das condições produtivas, descritas no trecho a partir sobretudo das adversidades materiais, bem como o enfoque no caráter coletivo de criação da obra dão margem para afirmar que esse já era o início de uma proposta revolucionária de fazer teatral, que mais tarde seria vinculada ao arcabouço do Sistema Coringa. Mesmo que as nove técnicas usadas em *Zumbi* ainda não estivessem expostas em detalhes em 1965, pode-se perceber as tentativas de organização do trabalho para driblar o quadro de asfixia (material e ideológica) enfrentado pelos artistas.

O tom coletivizante da proposta, que reconhece a voz autoral de todos os profissionais ligados ao grupo, desde os diretores até os bilheteiros, e a atmosfera anti-ilusionista imposta pelas restrições materiais operam uma mudança significativa nos rumos do teatro politizado. A pergunta de fundo voltava-se para a seguinte contradição produtiva: Boal e Guarnieri assinam a autoria do espetáculo, embora quem conte de fato a história seja o grupo do Arena, reconhecido como um coletivo unido em prol da criação artística. Tais características não só esgarçam a forma do drama, como também contribuem para criar novas condições produtivas ligadas ao trabalho teatral. Não à toa, Boal afirmará em entrevista, alguns anos mais tarde, que *Zumbi* marcou:

uma colaboração muito boa [entre os artistas]. Algumas vezes Guarnieri escrevia na máquina e eu lhe ditava os trechos; outras vezes, ele ditava para mim. Então,

297 BOAL, A; GUARNIERI, G. Vivemos um tempo de guerra. Programa da peça *Arena conta Zumbi*, 1965, s/p.

escrevemos juntos, trabalhando também com Edu Lobo, que compôs as canções. Comecei a dirigir a peça antes de ela estar finalizada. Lembro que muitas vezes depois dos ensaios, Guarnieri e eu fomos para casa, e Edu com diversos atores e o restante do grupo trabalham na peça. Os atores também davam ideias, então acabou sendo quase uma criação coletiva²⁹⁸. (Tradução nossa)

Portanto, se no *Show Opinião* houve o esforço de arregimentar artistas de esquerda para colaborarem na composição do espetáculo, em *Arena conta Zumbi* há uma tentativa de organizar o trabalho composicional enquanto uma criação compartilhada entre os diversos membros do grupo, sem se restringir somente aos artistas²⁹⁹. Ainda que essa característica não fosse uma novidade ao longo da história do Arena, pois parece recuperar em alguma medida a experiência coletiva do Seminário de Dramaturgia, ela se impõe como um forte impulso criativo dentro das estreitas possibilidades de atuação do pós-1964.

Em síntese, o que se pode depreender através de uma leitura histórica dessas peças, inserindo-as em um projeto de trabalho cultural mais abrangente, é algo que parece escapar da fortuna crítica que as considera como simples elementos “vendáveis” ou ingênuos o bastante para interpretar o golpe militar como um “acidente de percurso”. Não há de se negar o impacto de vendagem das canções que integram as obras, no entanto o trabalho nelas prefigurado escapava da comodificação pura e simples, ganhando significado revolucionário ao questionar as próprias condições de produção da arte.

Outro ponto elucidativo disso é o prefácio à edição de *Juno e o Pavão*, escrito no mesmo ano de estreia de *Zumbi*. Ao retomar a sua experiência com a peça de Sean O’Casey, encenada pelo Arena sob sua direção em 1957, Boal afirma que a principal contribuição de seu prefácio era “reanalisar erros e acertos, perspectivas deformadas ou corretas, que o espetáculo do Arena talvez tivesse”. A partir desse balanço crítico da experiência do grupo, a obra se tornaria “útil para os leitores da coleção, supondo-se que a grande maioria deles seja constituída de *artistas amadores* em busca de textos³⁰⁰. O tom autocrítico de Boal, em vez de desconsiderar ou deslegitimar o trabalho pregresso do TA³⁰¹, ganha contornos

298 BOAL, A. An Interview with Augusto Boal. *Latin American Theatre Review*, Fall 1975, p. 73.

299 Relaciona-se a isso o depoimento de Izaías Almada sobre a montagem de *Arena conta Tiradentes*, encenada dois anos depois da estreia de *Zumbi*: “[Boal] era uma figura especial. Muita gente não gostava dele. Questões políticas e porque ele era exigente, não fazia muita concessão. Às vezes, nós vínhamos às duas horas da tarde e saíamos às dez da noite. Oito horas de ensaio. Isso aconteceu não no *Zumbi*, porque eu entrei como substituição, mas aconteceu na peça seguinte, que era o *Inspetor Geral*, do Gogol. E aí, eu vi como era o trabalho dele e de todo o grupo. Eu já tinha dito ao Boal que eu não tinha a vocação, o talento ou até a vaidade necessária para ser ator...Eu queria mesmo fazer direção (...) Eles iam começar a ensaiar o *Tiradentes*, eu até participei com a Vânia, viúva do Guarnieri, participei com ela de uma discussão proposta pelo Boal e pelo Guarnieri de uma das cenas que tem no *Tiradentes*. Depois eles escreveram aquilo que nós fomos ali na hora improvisando”. Cf.: ALMADA, Izaías. Entrevista a Ester Moreira e Sharine Melo, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/izaia-almada>. Último acesso em 30/10/2023.

300 BOAL, A. O’Casey e a verdade. *Juno e o Pavão*. São Paulo: Brasiliense, 1965, p. V.

301 Como será visto ainda neste Ato, a posição de Boal não se coadunava com a de outros artistas, como Ferreira Gullar, que expressamente trataram as experiências estéticas anteriores ao golpe como ingênuas, reducionistas ou, até mesmo, sectárias. Ao comentar esse sintoma de época, Iná Camargo Costa ressalta o quanto a conjuntura do pós-

dialéticos ao dirigir-se a um novo estado de coisas. É como se o teatrólogo, munido de uma lente de análise pendular, voltasse o olhar ao passado como quem busca melhor resolver os impasses de um futuro incerto. E, neste escopo de futuro, restaria oferecer brechas de atuação ao trabalho não-especializado, aos artistas amadores.

Ao longo dos anos seguintes, o impulso para a arregimentação e organização de agentes do campo cultural³⁰² que resistiam ao golpe caminhou, cada vez mais, para a corrosão de categorias convencionais ligadas ao fazer teatral. Consciente da impossibilidade de seguir com a investigação coletiva de formas populares junto às classes trabalhadoras, o trabalho de Augusto Boal procurará desmontar, pouco a pouco, a centralidade e hierarquia da figura autoral, a carência de dialogismo entre palco/plateia e o isolamento imposto aos artistas e intelectuais pelo regime. E as feiras de opinião, longe de serem um capítulo à parte na trajetória de Boal e do Arena, ilustram o turbilhão do pensamento e da prática teatrais numa década sombria da história nacional.

3.3 Entre a militância e a sala de espetáculo

Fazer teatro restrito a um público pagante – essa era a grande “pedra no sapato” do teatro socialmente engajado para Augusto Boal e o Teatro de Arena. Em meio a tal crise, surgem debates em torno da chamada “arte popular” e arte de resistência à ditadura. A questão ganhava contornos cada vez mais contraditórios à medida que, isolada da classe trabalhadora, a arte de esquerda enfrentava o poder da indústria cultural, constatando-se, nas palavras de Marcelo Ridenti uma paulatina “integração de intelectuais e artistas à ordem capitalista modernizada”³⁰³.

Se a televisão e os grandes veículos de mídia que se fortaleceram no final da década de 1960 foram considerados “poderosos meios de denúncia” para alguns artistas, tal não era o caso dos participantes do I Congresso Paulista de Teatro Universitário, ocorrido em São Paulo, entre os dias 21 e 23 de maio de 1966. Nele, Augusto Boal e diversos outros artistas e críticos abordaram os possíveis métodos para “encontrar uma linha de ação para o Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP)”, cujo objetivo era formar um “teatro de pesquisa”³⁰⁴.

De um lado, o crítico Paulo Mendonça afirmou que “a ausência de público popular já invalidaria o conceito de teatro popular”, pois “numa organização como a do TUSP, o

-golpe operou uma espécie de amnésia seletiva, promovendo discursos vituperiosos sobre a arte política de grupos mais radicais, como os CPCs e o MCP. Para Costa, esse fenômeno foi responsável por um significativo retrocesso na prática artística do pós-1964 e na fortuna crítica sobre o período. Cf.: COSTA, 2016, p. 101.

302 A expressão é aqui utilizada para se referir ao conjunto de interlocutores de Boal naquele momento. Visto que as proposições do teatrólogo muitas vezes eram voltadas a não-especialistas, preferimos o uso de tal termo de inspiração bourdieusiana.

303 RIDENTI, 2014, p. 292.

304 Teatro popular. *Estado de São Paulo*, 25 maio de 1965, p.2. Cabe ressaltar que não se trata do Teatro da USP (TUSP), ainda em existência.

teatro popular talvez seja uma aberração por não dispor de terreno em que se possa desenvolver³⁰⁵. Já a análise quase adorniana de Rosenfeld localizou a ação do teatro popular a partir de seu enfrentamento às armadilhas da indústria cultural. Segundo ele, o teatro não deixava de ser “um núcleo duro contra a indústria cultural que representa[va] uma espécie de terror suave, que consumimos sem perceber que estamos sendo consumidos”.³⁰⁶

Augusto Boal, por sua vez, expôs uma análise do conceito que posteriormente será desenvolvido com mais vagar nas obras *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* e *Categorias de teatro popular*³⁰⁷. O conteúdo da comunicação foi transcrito pela imprensa da seguinte forma:

Depois de afirmar que o teatro aristotélico procura adaptar o cidadão às leis do país e o brechtiano visa transformar a sociedade, [Augusto Boal] esquematizou três tipos de teatro popular: o que tem enfoque e destinação popular; o que tem enfoque popular, mas se destina a certas elites, e o que *não tem enfoque de análise popular, como as telenovelas, por exemplo, mas que atinge evidentemente um público popular*. O primeiro tipo é um teatro de agitação e o segundo pode ser exemplificado com as experiências do Arena que, pela capacidade da sala e pelo preço do ingresso só pode destinar-se a uma plateia de boa situação econômica³⁰⁸. (Grifos nossos)

A sistematização dos três tipos ou categorias de teatro popular apresentadas por Boal não foi fortuita, tampouco buscou lançar luz exclusivamente para a vertente de “teatro de pesquisa” do TUSP. Era, na verdade, uma comunicação em forma de relato de trabalho, que enfocava um ponto com o qual Boal já estava se debruçando ao longo dos anos que se seguiram ao golpe, a saber: transformar a prática teatral a partir do pensamento produtivo acerca do público de teatro.

Embora não saibamos a reação às falas naquele congresso, não é arriscado afirmar que muitos artistas do TUSP ratificavam as posições de Boal, até mesmo por serem ex-membros do Teatro de Arena, como Paulo José e Flávio Império. Inclusive, alguns meses mais tarde, será José quem assumirá a direção do primeiro espetáculo do grupo, a peça de brechtiana *A exceção e a regra*, encenada para cerca de 15 mil operários sindicalizados³⁰⁹.

305 Ibidem.

306 Ibidem. O que Rosenfeld deflagra em sua comunicação no I Congresso Nacional de Teatro Universitário é o processo de reificação subjacente ao fortalecimento da indústria cultural enquanto instrumento organizador da vida social. Traçando um paralelo com a concepção de Adorno acerca do fenômeno, o que está em jogo “é a sujeição absoluta à lógica do sistema, em detrimento de uma outra forma de ser e produzir cultura”, sendo que um de seus movimentos mais notáveis é a “perda da condição do sujeito”: “qualquer atitude para com a bagagem de hábitos, artes, costumes e todo o conjunto que compõe a experiência social passam a ser predominantemente orientados pela exigência do consumo, dos receptores aos produtores das práticas culturais”. Cf.: KROPF, Paula. Tentativas sobre cultura: apontamentos sobre indústria cultural, arte e sociabilidade mercantilizada. *Terceira Margem*, Vol. 22, nº 38, Jul-Dez 2018, p.41.

307 BOAL, 1977; BOAL, 1980.

308 Teatro popular. *Estado de São Paulo*, 25 maio de 1965, p.2.

309 O número consideravelmente amplo do público operário tornava-se possível pelo caráter amador e experi-

A presença massiva da camada estudantil nos teatros mais à esquerda³¹⁰ não deixou de contribuir para o fortalecimento de um espaço crítico de análise conjuntural, catalisando, de certo modo, *pontes de ação* militante e artística no trânsito entre palco e plateia. Na avaliação de Jacob Gorender, o estrato universitário e secundarista compunha um dos principais focos de repressão do governo, e teve uma participação extremamente significativa na resistência:

Politicizado no sentido de esquerda, o movimento estudantil não podia deixar de ser um dos alvos preferenciais da repressão ditatorial. O Governo Castelo Branco decretou a ilegalidade da UNE e seu Ministro da Educação, Flávio Suplicy de Lacerda, adotou uma série de medidas castradoras da atividade política dos estudantes. As invasões policiais dos recintos universitários se tornaram fato corriqueiro e deram lugar a agressões brutais (...). Os chamados Acordos MEC-USAID orientavam a americanização do ensino e suscitaram protestos de alunos e professores. O afastamento de numerosos professores mutilou os corpos docentes (...). Empurrada para a ilegalidade, a UNE não deixou de funcionar e, até 1968, pode manter significativa representatividade do corpo discente. Os congressos nacionais, tradicionalmente realizados nas férias de julho, se reuniam de maneira semiclandestina ou inteiramente clandestina³¹¹.

Tratava-se de uma parcela da militância política do país considerada a “manifestação mais avançada da classe média”³¹², que largamente cortara os laços com o PCB, formando as chamadas Dissidências Estudantis – grupos coordenados de ação política atuantes em diversos estados nacionais. Será inclusive a Dissidência de São Paulo que, a partir de 1967, avolumará as fileiras da Ação Libertadora Nacional³¹³ (ALN), organi-

mental do TUSP, potencialmente menos visado do que o TA pelo regime militar. Foi assim que o TUSP conseguiu firmar convênios com sindicatos em sua fase inicial. O segundo espetáculo do grupo, porém, sofreu uma inflexão significativa: com a peça *Os fuzis da senhora Carrar*, o grupo volta a dialogar com um público pagante, em uma sala de espetáculos convencional. Segundo Maria Goes, isso foi consequência direta das políticas de repressão do regime, bem como de um processo de autocritica do próprio grupo, que buscou redefinir suas bases a partir das “movimentações e hesitações de seu grupo social”. Cf.: GOES, Maria Livia Nobre. *Debaixo das ruas, em cima dos palcos: teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2021.

310 O termo genérico busca fazer referência aos diversos grupos de teatro de São Paulo que se posicionavam contra a ditadura, mesmo que lançando mão de diferentes estilos artísticos, como o Teatro de Arena, Teatro Oficina e Grupo Decisão.

311 GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 146.

312 Um documento estudantil. *Revista Teoria e Prática*, nº 2, 1967, p. 133.

313 Segundo Marcelo Ridenti, “foi notável a presença de estudantes nos grupos de esquerda em geral (906; 24,5% do total de 3.698 processados, com ocupação conhecida, por ligação com grupos de esquerda), e particularmente naqueles que pegaram em armas (583; 30,7% dos 1.897 denunciados por vinculação com organizações guerrilheiras urbanas típicas). Isso reflete a extraordinária mobilização estudantil, sobretudo nos anos entre 1966 e 1968”. Cf.: RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma*

zação de guerrilha urbana liderada por Carlos Marighela, da qual Augusto Boal atuará como colaborador³¹⁴.

Em São Paulo, os exemplos documentados de insubordinação do movimento estudantil são vastos³¹⁵ e, em certa medida, conectam-se à esfera cultural engajada sob o denominador comum da contestação aos mandos e desmandos da política ditatorial. Marilena Chauí dá o tom da reação à repressão e dos debates entre os estudantes da Maria Antonia, prédio onde se localizava a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP:

Depois de 1964, com o golpe, os vergonhosos interrogatórios a que foram submetidos muitos professores, cujas casas foram invadidas pelo Exército à procura de obras subversivas (levaram da biblioteca do professor Mario Schemberg o romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal, porque acharam que seria subversivo!), as discussões se politizaram nos grupos propriamente políticos, dos quais estudantes participavam e se voltavam para a necessidade de uma revolução socialista. Os debates políticos eram feitos a partir das encenações de Brecht, no Teatro de Arena (dirigido por Augusto Boal), das peças de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro Oficina, e dos filmes do Cinema Novo³¹⁶.

Interlocutora ativa das peças engajadas, uma parcela desse público universitário transforma-se, ela mesma, em artistas de grupos amadores naquela segunda metade da década de 1960. Eram três os coletivos mais emblemáticos³¹⁷: TUSP, TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo) e o Teatro do XI, ligado ao Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da USP, de onde mais tarde sairia o famoso Teatro União

da Revolução Brasileira. São Paulo: Unesp, 2005, p. 114.

314 O assunto será debatido com mais detalhes no entreato desta tese.

315 A título de curiosidade, compilamos alguns atos de protesto ocorridos em São Paulo nos primeiros anos após o golpe: ainda em 1964, 128 estudantes de diversos cursos da USP se reuniram no Diretório Central dos Estudantes para planejar uma greve contra a Lei Suplicy de Lacerda, que previa a extinção da UNE. Em junho de 1965, o Centro Acadêmico da USP aprovou greve, sugerida pelos alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, devido ao aumento dos preços do Restaurante Universitário e, por isso, teve seu campus invadido por forças policiais munidas com metralhadoras. E no ano seguinte, em 1966, a UNE decreta o Dia Nacional de Luta contra a Ditadura, promovendo diversas passeatas ao redor do país, que depois conhecidas como Setembradas. Já no Rio de Janeiro, um dos fatos mais marcantes que recebeu a atenção e solidariedade do Teatro de Arena foi o assassinato de Edson Luís de Lima Souto pela Polícia Militar, no Restaurante Calabouço, no dia 28 de março de 1968. Em resposta ao incidente criminoso – tratado por parte da imprensa como “chacina” –, houve protestos e abaixo-assinados organizados por estudantes em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, dos quais participaram vários outros setores civis. Esses são poucos exemplos representativos dos atos protagonizados pela classe estudantil.

316 CHAUI, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Autêntica, 2013, pp. 287-288.

317 Além dos citados, pode-se incluir os três grupos ligados à Universidade Mackenzie: TEMA (Teatro do Mackenzie); METAL (Grupo de Teatro da Engenharia Metalúrgica) e TEBA (Teatro da Balança da Faculdade de Direito). Há também o surgimento do TESE (Teatro Sedes Sapientiae), da Faculdade Sede Sapientiae.

e Olho Vivo, sob a direção de César Vieira. Boal colabora ativamente nas atividades de tais grupos, seja ministrando oficinas, oferecendo relatos de trabalho, seminários de dramaturgia³¹⁸ e, até mesmo, enviando ensaios e peças autorais a publicações universitárias.

Ainda que o acesso às peças do Arena estivesse a um ingresso de distância, Fernando Peixoto enxerga um saldo positivo ao fazer um balanço crítico da atuação dos artistas de teatro de resistência naquele momento. Ao que podemos verificar, trata-se da primeira manifestação otimista em relação ao futuro do teatro engajado, cujo enfoque é a especificidade de seu público estudantil, militante e questionador:

Foi a classe estudantil que imediatamente começou a incentivar as primeiras experiências de um teatro de esquerda, francamente socialista. E foi a mesma classe que patrocinou e realizou as tentativas de um teatro de agitação e propaganda. Hoje, mais do que nunca, talvez seja nos estudantes que reside a salvação do teatro brasileiro tanto em termos artísticos como financeiros. (...) [São espetáculos] com possibilidades de vir a ser uma autêntica troca de ideias³¹⁹.

A plateia do TA, portanto, não estava clivada do terreno produtivo do trabalho teatral, constituindo-se como parte integrante do movimento de resistência cultural ao encaminhar debates, propor reflexões e, sobretudo, impulsionar uma atmosfera de inquietação quanto aos novos caminhos da esquerda. Nos anos seguintes, Roberto Schwarz irá retomar essa perspectiva com o objetivo de investigar as contradições que se avolumaram à “hegemonia cultural de esquerda” do pós-1964. Para o crítico, a cumplicidade que se formou entre palco e plateia nos quatro anos seguintes ao golpe teve o potencial de transformar a prática e o pensamento sobre o teatro engajado, reorientando o didatismo nas artes para uma ação coletiva e horizontal³²⁰:

318 O Teatro do XI, por exemplo, surge com uma série de cursos ministrados por Augusto Boal, Osmar Rodrigues, Osman Lins e Clóvis Garcia. Já o TUSP, que pretendia lançar as bases para uma atuação mais abrangente no setor cultural, desde o seu nascedouro, em 1966, colaborava na organização de encontros e debates com diversos intelectuais e artistas. Entre eles, podemos citar o I Congresso Nacional de Teatro Universitário, do qual participaram Augusto Boal, Anatol Rosenfeld, Paulo Mendonça, Antonio Candido, Paulo José, Roberto Civita, Octavio Ianni, Mario Chamie, Roberto Schwarz, Bárbara Heliadora, Luiz Alberto Sanz, Oswaldo Louzada Filho, José Celso Martinez Corrêa e Osmar Rodrigues Cruz. Outro grupo estudantil com que Boal irá dialogar será o Teatro Rio Branco (TEAR), coletivo composto por estudantes secundaristas que atendem a um curso de dois meses de dicção, expressão corporal e laboratório de interpretação ministrado por Augusto Boal, além de palestras com Anatol Rosenfeld. Cf.: Congresso vai definir a orientação do TUSP. *O Estado de S. Paulo*, 25 maio 1966, p. 9.

319 PEIXOTO, Fernando. Problemas do teatro no Brasil. *Revista da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, nº 15, 1967, p. 239.

320 Ainda sobre esse ponto, Antonio Patiño, membro do elenco de *Arena conta Tiradentes* relatou a experiência da encenação e a participação do público: “Ao texto de Boal e Guarnieri, sentimos o público identificado e vice-versa. Acho que o público habitual é por demais acostumado com as possíveis inovações do nosso teatro. A nós, atores, dá sempre a sensação de que estão um pouco além de nós, de qualquer experiência nossa. Ao público jovem e vivo é que nos endereçamos, com espetáculos do tipo *Arena conta Tiradentes*. No fundo, o teatro realiza exatamente a sua missão, alcançando integralmente esse público inédito, que está aberto para a participação, como para a crítica, a discussão,

O teatro estava próximo dos estudantes; não havia abismo de idade, modo de viver ou formação que os separasse. Por sua vez, o movimento estudantil vivia o seu momento áureo, de vanguarda política do país. Esta combinação entre a cena “rebaixada” e um público ativista deu momentos teatrais extraordinários, e repunha na ordem do dia as questões do didatismo. Em lugar de oferecer aos estudantes a profundidade insondável de um texto belo ou de um grande ator, o teatro oferecia-lhes uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados, para imitação, crítica ou rejeição. A distância entre o especialista e o leigo diminuía muito³²¹.

Esse contato com o ambiente universitário, que parecia buscar dar continuidade ao processo de formação intelectual de público iniciado antes do golpe, fica evidente desde o primeiro espetáculo do Arena pós-1964. Quando da estreia de *Tartufo*, adaptação do clássico de Molière, o TA concedeu descontos significativos para estudantes e professores da capital paulista, além de realizar debates sobre “as implicações artísticas e culturais” da peça. A iniciativa foi aparentemente bem recebida por docentes de Ensino Médio e Ensino Superior de São Paulo, cujas associações de classe recomendaram que todos os profissionais do ensino levassem seus alunos ao Arena³²². Alguns dias depois, o crítico Yan Michalski publicou no *Jornal do Brasil* uma nota sobre o *Show Opinião* destacando a intenção do grupo de organizar cursos, debates, conferências e exposições ao longo da temporada do espetáculo no Rio de Janeiro³²³.

O encontro entre estudantes e artistas não se dava somente nas salas fechadas dos teatros. Em agosto de 1965, Augusto Boal, Sérgio Person, Maurice Capovilla, entre outras centenas de artistas, intelectuais e dirigentes de organizações estudantis redigem um texto-manifesto endereçado a Castello Branco e publicado no jornal *Última Hora*. Tratava-se da *primeira expressão de resistência coordenada* entre tais setores contra a censura e “o quadro de ameaças que se vinha armando em torno das atividades culturais no Brasil”³²⁴. Sob o título de *Intelectuais e artistas pela liberdade*, a carta foi redigida por ocasião da prisão arbitrária de Ênio Silveira, editor da *Civilização Brasileira*³²⁵, e da censura a *Arena conta Zumbi*. O documento ressaltava a indignação e o compromisso do vasto grupo de signatários em defender os direitos civis assegurados pela Constituição, entre eles a liberdade de expres-

o debate, o diálogo. O que nos parece irrealizável com o público normal. (Grifos nossos). Cf.: Van Jafa entrevista Antonio Patiño. *Correio da Manhã*. São Paulo, Cad. 2, 21 agosto 1968, p. 9)

321 *Ibidem*, p. 33.

322 Cf.: Iniciativa. *Diário de Pernambuco*, 6 dez. 1964. Cad. 2, p. 3.

323 Não há nenhum registro da efetiva realização dessas atividades. Cf.: MICHALSKI, Yan. Bastidores. *Jornal do Brasil*, 26 nov. 1964. Cad. B, p. 5.

324 Intelectuais e artistas em defesa da liberdade. Carta Aberta ao Presidente da República. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 10 agosto 1965, p. 7.

325 Conhecido como o “Crime da Feijoada”, Ênio Silveira foi alvo de Inquérito Policial Militar, conduzido pelo Coronel Gérson Pina, por ter oferecido uma feijoada a Miguel Arraes, ex-governador de Pernambuco ligada ao Partido progressista PST.

são. Indo mais além, os autores afirmam que, caso tais direitos continuassem ameaçados, dar-se-ia início a um movimento de insubordinação e desobediência. Vale citar o registro completo:

Livros e revistas são apreendidos em diferentes pontos do país; autoridades diplomáticas dificultam a apresentação em festivais internacionais, de filmes brasileiros que retratam aspectos de nossa realidade; escritores, professores, cientistas, artistas, editores e jornalistas são presos e perseguidos em virtude de suas atividades profissionais; espetáculos teatrais são mutilados ou ameaçados de proibição depois de liberados pela censura – fatos que marcam invariavelmente o início de terríveis épocas de negação do homem.

Sr. Presidente: os intelectuais brasileiros temem pelo destino da arte e da cultura em nossa pátria, neste instante ameaçadas no que têm de fundamental: a liberdade. Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos de nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito, e a criação artística como ameaça ao regime? A liberdade de expressão, e amplo debate das ideias, a crítica dos costumes sociais estão na base mesma da atividade criadora e são inalienáveis a uma sociedade de homens livres.

Sr. Presidente: *nós continuaremos a fazer a nossa parte. Continuaremos a pensar e a dizer, a criar e a mostrar, a escrever e a falar.* Resta agora sua parte de Chefe da Nação. E sua parte é precisamente garantir a nossa liberdade. Mais do que qualquer outro brasileiro, tem a V. Exa. o dever de resguardar e defender a Constituição, a qual reza em seu artigo 141: “É livre a manifestação do pensamento”³²⁶.

Alguns meses mais tarde, em novembro de 1965, por volta da meia-noite, Augusto Boal voltou a se reunir com outros 209 jovens e artistas, desta vez em frente ao Teatro Ruth Escobar. Tratava-se de um ato contra a prisão de oito intelectuais e artistas, além do espancamento policial de secundaristas ocorrido durante o Protesto do Hotel da Glória, alguns dias antes no Rio de Janeiro. Jorge Andrade presidiu o movimento de solidariedade, ao qual juntaram-se o diretor do Centro Acadêmico XI de Agosto, ligado à Faculdade de Direito da USP, o presidente da UEE-SP, Delmiro Gonçalves, Paulo Dantas, Décio Pignatari, Jô Soares, Jorge Wilrain e Ítala Nandi, além do diretor do Teatro de Arena. Em certo momento, Boal discursou sobre a arbitrariedade das prisões, destacando as estratégias que seriam tomadas pelos artistas para a libertação dos nove detidos.

Ainda no mesmo mês, Boal é indiciado junto a outras 186 pessoas em um Inquérito Policial Militar, sob a acusação de subversão nos meios estudantis. Segundo o documento, o teatrólogo participava de uma estratégia de “infiltração comunista” em grupos secunda-

326 Intelectuais e artistas em defesa da liberdade. Carta Aberta ao Presidente da República. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 10 agosto 1965, p. 7.

ristas e universitários, planejada com o suporte de grupos e partidos como a AP, o CPC, o Movimento de Educação de Base e a Campanha de Educação Popular³²⁷.

Tais experiências, longe de se reduzir a mero biografismo, dão conta de um *Zeitgeist* dos anos iniciais do regime, quando, segundo Ridenti, artistas e intelectuais passam a questionar a própria eficácia dos meios simbólicos de contestação ao poder³²⁸. Afinal, frente à contraditória necessidade de fazer teatro popular sem um público popular, restava aos artistas “passar à luta diretamente política”³²⁹. O depoimento de Izaías Almada ilustra tal articulação:

Além de apresentar as peças encenadas de terça a domingo pelo elenco principal, o teatro permanecia aberto durante toda a semana com inúmeras atividades: peças alternativas, shows de música popular, teatro infantil, corais, palestras, seminários, encontros políticos, assembleias de várias categorias profissionais. Não haverá nenhum exagero em dizer que boa parte da resistência à ditadura civil e militar de 1964, inclusive de brasileiros que fizeram a opção pela luta armada, passou pelo menos algumas horas no Teatro de Arena. Muito ali se conspirou contra os governos militares, exercendo-se a resistência em nível cultural, político ou mesmo partidário³³⁰.

Fato é que tais práticas, para Boal e o TA, ligavam-se cada vez mais à própria prática teatral, em uma relação de quase dependência, haja vista que o palco se tornava o espaço por excelência onde a conjuntura social e as ações de militância buscavam ser historicamente compreendidas, com vistas a superar o estado de coisas de então. É nessa esteira que está o salto qualitativo do qual desembocará a sistematização de fazeres teatrais revolucionários, entre eles a forma-feira.

3.4 Técnicas brasileiras de teatro popular

Em 1967, ao mesmo tempo que Boal dava início ao projeto de criação de um Núcleo 2331 do Teatro de Arena, ele publica a primeira edição de *Arena conta Tiradentes*, peça es-

327 IPM da UNE. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23 nov. 1965, p.4.

328 Na mesma época, na segunda edição da revista *aParte*, o TUSP afirmará uma espécie de crise artística similar: “Acuados e desarmados numa guerra que de repente sabemos estourada há muito, que é que podemos fazer com a palavra escrita? Talvez o fundamental seja admitir a situação: estamos em guerra. Mais do que isso, vivemos numa nação ocupada. O inimigo tem pé firme em todos os pontos-chave da nação. (...) Os intelectuais devem se suicidar enquanto categoria social. Para tal, é preciso muito mais do que cantar ou agredir simbolicamente a burguesia. O papel dos intelectuais é o de se integrar plenamente nessa luta”. Cf.: Proposta sobre a crítica e a produção artística. *aParte*, nº 2, maio-junho 1968a, p. 3; RIDENTI, 2010.

329 SCHWARZ, 2014, p. 89.

330 Izaías Almada, inclusive, participou ativamente do movimento de resistência e foi preso pela ditadura duas vezes (em 1968 e 1969). Da segunda vez, chegou a dividir o mesmo presídio, Tiradentes, com Augusto Boal. Cf.: ALMADA, A.; FREIRE, A.; PONCE, J.A.G. *Tiradentes, um presídio da ditadura*. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

331 Em autobiografia, Boal refere-se ao Núcleo 2 como o grupo criado na década de 1970, que encabeçou o projeto de

crita em parceria com Gianfrancesco Guarnieri e encenada naquele mesmo ano. Não é arriscado afirmar que a edição contou com um texto cuja repercussão foi exponencialmente maior do que a própria peça anunciada. Sob o título de *Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena*, o texto apresenta ao leitor as bases do Sistema Coringa, justificando a sua necessidade a partir do seguinte diagnóstico:

O teatro chegava ao povo, indo buscá-lo nas ruas, nas conchas acústicas, nos adros de Igrejas, no Nordeste e na periferia de São Paulo. Esses espetáculos, festas populares, eram gratuitos. Já não se consegue. A plateia foi golpeada. Que pode agora acontecer? O único caminho que parece 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. O beco parece não ter saída. A quem interessa que o teatro seja popular? (...) Devemos todos analisar nossas ações e omissões³³².

O Sistema detalhava a estrutura de uma técnica teatral parcialmente experimentada em *Arena conta Zumbi* – o rodízio de personagens –, agora desenvolvida através de um texto de caráter sobretudo didático³³³. Ele não se igualava às tentativas anteriores de promover uma reflexão crítica sobre as práticas do grupo³³⁴, mas servia antes como uma espécie de bússola, capaz de orientar o horizonte possível de atuação do grupo. Era, afinal de contas, um sistema estético (mais do que uma poética) com o objetivo de tornar o trabalho teatral exequível, mesmo em condições materiais extremamente adversas:

Nesse panorama hostil, a montagem obediente ao Sistema Coringa torna-se capaz de apresentar qualquer texto com número fixo de atores, independentemente do número de personagens. Reduzindo-se o ônus de cada montagem, todos os textos são viáveis³³⁵.

A flexibilidade do Sistema em incorporar os mais diversos textos e produções sob custos mínimos não se relacionava, portanto, somente a uma preocupação financeira. Ela se colocava como condição necessária para um maior “despojamento artístico” com vistas a que o teatro voltasse a ser praticado em meio às classes populares – objetivo desde o iní-

teatro-jornal. No entanto, de acordo com os documentos consultados para este estudo e com a fortuna crítica sobre o assunto, o grupo formado após o AI-5 identificava-se como Núcleo Independente do Arena.

332 BOAL, 1967, p. 21.

333 Um fato curioso sobre o assunto pode ser encontrado em uma matéria de jornal, datada de maio de 1960, sobre a encenação da peça *Revolução na América do Sul*, escrita por Boal, no Rio de Janeiro. Segundo a nota, o grupo havia adotado uma “montagem mais complexa do elenco, tomando parte nela 16 atores que interpretam 40 personagens”. Não encontramos mais informações sobre a montagem em questão, mas se trata de um achado no mínimo curioso em relação à proposta que será desenvolvida mais à frente por Boal, chamada de “rodízio de personagens”. Cf.: Estreia de *Revolução na América do Sul*. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 maio 1960, p. 13.

334 Faço referência aqui aos textos autorais que Boal normalmente publicava nos programas da maioria das peças encenadas pelo Teatro de Arena.

335 BOAL, 1967, p. 37.

cio sublinhado pelo autor. Nesse sentido, a criação do Núcleo 2 do TA naquele mesmo ano parece refletir algo mais do que um trabalho de proposição coletiva. Essas duas iniciativas convergem para uma ideia de projeto cultural, que buscará abranger setores culturais profissionais e amadores, dentro e fora do Brasil. Para Paulo Bio Toledo, o Sistema Coringa lançava perspectivas sobre o trabalho teatral que curiosamente se aproximam do que será, no futuro, o principal fundamento do Teatro do Oprimido: a multiplicação de células:

A organização e divulgação do Sistema Coringa tinha um desígnio novo naqueles anos e que já aponta para o caminho que será percorrido por Boal até o fim de sua vida, com o trabalho em torno do Teatro do Oprimido. A formulação da teoria do Coringa busca criar um “sistema permanente” (BOAL, 1967, p. 32), o que significa desenvolver um método no qual uma “mesma estrutura” possa ser usada para múltiplos tipos de espetáculos e montagens de peças. Mais do que isso, o sistema é também um modelo de trabalho, ou uma espécie de manual para um teatro em tempos de crise. O funcionamento do sistema era descrito em pormenores nos textos que abrem a publicação da peça. O objetivo era replicar o modelo e o seu uso por outros grupos e artistas³³⁶.

Aclimatado a isso, o Núcleo 2, espécie de braço jovem do TA de características mais amadoras³³⁷, era formado principalmente por “novos atores, diretores, cenógrafos e gente com algum talento que quisesse participar do grupo”³³⁸. Segundo Magaldi, o Núcleo dedicava-se a práticas “experimentais e com propósitos itinerantes, entregando-se as montagens a diretores iniciantes”³³⁹. Foram, ao todo, encenadas cinco peças pelo grupo³⁴⁰, que excursionavam com uma montagem mais aberta às impressões do público e crítica, sendo mais tarde, aperfeiçoada:

Com Escola de Mulheres o [Núcleo 2 do] Teatro de Arena de São Paulo usa um sistema há muito tempo já em prática nos Estados Unidos e Europa, isto é, o lançamento da peça em uma cidade próxima ao centro teatral onde terá curso a temporada normal. Essas apresentações são feitas sem o intuito do lucro, valendo mais como oportunidade para os diretores aprimorarem os espetáculos³⁴¹.

O Núcleo, que também tomava parte em cursos e palestras oferecidas pelo TA, voltava-se, assim, a uma tentativa de recuperar a dinâmica pedagógico-formativa operada no

336 TOLEDO, 2018, p. 129.

337 O trabalho do Núcleo 2 não era descrito pelo TA como uma prática amadora, embora o grupo tenha se desenvolvido a partir do envolvimento de jovens simplesmente interessados em teatro.

338 Entre os participantes, destacam-se Izaías Almada, Zanoni Ferrite, Luis Carlos Arutin, Gabriela Rabelo, Regina Braga, Luis Serra, Antonio Fagundes, Leo Lopes e Afonso Gentil. Cf.: ALMADA, Izaías. 2004, p. 98.

339 MAGALDI, 1984, p. 84.

340 São elas: *Escola de Mulheres, de Molière; O Processo, adaptação de Gide; Farsa do Cangaceiro com Truco e Padre, de Chico de Assis; A Granada, de Rodolfo Walsh; e Os Kertines, de Ronaldo Ciambroni*.

341 Núcleo 2 do Teatro de Arena vai estreiar espetáculo em Santos. *A Tribuna*. Santos, 2 fev. 1967, p. 6.

pré-1964. Era necessário multiplicar os campos de ação, tornar o trabalho cada vez mais ensaístico e promover o diálogo das artes com um público amplo, fora pequena sala de espetáculos da Teodoro Baima. Havendo, já em 1967, a solidificação de um suporte teórico para as encenações (Sistema Coringa) e um coletivo experimental para a prática, restava buscar um solo fértil para a produção dramaturgica nacional, que correspondesse à realidade daquele momento. Acontece que as tentativas para tanto, em 1967, já haviam sido frustradas por inúmeras contingências.

De acordo com a documentação do TA, em março do ano anterior, houve o impulso de arregimentar um segundo Seminário de Dramaturgia que seguiria, de modo parcial, os moldes do primeiro Seminário, fundado em 1958. Os participantes seriam os mais variados. A comissão de planejamento, responsável pelo “levantamento completo de todos os problemas com os quais se debat[ia] o teatro nacional, do ponto de vista do dramaturgo”³⁴², seria composta por Augusto Boal, Renata Pallottini, Ademar Guerra, Flávio Império, Alberto D’Aversa, Carlos Murtinho e Anatol Rosenfeld. A comissão de contatos, que teria como primeira tarefa “relacionar harmoniosamente o Seminário com outros movimentos e associações”, seria composta por Emílio Fontana, Antunes Filho e José Celso Martinez.

Foram realizadas duas reuniões do novo Seminário e publicadas as Resoluções do coletivo de membros³⁴³. As peças escolhidas para a leitura foram *Qual será o veredito?*, de Miriam de San Juan, e *A guerra do cansa-cavalo*, de Osman Lins, que decidiu deliberada-

342 Teatro solicita representante em órgão municipal. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 março 1966.

343 São elas: Enviar ofício ao Serviço Nacional de Teatro e à Comissão Estadual de Teatro, reclamando a criação de um Fundo Especial destinado a subvencionar produções de peças de autores nacionais, a exemplo do que ocorre em diversos países. Esse fundo deveria ser dotado de verba extraordinária, já este ano, para, a partir de 1967, ser incluído no orçamento ordinário de cada um desses órgãos oficiais; 2- solicitar à SBAT que comunique ao Seminário todos os pedidos que receba de órgãos internacionais de textos brasileiros para montagem, edição ou estudo; 3- enviar textos nacionais ao cônsul brasileiro no Japão; 4 – iniciar a formação de uma Biblioteca do Autor Nacional, solicitando o envio de todos os textos de Artes Cênicas [ilegível]; 5- solicitar ao SNT que, no próximo concurso de peças, promovido por aquele órgão federal, seja conferida uma subvenção mínima equivalente ao preço da montagem das três primeiras peças classificadas; caso nenhuma companhia demonstre interesse por esses textos, dentro do prazo de 12 meses, o próprio SNT deverá assumir o compromisso de encenação, através do Teatro Nacional de Comédia; 6- solicitar a inclusão do nome de Alberto D’Aversa como representante do Seminário de Dramaturgia dentro do Conselho Consultivo do SNT; 7- divulgar que o Seminário de Dramaturgia tem interesse manifesto em promover a montagem de textos de autores nacionais, mesmo daqueles que não pertencem a seus quadros; qualquer autor nacional poderá enviar peças para o Seminário, aos cuidados do Teatro de Arena, com vistas à provável montagem, edição ou outra qualquer forma de divulgação; 8- comunicar aos grupos amadores de teatro universitário o interesse do Seminário em promover leituras dramáticas, que contem com o apoio de artistas profissionais, a fim de melhor debater e divulgar textos brasileiros entre os estudantes paulistas de qualquer nível; 9- solicitar aos elencos de todas as companhias profissionais da Capital que designem seus delegados junto ao Seminário de Dramaturgia.

mente recusar o convite para participar do debate³⁴⁴. Depois dessas referências aos encontros, não foi encontrada nenhuma outra documentação a respeito do Seminário. Mariângela Alves de Lima salienta que:

Os métodos herdados de uma história anterior são agora inadequados (...). Em 1958, o Seminário de Dramaturgia encontrava formas de expressão dramática para uma realidade histórica cujas variáveis eram acessíveis ao dramaturgo. Quase dez anos depois, o Arena não consegue realizar o projeto de um outro Seminário de Dramaturgia. É mais difícil agora conhecer e representar uma realidade que sofreu alterações bruscas³⁴⁵.

É em meio a tal dificuldade em capturar dramaturgicamente o momento histórico do pós-golpe que surge a proposta da forma-feira, em 1968. No programa do espetáculo, Boal publica o ensaio *Que pensa você da arte de esquerda?* de modo a definir estratégias para lidar com uma dramaturgia em crise. Tratava-se, em linhas gerais de um programa de ação teatral que buscava contornar os impasses relacionados à autoria, à falta de contato com o público ideal e a à crescente fragmentação dos artistas de esquerda.

A principal estratégia da forma-feira era conglomerar diferentes estilos não só de dramaturgia, mas de diversas expressões artísticas, de modo a promover o encontro de ideias, opiniões e tendências estéticas capazes de responder à pergunta central “Que pensa você do Brasil hoje?”. Sistematizada como um novo método de fazer teatral, a forma-feira articulava os demais projetos de teatro popular do pós-1964, buscando, entre outras coisas, superar o vazio na produção dramaturgicamente nacional:

No dia 1º de abril de 1964, o teatro brasileiro foi violentado – e com ele toda a nação. Os tanques tomaram o poder (...) A violência militar foi respondida com a violência artística: *Opinião, Electra, Andorra, Tartufo, Arena conta Zumbi* e muitas outras peças procuravam agredir a mentira triunfante (...). As forças populares estavam desarmadas e não puderam, assim, com arte apenas, vencer as metralhadoras. (...) Os teatros que, bem ou mal, continuaram, dividiram-se em três linhas principais. (...) As três devem ser agora superadas. Isso deve ser feito não através da luta das três tendências entre si, mas sim através da luta desse conjunto contra o teatro burguês³⁴⁶.

As três tendências do teatro de resistência definidas por Boal eram compostas pelas principais práticas dramaturgicamente em voga na época, a saber: 1) o neorealismo, representada pelos ex-membros do primeiro Seminário do Arena e seguidores do chamado teatro nacional-popular, como Plínio Marcos, Guarnieri, Vianinha, Jorge Andrade e Roberto

344 Lins justifica a sua ausência para a imprensa sob o argumento de que não considerava saudável a presença do autor na realização de um debate democrático sobre uma determinada obra.

345 LIMA, 1978, p. 59.

346 BOAL, 2016, p. 29.

Freire; 2) Sempre de pé, representativa de espetáculos de caráter exortativo, que “incitavam a plateia a derrubar a opressão”³⁴⁷, e seguida por grupos como o próprio TA, o CPC; e 3) a tendência Chacrinha e Dercy de sapato branco, representativa do teatro dito “tropicalista” realizado pelo Teatro Oficina, cuja principal característica seria a agressão à plateia burguesa.

A despeito das críticas apontadas por Boal às três tendências estéticas do teatro da época, o texto defendia a necessidade de conglomerá-las, com vistas à superação delas. Assim, reconhecia-se os impasses das formas já experimentadas pelos artistas, os quais, por sua vez, precisavam refletir crítica e coletivamente sobre as maneiras pelas quais era possível combater nos palcos as metralhadoras do regime.

Em linhas gerais, a ideia central da forma-feira era fundamentada através de um olhar dialético para a arte: nela, a superação das três tendências referidas por Boal seria possível somente pela via da conservação e entendimento histórico desses mesmos estilos. Examinava-se a relação entre forma e conteúdo, as implicações semânticas presentes em cada estilo e o caráter histórico-ideológico das categorias estéticas.

No limite, a sobreposição das diversas tendências indicaria um método de pesquisa estética deslocado para o palco. O debate de ideias e práticas de teatro, antes concentrado em publicações, congressos e palestras³⁴⁸, era agora posto em cena, iluminando um processo de trabalho coletivo.

Há, assim, um salto qualitativo advindo da autocrítica: consciente acerca da própria crise da condição de artista em um contexto autoritário, Boal identifica a pouca eficácia do teatro exortativo quando afastado das classes trabalhadoras e as limitações representativas do neorrealismo, cujo apego à forma dramática³⁴⁹ não deixava de promover certa “empatia filantrópica” socialmente pouco transformadora. Se, de forma isolada, essas tendências pouco conseguiriam lutar contra os canhões, era necessário lançar mão de uma forma que aproveitasse o palco enquanto espaço privilegiado para o ensaio. Juntos

347 Ibidem.

348 Em relação aos congressos, debates e palestras, não me refiro somente às atividades conduzidas por Augusto Boal, mas também a uma série de intervenções que formam uma estrutura de sentimento cuja força motriz era a própria incerteza quanto aos caminhos mais eficazes da arte politizada. O Teatro dos Universitários de São Paulo, por exemplo, publica no segundo número da revista *aParte*, em 1968, o seguinte diagnóstico: “Para saber em que tipo de eficácia resultou a antropofagia de José Celso, participemos todos da grande festa tropicalista em que já se irmanaram José Celso, Sérgio Ricardo, Caetano Veloso, Chacrinha, Gil e tantos outros brasileiros mais ou menos bem intencionados. Triste fim para um antropófago: ser devorado pela sociedade de consumo que tanto quis devorar. Augusto Boal, homem de outro teatro também em busca da eficácia política, julgou tê-la encontrado no estilo Zumbi-Tiradentes. Tornou-se fundador e papa da festividade e renovador do teatro catártico (De pé! De pé! Povo levanta na hora da decisão - e a plateia se levanta em aplausos). Cf.: Proposta sobre a crítica e a produção artística. *aParte*, nº2, maio-junho 1968, p. 4.

349 O conceito se refere à perspectiva szondiana acerca do tema. A tendência neorrealista apontada por Boal, de modo mais acurado, corresponde ao que Szondi chamaria de “tentativa de salvação do drama”, pois a despeito de pressupor um eu-épico narrador, capaz de reverberar os impactos sociais no desenvolvimento dramático das personagens, ela também sustenta uma forma limitada ao acontecimento inter-humano e ao efeito empático das personagens sobre o público. Cf.: SZONDI, 2001, pp. 85-88.

e incertos a respeito das estratégias teatrais mais eficazes para retomar o contato com os trabalhadores³⁵⁰, artistas e público construiriam pontes de renovação da cena teatral e da produção da cultura:

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. 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 observamos a realidade e parte integrante na medida em que formos observados. Esta é a ideia da *1ª Feira Paulista de Opinião*³⁵¹.

De início, para compor o espetáculo, foram escolhidas seis peças curtas dos seguintes autores: Bráulio Pedrosa (*É tua a 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*). Entre os músicos que colaboraram estavam: Caetano Veloso (*Enquanto Seu Lobo Não Vem*), Gilberto Gil (*Miserere*), Sérgio Ricardo (*Espiral*), Ary Toledo (*M.E.E.U.U. Brasil Brasileiro*) e Edu Lobo (*Tema*). Além de dramaturgos e músicos, a *1ª F.P.O.* também contou com a cenografia de Flávio Império e a intervenção de dezenas de artistas plásticos, cineastas, fotógrafos e arquitetos como, Sérgio Ferro, Maria Bonomi, Jô Soares, Nelson Leirner, Antonio Henrique Amaral, Mário Gruber, Samson Flexor, Francisco Rebolo, Manabu Mabe, Maria Helena Chartuni, Clóvis Graciano, Dulce Carneiro, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Samuel Szpigel, Cláudio Tozzi e Marcello Nitsche³⁵². O público também foi

350 Em autobiografia, Boal menciona a *1ª F.P.O.* nos seguintes termos: “Não queríamos dar lições: estávamos encruzilhados. Queríamos que soubessem que existíamos, inquietos, pensando neles [classe trabalhadora]...sem saber o que fazer. Fôssemos pintores de naturezas mortas, seríamos sem culpa; teatro é natureza viva; quando se mostra, tem sentido, direção, destino – éramos responsáveis pelo que dizíamos”. Cf.: BOAL, 2000, p. 256.

351 Idem, p. 35.

352 É possível que a lista de participantes e obras seja mais extensa, sobretudo se considerarmos todas as expressões artísticas integradas ao espetáculo. Muitas obras plásticas que fizeram parte da montagem foram destruídas ou vendidas a acervos pessoais. Ademais, as memórias e documentações das artes visuais produzidas durante a ditadura são escassas e hoje se encontram, em geral, sob o controle de instituições privadas, muitas delas localizadas fora do Brasil. Frente a isso, o material que conseguimos compilar foi fruto de investigações em arquivos públicos e privados, por meio do exame de fontes primárias, bem como de informações colhidas em entrevistas com pessoas diretamente envolvidas nas Feiras de Opinião. Algo interessante a listar acerca dos participantes é o número expressivo de *70 colaboradores* (não se sabe se amadores, profissionais ou ambos) que enviaram suas contribuições artísticas ao Arena na etapa de seleção do espetáculo. Uma carta oficial do Teatro de Arena menciona esse número ao se dirigir aos órgãos censores para solicitar o retorno das autoridades quanto à liberação do texto: “Este espetáculo, tão democraticamente concebido, chama-se *1ª Feira Paulista de Opinião* e conta já com a participação de mais de 70 artistas radicados em São Paulo. Entre eles, pintores como Clóvis Graciano, Samson Flexor, Aldemir Martins, Nelson Leirner, Flávio Império, Marcelo Nitsche, Maria Bonomi, Aldo Bonadei, Flávio de Carvalho, Mário Gruber Rebolo e muitos outros; compositores como Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Ary Toledo, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Maurice Capovilla, Luís Sérgio Person; Fotógrafos como Dulce Carneiro, Derly Marques; e além desses e de muitos outros,

convidado a contribuir, enviando peças curtas ou poemas que poderiam ser integrados ao espetáculo.

Não à toa, a forma-feira foi chamada por Boal de “coringa de dramaturgia”³⁵³, isto é, um método que busca tornar o exercício dramático e artístico cambiante, democrático e multiplicável. Era um desdobramento do Sistema Coringa, ele mesmo focado em técnicas de encenação, aplicado ao terreno da escrita dramática, em específico, e da produção artística, em geral.

Sua forma multiplicadora, que demandava a participação de um coletivo de colaboradores, também se dirigia produtivamente ao público. Isso explica o título que Boal dá ao texto de introdução (*Que pensa você da arte de esquerda?*), que marca o paralelo com a pergunta-mote do espetáculo, também construída em forma de interrogação, em um convite expresso à enunciação crítica dos interlocutores. De acordo com o crítico Van Jafa, era “a primeira feira do mundo em que o espectador compra[va] seu ingresso na bilheteria do teatro e da sua poltrona assist[ia] à Feira, respondendo também o que pensa do Brasil de hoje”³⁵⁴.

A forma-feira, assim, abria espaço para que tanto artistas quanto público enunciassem suas perspectivas críticas. Isso não só era um direito, mas o dever de uma plateia coadunada ao movimento de resistência à ditadura – dentro e fora dos palcos³⁵⁵.

Porém, restava uma diferença: se cabia aos artistas interpretar a realidade brasileira do momento, caberia ao público responder à representação prismática oferecida pelos artistas. Implicitamente embebida na proposta de encenação ensaística do Núcleo 2, a forma-feira tomava corpo ao longo de um processo de trabalho junto ao público, sem se configurar como um “produto estético” pronto para ser consumido pela plateia.

3.5 Nunca o teatro foi tão guerrilheiro

Sistematizado a partir da verificação dos limites dramáticos para representar a realidade daquele momento, o texto-manifesto da forma-feira também trazia a necessária constatação: “deve-se agora buscar o povo”³⁵⁶. O imperativo, que apontava para além da tessitura dramática, é revelador do quanto o novo método procuraria intervir também na produção e circulação das artes.

sobretudo com a presença dos seis mais importantes dramaturgos paulistas do momento”. Cf.: Documento enviado à censura, Arquivo Nacional, BR DFANBSB NS.CPR.TEA, PTE.616, 30 abril de 1968.

353 BOAL, Augusto. *O Sistema Coringa: Uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo*. Documento datilografado, s/d, s/p.

354 Uma feira em forma de espetáculo. *Correio da Manhã*. São Paulo: 13 set. 1968, p. 4.

355 As reações fora dos palcos aos dois espetáculos da forma-feira nas Américas serão tratadas, na medida do possível, no Ato IV desta tese.

356 BOAL, 2016, p. 35.

Isso se confirma em outro texto esclarecedor a respeito do método. Na entrevista concedida à revista *aParte*³⁵⁷, no mesmo ano de encenação da *1ª F.P.O.*, Augusto Boal abordará uma espécie de modelo de ação para o teatro engajado da época. Ao ser indagado sobre a derrota da esquerda e o suposto fracasso do teatro politizado do TA, o teatrólogo irá afirmar que a transformação social não poderia ser um compromisso isolado da classe artística, tampouco o TA poderia se insurgir heroicamente contra os tanques. Para realizar um teatro revolucionário era preciso usar táticas para aproximar os artistas e os verdadeiros protagonistas da revolução social. Como modelo de trabalho erigido a partir do contato com os trabalhadores, Boal cita os Centros Populares de Cultura:

O teatro mais avançado da época era realizado pelos Centros Populares de Cultura e por algumas companhias que se propunham à popularização. Dezenas de CPCs respondiam quase que imediatamente às variações da política nacional e internacional. Eu estou certo de que nunca, em nenhuma parte do mundo, o teatro foi tão guerrilheiro. Nesse tempo, companhias profissionais se deslocavam pelo Brasil, especialmente pelo Nordeste, levando espetáculos nas ruas, circos, igrejas. E quando a peça escolhida exigia condições especiais, os atores se reuniam e montavam, eles próprios, o texto (...). Toda essa atividade foi aniquilada³⁵⁸.

Ainda que tivesse acompanhado e participado das atividades dos CPCs antes de 1964, o tom bastante elogioso de Boal a eles era inédito. Há de se pensar, contudo, que os anos de 1967-8 marcam uma radicalização do trabalho de Boal. A proposta de viabilizar a atuação não-especializada no terreno da cultura, que, como vimos, encontra suas raízes nos shows-verdade e nos musicais do Arena conta, adquire tintas mais radicais, sobretudo após a publicação do Sistema Coringa, a formação do Núcleo 2 e a idealização da forma-feira. A partir daí, a trajetória de Boal parece envergar-se para a multiplicação do fazer teatral enquanto tática de sobrevivência do teatro engajado. Isso explica a reprodutibilidade que a forma-feira assume no programa da *1ª F.P.O.*, distribuído ao público do TA. Nele, constava a programação dos próximos espetáculos que seguiriam o mesmo método, que já contavam inclusive com colaborações internacionais. Vale o registro completo:

O Teatro de Arena de São Paulo pretende dedicar este ano e o próximo à realização de mais três Feiras de Opinião:

FEIRA CARIOCA DE OPINIÃO – muitos trabalhos já estão realizados, outros em fase de acabamento e alguns convites ainda serão feitos. Entre os artistas que participarão, podemos citar: Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Nelson Rodrigues, Millor Fernandes, Antônio Callado, dramaturgos; Sydney Miller, Gutemberg Guariba, Paulinho da Viola, Zé Ketí, João do Vale, Néelson Cavaquinho, compositores; Ziraldo, Fortuna, Jaguar, Vão Gogo, Zélio, caricaturistas. Esta FEIRA

357 A publicação era vinculada ao Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP).

358 Entrevista. *aParte*. São Paulo, nº 1, 1968, p. 17.

CARIOCA deverá estrear no Rio de Janeiro, em setembro deste ano, no Teatro João Caetano.

FEIRA LATINO-AMERICANA DE OPINIÃO – diversos dramaturgos já foram convidados em vários países latino-americanos. Paco Urondo, da Argentina, foi o primeiro a entregar seu trabalho intitulado “Sainete con Variaciones”. Serão também incluídos Jorge Díaz (Chile), Francisco Tobar Garcia (Equador), e espera-se a confirmação de dramaturgos e compositores do México, Uruguai e outros países.

FEIRA MUNDIAL DE OPINIÃO – deverá estrear em São Paulo no segundo semestre do próximo ano. Muitos dramaturgos já foram convidados e deverão participar com textos curtos. O tema desta Feira ainda não foi determinado e será escolhido de comum acordo com os participantes: Peter Weiss (autor de “Marat-Sade”), Barbara Garson (“Macbird”), John Osborne (“Recordando com Ira”), Armand Gatti (“V Comme Vietnam”), Jack Gelber (“The Connection”) e outros³⁵⁹.

Nesse teatro programático encabeçado por Boal, fica claro o quanto a forma-feira objetivava superar impasses ligados à dramaturgia, à fragmentação das tendências estéticas do teatro politizado e ao círculo restrito de produção artística (autoria e circulação) em nível transnacional. Supunha, assim, atos de colaboração e solidariedade entre os artistas, capazes de ativar o compromisso ético da arte de esquerda e denunciar contextos de autoritarismo e repressão política³⁶⁰.

É no ano de 1967 que Boal dá início propriamente às ações multiplicadoras como parte do arcabouço de um programa cultural. E a partir de 1968-9, elas são catalisadas com inúmeras excursões nacionais e internacionais, palestras, debates, publicações de ensaios e teorias que compunham uma espécie de dispositivo a favor da amplificação dos meios de produção artística. Tais ações ocupavam os espaços mais variados, desde auditórios universitários, passando por revistas de arte e acadêmicas, jornais e intervenções artísticas em salas de espetáculos e áreas públicas.

Ao estabelecermos uma linha do tempo desde 1967 e 1972³⁶¹ pode-se verificar uma proliferação de artigos e peças escritos por Boal, com o intuito de disseminar métodos de trabalho dentro e fora do Brasil. Em nível nacional, tais debates fomentados sobretudo em revistas de teor mais acadêmico, como a *aParte*, do TUSP; *Teoria e Prática*, organizada

359 BOAL, A. et al. Cartaz de divulgação da 1ª F.P.O., 1968.

360 É importante frisar aqui que não se tratava de um impulso de trabalho encabeçado somente por Augusto Boal e o TA. Outro grupo que desempenhou um papel ativo na arregimentação de artistas e criação de espaços não-convencionais para o debate sobre as artes de esquerda foi o Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP). Também em 1968, o grupo promove um seminário de iniciação à linguagem visual, sob o título de “Século XX, Civilização da Imagem”. Além do ciclo de conferências, o TUSP passou a atuar fortemente no setor editorial, sendo o responsável pela revista *Aparte*, dedicada às artes da cena, e diversos outros textos e obras de teatro, impressas em formato de apostila e distribuídas ao público, como: *Dez teses sobre o teatro universitário* (com seleção e tradução de André Gouveia); *Teatro Político*, de Erwin Piscator; *Teatro da Violência* (com seleção e tradução de Maria Teresa Vargas); a *peça O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade; *A cantora careca*, de Ionesco; e *A introdução*, de Peter Weiss.

361 Referem-se respectivamente ao ano da sistematização das técnicas do Coringa e à encenação da *Feira latino-americana de opinião*, em Nova Iorque.

pelo grupo de estudos d'*O Capital*, da FFLCH-USP; e *Revista Civilização Brasileira*. Naquele momento, a inquietação do pensamento sobre as práticas teatrais era tão compartilhada com o público que os números das revistas, não raro, passam a ser anunciados nos programas dos espetáculos do TA - tal é o caso do folheto da *1ª F.P.O.*, que dedica a contracapa à divulgação do Caderno Especial de Teatro da RCB.

Além da quantidade significativa de publicações, é notável a quantidade de excursões realizadas desde meados da década de 1960. A bem da verdade, houve uma tentativa de intercâmbio internacional para Havana, segundo o que foi possível localizar para esta pesquisa, em meados de 1960³⁶², a convite do Teatro Nacional Cubano. A viagem, no entanto, não aconteceu e um impulso internacionalizante ganhou vulto novamente no final de 1964. Já sob a ditadura brasileira, Boal embarca para Buenos Aires a convite de Mamuel Ledvabni e Jaime Kogan, então diretores permanentes do *Idischer Folks Teater* (IFT). A excursão, que durou cerca de 15 dias, foi resultado de um convite para ocupar o cargo de diretor artístico do IFT entre 1965 e 1967:

Boal recusou, em princípio, o convite, uma vez que não lhe seria possível ficar tanto tempo ausente de São Paulo. Pela contraproposta do IFT, Boal dirigiria a partir de março o primeiro espetáculo da temporada de 1965. Durante a sua permanência na capital argentina, teria ainda a incumbência de escolher os textos a serem encenados durante todo o ano, bem como os intérpretes, diretores e cenógrafos das outras produções. Viajará ele, sempre que possível, a Buenos Aires, a fim de acompanhar mais de perto as atividades do grupo, ali permanecendo em outubro para preparar o terceiro espetáculo³⁶³.

O acordo de trabalho na Argentina previa ainda a divulgação de dramaturgos brasileiros na Argentina, obedecendo a um repertório que encamparia necessariamente “um clássico espanhol, um texto de Brecht, uma peça brasileira e uma peça argentina”³⁶⁴. O paralelo com o Brasil, no entanto, não pararia por aí: a atuação de Boal no IFT buscaria formar na Argentina dois centros de formação. Um deles seria voltado à pesquisa e escrita dramáticas, nos moldes do Seminário de Dramaturgia do Arena, com vistas a promo-

362 O convite foi feito por Firmin Borges, então diretor do Teatro Nacional Cubano, durante uma visita ao Brasil com vistas a “estabelecer contato com o meio teatral brasileiro” e “iniciar um intercâmbio artístico entre os dois países”. A ideia da organização cubana envolvia ainda a criação de uma revista de teatro latino-americano, com “ramificações em São Paulo e no Rio de Janeiro”, além da oferta de estágios de estudo sobre drama entre os dois países. Por ocasião da visita, Borges assistiu à encenação de *Fogo Frio*, peça escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Augusto Boal no TA. Cf.: Arena convidado para o Festival de Mar del Plata. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 nov. 1964, p. 9.

363 *Ibidem*.

364 À época, os diretores do IFT junto a Boal estudaram algumas obras. Dentre as opções de peças brechtianas, estavam: “O Sr. Puntilla e seu Criado Matti”, “Santa Joana dos Matadouros”, A Resistível Ascensão de Arturo Ui” e “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”. Já dentre as peças de autores brasileiros, havia: “O berço do herói”, de Dias Gomes; “Os Azeredo mais os Benevides”, de Vianna Filho; “A Semente”, de Gianfrancesco Guarnieri; “O Santo Milagroso”, de Lauro César Muniz; e “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal. Cf.: Arena convidado para o Festival de Mar del Plata. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 nov. 1964, p. 9.

ver um campo produtivo de criação teatral no país. O segundo seria voltado à história do teatro, com enfoque na relação entre arte e sociedade. Ambos estavam diretamente vinculados ao projeto de Teatro de Extensão, que levaria peças de teatro curtas a escolas, fábricas e ruas.

Porém, com o recrudescimento da ditadura, os planos não avançam. É só em agosto de 1969 que o grupo encontra a oportunidade, sob o patrocínio da organização estadunidense *Theatre of Latin America* (TOLA), para realizar sua primeira excursão internacional, dessa vez em Nova Iorque. Inicialmente, o plano seria divulgar o trabalho teatral do Teatro de Arena, apresentando ao público estadunidense a criação que tivera a melhor acolhida da plateia brasileira: *Arena conta Zumbi*. O saldo da viagem acabou sendo mais produtivo do que imaginado³⁶⁵:

Chegamos em Nova Iorque durante a primeira greve dos funcionários dos Correios. E como todos os convites são enviados por correio, nos primeiros dias não havia quase ninguém na plateia. Tampouco o *New York Times* conseguiu obter informações sobre a nossa primeira encenação. Não houve crítica alguma no dia seguinte, só depois de quatro dias. (...) Quando saíram as críticas, enchemos o teatro. Poderíamos ter ficado mais uma semana, mas já havíamos planejado o retorno. Nos últimos dias, muitos não conseguiram entrar, a sala ficou completamente lotada. As reações foram todas muito boas³⁶⁶. (Tradução nossa)

De fato, a crítica especializada saudou o espetáculo de Boal com diversos qualificativos do melhor tom, descrevendo *Zumbi* desde “espetáculo eletrizante” a uma “encenação repleta de paixão e fogo”³⁶⁷. Em janeiro do ano seguinte, o grupo parte para uma segunda excursão, dessa vez com duas peças: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Bolívar*. Seria uma turnê muito mais ambiciosa e longa, passando por dezenas de cidades do México, Estados Unidos e Peru, com um elenco reduzido de 12 artistas³⁶⁸. Logo após as peças, Augusto Boal também fez conferências sobre o Sistema Coringa e, em horários alternativos, Cecília Thumim ofereceu oficinas de técnicas de atuação vinculadas ao trabalho em desenvolvimento do TA. Boal relata a experiência da seguinte forma:

[*Arena conta Bolívar*] foi escrita para uma turnê que fizemos pelo México, Estados Unidos e Peru. Foi escrita com a ideia de ser levada à América Latina, dadas as

365 À época, Lewis Harmon, que atuaria como representante de imprensa da FLAO três anos mais tarde, em 1972, enviou uma carta ao famoso Joe Franklin, apresentador do *Joe Franklin Show*. Na correspondência, Harmon refere-se ao “diretor recém-convidado por Joanne Pottlitzer para uma temporada em Nova Iorque”, de modo a convencer Franklin a realizar uma entrevista com Boal. Infelizmente, não encontramos a resposta de Franklin, tampouco há registros da participação de Boal no famoso *talk show*.

366 Primera Plana Va Más Lejos con Augusto Boal. *Primera Plana*. Buenos Aires, nº 404, out. 1970, p. 80.

367 Expressões retiradas respectivamente da crítica do *New York Times* e da *Life*. Cf.: Opinião da crítica internacional sobre os espetáculos do Teatro de Arena. *Revista de Teatro da SBAT*. Rio de Janeiro: nov-dez. 1970, p. 30.

368 Eram eles: Augusto Boal, Cecília Thumim, Isabel Ribeiro, Zezé Mota, Lima Duarte, Renato Consorte, Benedito Silva, Hélio Ari, Fernando Peixoto, Théo de Barros, Antonio da Anunciação e José Alves

condições de censura no Brasil, que não permitem a encenação. Nós estreamos a peça na Cidade do México, em Guadalajara, Guanajuato, Monterrey e outras cidades astecas [Leon, Puebla, Tampico, Vera Cruz, Toluca, San Luis de Potosí, Morélia]. Logo seguimos para São Francisco, na Califórnia, Berkeley, Kansas, Ohio, na Universidade de Kent, Buffalo³⁶⁹. Em Nova Iorque, fizemos uma temporada de quase três semanas. Depois terminamos em Lima, no Peru³⁷⁰. (Tradução nossa)

A acolhida de público, de acordo com os relatos de Boal na época³⁷¹, foi relativamente positiva. Na Cidade do México, o grupo encheu o teatro Palácio das Artes com uma plateia de maioria universitária, esgotando os 1500 assentos disponíveis. Foi também um público estudantil que prestigiou as performances do TA nos Estados Unidos³⁷² e demonstrou maior interesse em realizar debates com o elenco acerca da situação política no Brasil e do trabalho engajado conduzido pelo Arena. O uso criativo da pantomima, a inclusão de textos explicativos em inglês e castelhano nos programas e a realização de debates após as encenações fizeram com que a recepção da segunda turnê também fosse bastante calorosa. O crítico Terry Doran, por exemplo, ao comentar a montagem de *Zumbi* na *State University of New York* destaca, em tom elogioso, o paralelismo criativo do TA com a prática experimental do *Open Theatre*, de Joseph Chaikin, e do *Performance Group*, dirigido por Richard Schechner:

A companhia brasileira, seguindo os mesmos passos de alguns grupos de teatro nacionais e internacionais, dialoga com Joseph Chaikin e Richard Schechner, por exemplo. Neste momento de seu desenvolvimento, no entanto, parece que tem mais a oferecer a eles do que a pegar emprestado. (...) Na verdade, não compreendi tudo que foi dito, ou até mesmo, a maior parte do que foi dito. A encenação ocorreu em português e precisei recorrer às notas do programa em inglês. Minha falta de conhecimento do idioma não faz com que eu hesite em dizer que a performance foi brilhante³⁷³. (Tradução nossa)

369 Além da temporada na Igreja Saint Clement, onde também será encenada *A Feira latino-americana de opinião* (1972), o TOLA havia planejado uma turnê que passaria por 14 universidades, em localidades diversas, como Riverside, Kansas, Indiana, Ohio e Nova Iorque. Foram, ao todo, quatorze récitas de *Arena conta Zumbi* e oito de *Arena conta Bolívar*.

370 Primera Plana Va Más Lejos con Augusto Boal. *Primera Plana*. Buenos Aires, nº 404, out. 1970, p. 77.

371 Em autobiografia, Boal confere um sentido bastante diferente à experiência. Ressalta que a viagem ao México foi, na verdade, um “desastre” e as encenações nos Estados Unidos, uma “tragédia”. O autor explica que foram questões de ordem contingencial que criaram certos dissabores: o empresário que os contratou para a excursão mexicana, Manolo Fabregas, era um burocrata conservador, que se revoltou contra os “gestos orgâsmicos” de Lima Duarte e a abundância de palavras ao longo da peça. Manolo, ainda de acordo com o relato posterior de Boal, “resolveu retirar os anúncios que havia mandado publicar. O espetáculo continuou, clandestino (...) Puebla, San Luis de Potosí, Guadalajara, cidades iam passando, fazíamos espetáculos para vinte espectadores – nem os funcionários do teatro eram advertidos da nossa chegada. Cartazes, nós os desenhávamos e colávamos na fachada dos teatros. Íamos pelas ruas anunciando a nossa chegada”. Nos Estados Unidos, Boal conta que a greve dos correios gerou, na verdade, o cancelamento de algumas apresentações já programadas. Frente ao imprevisto, Joseph Papp, diretor do Public Theatre de Nova Iorque, cedeu “quase de graça” uma das salas do teatro. Cf.: BOAL, 2000, pp. 268, 270.

372 Boal relata que, em Berkeley, o público era notadamente composto por universitários latino-americanos, diferentemente das demais universidades por onde o TA excursionou. Cf.: BOAL, 1970, p. 80.

373 DORAN, Terry. When Communication Transcends Language. *Buffalo Evening News*, 2 abril 1970, s/p.

Como resultado dessa demonstração de solidariedade da crítica especializada e da plateia dos Estados Unidos, Boal recebe o convite de Joanne Pottlitzer, presidente do *Theatre of Latin America*, para montar uma *Feira latino-americana de opinião* em Nova Iorque:

Dessa turnê, surgiu a ideia de fazer um espetáculo agora, no começo do ano que vem. O título será *Feira latino-americana de opinião*. Em 1968, eu convidei seis autores brasileiros de São Paulo, seis compositores e alguns artistas plásticos para que cada um dissesse, por meio de uma obra, o que pensava do Brasil naquele momento. (...) Com esse material enorme, eu fiz um espetáculo de duas horas e meia. (...) Agora, Joanne Pottlitzer me convidou para fazer nos Estados Unidos, com enfoque latino-americano, a mesma feira. Dentro de três ou quatro meses espero ter tudo pronto para começar o processo de montagem. Me parece que terá uma importância enorme porque será uma forma de eliminar um pouco o vazio de comunicação que existe entre os países latino-americanos, no âmbito do teatro³⁷⁴.

Se Boal foi surpreendido com o convite de Joanne Pottlitzer para encenar a *Feira latino-americana de opinião* durante a segunda excursão internacional do grupo, isso não se deu pela configuração do espetáculo. Como vimos, a programação do TA, já em 1968, contava com a feitura de, pelo menos, mais três feiras de opinião. E, nesse momento, as tentativas de catalisar colaborações profissionais no exterior talvez fossem as mais fortes desde o início da trajetória de Boal como teatrólogo. Portanto, o esforço programático em ocupar espaços novos – físicos e simbólicos – suplantava qualquer surpresa advinda do convite do TOLA. E será a *Feira latino-americana* que, além de servir de esteio para a soltura do teatrólogo pelo regime militar³⁷⁵, consolidará o trabalho teatral de Boal no exílio.

No Brasil, após a estreia bastante tumultuada³⁷⁶ da *1ª F.P.O.* em 7 de junho de 1968, no Teatro Ruth Escobar, o espetáculo segue para outras cidades, como Santo André, Santos, Rio de Janeiro, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Taubaté. Em setembro do mesmo ano, na Faculdade Salesiana de Filosofia, Ciências e Letras.

No mês de novembro, convencido de que era preciso colocar em prática os apontamentos de Boal inseridos no programa do espetáculo, o diretor e ator Luiz Mendonça decide montar, ele mesmo, a *I Feira Carioca de Teatro*. De origem pernambucana, Mendonça havia sido um dos fundadores do MCP e ficara responsável pelo setor teatral do movimento desde o início dos anos 1960, substituindo Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna³⁷⁷. À

374 Primera Plana Vá Más Lejos con Augusto Boal. *Primera Plana*. Buenos Aires, nº 404, out. 1970, p. 80.

375 A *Feira latino-americana de opinião* serviu de justificativa para que artistas, instituições culturais e figuras públicas (agentes do governo e representantes diplomáticos), nacionais e internacionais, pressionavam o regime militar brasileira para que Boal fosse liberado do Presídio Tiradentes. Para mais detalhes, ver o Entreato desta tese.

376 Sobre o assunto, ver Ato IV desta tese.

377 Carlos Reis e Luís Augusto Reis sublinham o quanto o trabalho de Luiz Mendonça no MCP operou mudanças significativas na prática artística do movimento: “Os primeiros instantes do trabalho de Luís à frente do setor de teatro do MCP foram dedicados à definição dos espaços a serem ocupados na sede do próprio Movimento, no Sítio da Trindade, da Estrada do Arraial, no bairro de Casa Amarela. Determinados a aproximar o teatro dos cidadãos que

época no Teatro Experimental de Cultura do MCP, em 1961, Mendonça tem contato com o TA, participando de oficinas de atuação e do Seminário de Dramaturgia organizado por Augusto Boal³⁷⁸. Após o golpe militar, o diretor muda-se para o Rio de Janeiro, onde funda o Grupo Chegança, companhia que atuou com teatro de rua em espaços periféricos da cidade.

A *I Feira Carioca...* foi realizada na zona norte do Rio de Janeiro, local escolhido justamente devido à sua concentração demográfica. O espetáculo ficou em cartaz no Teatro Armando Gonzaga, entre os dias 15 de novembro e 9 de dezembro de 1968, e sua programação reunia expressões do folclore nacional, clássicos já atualizados pelo TA, como *A Mandrágora*, exibição de filmes e obras plásticas e intervenções nas vias públicas de Madureira. Segundo Mendonça,

(...) não existe um trabalho sistemático que vise a uma promoção cultural em relação à Zona Norte, embora aí estejam concentrados dois terços da população carioca. Partindo dessa constatação, reuniram-se seis grupos de teatro, sob o nome Marte (Movimento de Arte), a fim de encetar um trabalho intensivo de difusão cultural, visando a obter uma ampliação de plateias, pela criação direta de uma relação entre esses grupos e a população local. Programamos a abertura da Feira com uma festa de rua, na maior praça local, com um bumba-meu-boi, do Centro de Pesquisas Folclóricas. Como também a promoção de atividades paralelas itinerantes (uma semana em cada local do bairro), também nas ruas e praças centrais da 15ª R.A. (Madureira), além de exposição de quadros de alunos da Escola Nacional de Belas-Artes e mais projeção de filmes.

15/11/68 – Festa na rua, Praça Armando Gonzaga

16 e 17 – Procura-se uma Rosa, de Pedro Bloch, Grupo Cena 3, dirigida por Riva Niemeyer

23 e 24/11 – Zé Menino, Vida e História, de Luiz Alberto Rodriguez, pelo Movimento Cultural e Artístico (MOCA)

30 e 1/12 – A Mandrágora, pelo Grupo Operário, direção de Luiz Mendonça

6 e 7/12 – A Bruxinha que era boa, de Maria Clara Machado, pelo Grupo do Teatro Armando Gonzaga, direção de Raul Sandy.

6 e 7/12 – Dois perdidos numa noite suja, pelo Grupo Experimental de Arte da Guanabara, direção de Manuel Pinto

8 e 9/12 – A Incelença, de Luiz Marinho, pelo Teatro Universitário de Letras, direção de Luiz Mendonça³⁷⁹.

não tinham dinheiro para ir ao Santa Isabel, Mendonça e seus companheiros criam, simultaneamente, dois locais de apresentação: o Teatro do Povo, uma arena cercada por uma lona, à moda dos panos de roda dos circos mambembes, com capacidade para 500 pessoas, acomodadas em arquibancadas; e a Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, onde por volta de três mil pessoas poderiam assistir aos espetáculos". Cf.: REIS, 2005, p. 48.

378 Mendonça participou, inclusive, da montagem histórica de *Mutirão em Novo Sol*, em Pernambuco, interpretando o coronel. Após sua mudança para o Rio de Janeiro, foi agraciado com o prêmio Molière pelo espetáculo *Viva o Cordão Encantado*. No Recife e no Rio de Janeiro, há espaços teatrais que carregam seu nome. Mendonça faleceu em 1990, devido a complicações decorrentes do vírus HIV.

379 I Feira Carioca de Teatro. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1968, p.2.

A proposta de Mendonça ia ao encontro do projeto de cultura boalino, ao buscar brechas de organização da classe artística em prol de um movimento cultural comprometido com a transformação social. Sua defesa da acessibilidade da arte e da construção de vasos comunicantes entre artistas e público nas ruas do Rio de Janeiro entrava em sintonia com questões vitais para a renovação estética engendrada por Boal nos palcos nacional e internacionais.

Infelizmente, não há indícios de uma colaboração entre os dois artistas nesse período, tampouco de que Boal ou algum membro do TA tenha assistido ou participado da *I Feira Carioca de Opinião*. Também é pouco conhecido o contato do TA com os membros do Teatro Universitário de Santa Maria (TUSM), do Rio Grande do Sul. O grupo, ligado à União Santamariense dos Estudantes, havia sido fundado pelo diretor gaúcho Clênio Faccin junto a estudantes da Universidade Federal de Santa Maria, em 1961, influenciado pelo movimento de nacionalização dramatúrgica do TA. No pós-golpe, o grupo passa a receber cópias mimeografadas de peças do TA e propõe levar *Arena conta Zumbi* ao Festival de Teatro Universitário de Manizales. Cristiano Bittencourt, atual co-gestor do grupo, oferece o depoimento sobre a experiência:

Os grupos começam a trocar os textos entre si [devido à censura]. Eles mimeografam todos os textos e começam a difundir-los antes mesmo da publicação. A trilogia do Boal chegou às mãos do Clênio Faccin. (...) Nessa época, em 1968, o TUSM monta *Arena conta Zumbi*, a censura assiste e proíbe que apresente a peça em território nacional. Aí surge um movimento liderado por Pablo Neruda, que queria organizar em Manizales (Colômbia) o Primeiro Festival Latino-Americano de Teatro Universitário. E o TUSM foi a esse festival, com o Clênio, Circe Rocha, várias pessoas do movimento estudantil, todos ainda universitários. Eles não vencem o festival, mas conquistam o prêmio do júri popular. (...) A verba da premiação seria usada na construção de um teatro de arena³⁸⁰.

Segundo Atílio Corrêa, os escassos registros da montagem da peça pelo TUSM em Manizales demonstram que “longe de ser uma releitura desavisada do espetáculo do Arena, encontravam-se nela todos os indícios de uma adesão consciente e deliberada ao viés político da encenação original”, incluindo “a exortação ao público para a indignação frente aos abusos perpetrados pela ditadura e contra a tendência ao conformismo pela população”³⁸¹.

Visto isso, o trabalho de Boal já parecia ganhar ares multiplicadores, tanto em contexto nacional e internacional, questionando, assim, a própria esfera de domínio e hierarquização da figura autoral. Ao entrar em contato com Bittencourt, bem como ao buscar

380 BITTENCOURT, Cristiano. O teatro pede socorro. *Revista o Viés*. Santa Maria, jan. 2014, p. 6.

381 CORRÊA, A. A. D. M. Onde não houver liberdade, urge inventá-la: a arte de protesto em tempos sombrios e o caso do Teatro Universitário Independente de Santa Maria (1968-1974). 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018, p. 71.

mais informações sobre a *I Feira Carioca de Opinião*, não encontramos registros de comunicação ou pedidos de autorização oficiais a Augusto Boal. Tudo leva a crer que o próprio objetivo de Augusto Boal, ao organizar um projeto cultural de resistência à ditadura, já corria tais formalidades, visando, acima de tudo, colocar ao alcance das mãos os meios de produção da arte teatral.

Ele mesmo, com o recrudescimento da repressão e a instauração do AI-5, envolve-se em uma perspectiva de trabalho cada vez mais transnacional e segue escrevendo artigos, realizando excursões e participando de Festivais de teatro latino-americano. Em paralelo a isso, Boal radicaliza as experiências anteriores ao desenvolver um trabalho experimental com um novo núcleo do grupo, o chamado Núcleo Independente³⁸². Nascido a partir de um curso de interpretação ministrado por Heleny Guariba, Rosa Schor, Mercedes Batista e Cecília Thumim³⁸³, o Núcleo inicia seu trabalho prático no TA com uma vertente próxima do agitprop: o teatro-jornal³⁸⁴.

De acordo com os escritos posteriores do teatrólogo, o teatro-jornal foi a primeira modalidade de Teatro do Oprimido, por meio da qual objetivava-se criar células multiplicadoras de teatro em sindicatos, escolas e faculdades. O fundamento das técnicas era encenar, seguindo um estilo brechtiano, as notícias de jornal de modo a ilustrar o conteúdo censurado pela ditadura. O método utilizado, no entanto, era mais ambicioso: buscava-se ensinar o espectador a realizar, eles mesmos, as leituras teatralizadas, chamadas pelo elenco de “técnicas de teatro-jornal”, a fim de transgredir a “presença mediadora do artista”³⁸⁵ e “eliminar a antinomia artista-espectador”³⁸⁶. Assim, a preocupação do TA em relação ao público, presente desde 1964, (seja ele constituído por operários, universitários ou pela classe média) caminha no sentido de torná-lo um “agente criador, e não só inspirador ou consumidor”³⁸⁷:

382 O Núcleo era composto dos seguintes alunos: Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Celso Frateschi, Denise del Vecchio e Edson Santana. Sobre o assunto, ver: ALMEIDA, Ademir de. *A cena ativista do Teatro Núcleo Independente durante a década de 1970*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, 2021; LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de jornal no teatro*. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

383 A presença de Rosa Schor e Mercedes Batista não foi confirmada, a despeito de seus nomes constarem em alguns anúncios do Teatro de Arena. Sabe-se que Batista e Rosa foram colaboradoras do Núcleo 2, ministrando cursos, respectivamente, de danças brasileiras e voz.

384 Influenciado pela experiência estadunidense com o *Living Newspaper*, o teatro-jornal desconstruía a pretensa objetividade do jornalismo, que na época se encontrava sob o rígido controle das forças ditatoriais. Ao todo, Augusto Boal sistematizou 11 técnicas para a realização de tal método, que foram impressas e distribuídas a qualquer interessado, em formato de apostila, na sede do TA. Mais tarde, Boal publicou tal sistematização no ensaio *Categorias do teatro popular*, disponibilizado em diversas revistas de teatro nacionais e internacionais. Além disso, o teatrólogo também a inseriu na obra *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, publicada inicialmente em Portugal, em 1977. De acordo com o material datilografado, as técnicas eram as seguintes: leitura simples; leitura complementada; leitura cruzada; leitura com ritmo; leitura com reforço; ação paralela; histórico; improvisação; concreção da abstração; texto fora de contexto; e inserção dentro do verdadeiro contexto. Cf.: BOAL, 1977, pp. 51-74.

385 BOAL, 1977, p. 52.

386 Idem, *ibidem*.

387 Idem, *ibidem*.

A partir de 1968, os espetáculos populares tornaram-se impraticáveis, salvo aqueles que tinham marcados traços antipopulares, como alguns programas musicais auspiciados diretamente pelo governo. Em contrapartida, foram muito frequentes os casos em que festas sem nenhum conteúdo político, mas patrocinadas por sindicatos, deram como resultado a prisão em massa dos trabalhadores presentes. Sindicatos e universidades converteram-se em perigosos lugares de reunião. Tal fato assinalou a necessidade de criar uma nova categoria de teatro popular, na qual o povo – o povo mesmo – fizesse teatro e não somente o recebesse como um mero consumidor³⁸⁸.

Com tal proposta e ainda com o intuito de levar ao conhecimento do público internacional o Sistema Coringa e a peça *Arena Conta Zumbi*, Boal leva o TA e o Núcleo Independente ao 1º Festival Latino-Americano de Teatro de Buenos Aires, em dezembro de 1970, além do Congresso de Diretores Latino-Americanos na mesma cidade, ao lado dos reconomados Atahualpa del Cioppo, Paco Larreta, Eugênio Dittbern, Domingo Piga, Pedro de la Barra, Victor Jarra, Hernando Cortez e Carlos Cassols. Em seguida, o elenco faz uma temporada da peça *Teatro Jornal Primeira Edição*, no Teatro del Centro (Buenos Aires), onde também são ministradas oficinas e demonstrações das técnicas do Sistema Coringa. Além disso, Jean Launay, representante do Festival Mundial de Nancy, em uma visita ao Brasil naquele mesmo ano, fica impressionado com o experimentalismo do Núcleo 2 e convida o grupo para uma excursão ao festival na França, que duraria em torno de dez dias:

O Arena apresentará não apenas os dois espetáculos [*Teatro jornal: Primeira edição* e *Arena conta Zumbi*], mas realizando também demonstrações de laboratório, formas de teatro popular e seminários, de modo que a experiência do Teatro de Arena apareça aos espectadores como um todo. E esse todo rigorosamente coerente, é a experiência que o Arena tem a oferecer: partindo sempre do ponto de vista do povo, e através de laboratórios, seminários, sistemas coringa, nacionalização de clássicos, musicais e técnicas de teatro-jornal, oferecer ao próprio povo os espetáculos que apresenta, e os meios de fazê-los. Esse desígnio e essas conquistas têm justificado a existência do Arena nestes últimos 15 anos de permanente atividade³⁸⁹.

Não se pode esquecer que tamanha profusão de trabalhos ocorria em uma das fases mais sanguinolentas da ditadura, na qual Boal, devido a suas atividades militantes e artísticas, será mantido sob a mira dos militares e, alguns meses mais tarde, sequestrado, torturado e compulsoriamente exilado. Não à toa, em entrevista à revista argentina *Los Libros*, em fevereiro de 1971, o teatrólogo afirma que “cada integrante da companhia deve estar

388 Ibidem, p. 51.

389 O Teatro de Arena de São Paulo um elenco internacional e uma experiência. *Revista de Teatro da SBAT*. Rio de Janeiro, nov.-dez. 1970, p. 30.

preparado para enfrentar a prisão a qualquer momento. Porque essa também é a realidade que vive o artista brasileiro hoje”³⁹⁰.

Iná Camargo Costa idêntica essa fase do TA como a etapa de maior vigor político do grupo, quando “a tarefa de democratização no campo da produção teatral e de fortalecimento da função do teatro enquanto um recurso para expor os fatos que a ditadura queria silenciar – tais como prisões, torturas e assassinatos – era explicitamente defendida”³⁹¹. Para Camargo, foi com o teatro-jornal que Boal “encontrou a essência da verdadeira prática de agitprop: a multiplicação de grupos que utilizam o teatro como uma arma política”³⁹².

Em entrevista a Eduardo Campos Lima, um dos atores do Núcleo Independente, Hélio Muniz, frisa que houve tamanha mobilização estudantil e sindicalista com o novo método, que ao longo da década de 1970, os grupos de teatro-jornal multiplicaram-se em 600 grupos de teatro de bairro – isso só em São Paulo.

A arregimentação quase guerrilheira de focos de teatro, cuja base estava posta desde as pesquisas iniciais do TA, no pré-64, não é perdida de vista nos anos posteriores. Pelo contrário, como apontado por Lima³⁹³, há indícios dessa formação ao longo da obra seminal de Boal, publicada já no seu exílio, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. No entanto, entre 1971 e 1972, vislumbra-se um entreato em sua trajetória profissional. Após passar pela experiência traumática da tortura, e do isolamento forçado de seu grupo de teatro, Boal parte para um exílio que se inicia na França (Nancy), estende-se longamente na Argentina (Buenos Aires) e perpassa diversos países, entre eles os Estados Unidos. Com isso, os planos de montar outras feiras de opinião e, até mesmo (quem sabe?) outros musicais do Arena conta, são ceifados – em parte. Será nos Estados Unidos, mais especificamente em Nova Iorque, que Boal encontrará terreno fértil para encenar a segunda feira de opinião: *Feira latino-americana de opinião*, a convite do TOLA.

Restam as dúvidas: por que o teatrólogo, após experiências tão radicais com o teatro-jornal, escolheu realizar uma segunda feira de opinião passados quatro anos da encenação da *1ª F.P.O?* Se com a agitprop do Núcleo Independente o Arena atingiu os propósitos de multiplicação de células e ativação crítica do espectador, por que voltar à etapa de investigação de teatro colagem, materializada na forma-feira? Em outras palavras, como a feira de opinião configurava-se como forma correspondente aos anseios de um artista em trânsito, cuja principal motivação era “traduzir, através do teatro, a transformação social e as maneiras de acelerar essa transformação”³⁹⁴? É isso que tentaremos responder nas próximas páginas.

390 BOAL, A. El teatro de izquierda en Brasil. *Los libros*. Buenos Aires, nº 15-16, jan-fev. 1971, s/p.

391 COSTA, Iná Camargo. Agitprop and Theatre of the Oppressed. *The Routledge Companion to the Theatre of the Oppressed*. New York: 2019, p. 48.

392 Ibidem, p. 49.

393 LIMA, 2014.

394 Perspectivas de teatro popular en Latinamerica. *Nuevo Hombre*. Buenos Aires, jul. 1971, s/p.

Vistas em conjunto, essas experiências com a classe intelectual e estudantil, das quais Augusto Boal participou na condição de diretor do Teatro de Arena, são determinantes para a compreensão do “trabalho teatral”³⁹⁵ do TA – conceito aqui compreendido enquanto instância dinâmica e processual do fazer artístico, que leva em conta a *atuação cultural dentro e fora dos palcos*. Em outras palavras, elas formam um arcabouço prático na busca por brechas de transformação da matéria histórica através da proposição de um programa de ação estético-militante multifacetado. Sendo assim, respondem com *menos euforia e mais lucidez* às ambiguidades do conteúdo aparentemente “entusiasmado” dos espetáculos do pós-64.

Assim, confluídos os objetivos de análise da realidade nacional, bem como das causas e efeitos do regime militar, artistas e público entravam numa espécie de sintonia crítica capaz de converter a sala de espetáculos em um laboratório de argumentos e ideias em torno da experiência histórica partilhada. A tentativa de Boal de arregimentar colegas potencialmente perseguidos pelos militares em um teatro-verdade em junho de 1964 ou, até mesmo, na montagem de espetáculos musicais em que os músicos dirigem seus relatos pessoais diretamente ao público é evidência do quanto a divisão entre artistas e espectadores havia sido corroída em seu sentido mais amplo.

A produção de espetáculos socialmente engajados no período posterior ao golpe é reveladora do quanto o aborto do processo coletivo de investigação de novas formas artísticas fomentou um sentimento de urgência na reação da classe teatral, materializado dentro e fora dos palcos. No limite, esse processo aliava inquietações do campo representacional a tentativas de compreensão sócio-histórica dos erros de conjuntura que levaram à derrota política, incorporando contribuições de grupos não envolvidos diretamente com a atividade artística.

Nesse momento, tanto Augusto Boal quanto o Teatro de Arena trabalharam incansavelmente na busca de estratégias para continuar o processo de formação crítica de artistas e público, além de gestar modos de produção teatral alternativos à lógica de mercado. Desse modo, ao analisarmos retrospectivamente a atuação do Arena e de Boal no pós-golpe, podemos definir basicamente três estratégias adotadas que, via de regra, não encontram muita reverberação dentro da fortuna crítica, a saber: 1) um movimento de autocritica que não deslegitima as conquistas do passado, mas opera uma mudança de chave no diálogo com o público, tornando o palco uma espécie de *laboratório de reflexão não-especializada*

395 De acordo com Patrice Pavis, a expressão evoca “não só o estrito trabalho dos ensaios e do aprendizado do texto pelos atores, mas também a análise dramatúrgica, a tradução e a adaptação, as improvisações gestuais, a busca do *gestus*, da fábula ou a abertura do texto a uma pluralidade de sentidos, a marcação dos atores, a preparação dos figurinos, dos cenários, das luzes etc. Trabalho teatral implica assim uma concepção dinâmica e operatória da encenação. Encontra-se geralmente vestígio disso na realização final, e às vezes esse vestígio é voluntariamente conservado e mostrado como parte integrante da peça.” Cf.: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 412.

sobre a arte de resistência; 2) o ritmo intenso de excursões e festivais de teatro, dos quais o Arena participa na condição não só de grupo teatral, mas de *núcleo disseminador de um programa teatral revolucionário*; e 3) a incursão teórica com vistas a propor novos métodos de teatro³⁹⁶ e modos de trabalho transnacionais.

396 Nesse sentido, a tese de doutoramento de Paulo Vinicius Bio Toledo lança luz à importância da teorização do Sistema Coringa, elaborada por Augusto Boal em 1967, como tentativa de difundir uma poética de teatro. Nas palavras de Toledo, o Sistema Coringa é “uma espécie de poética-manifesto para enfrentar o momento histórico do após-golpe, um período que já começava a ser percebido de forma mais negativa por Boal em comparação com o entusiasmo que marcara os primeiros anos de resistência”. Partindo da análise de Toledo, procuramos sublinhar a existência de um enfrentamento de Boal ao “entusiasmo da esquerda” desde os primeiros momentos do pós-golpe, bem como verificar os redirecionamentos operados pelo Sistema Coringa nos modos de produção do teatro da época. Desse ângulo, o Coringa se constitui menos como um enquadramento de regras do que como um método aberto e transitivo de disseminação do fazer teatral, conectado à internacionalização do Arena, às possibilidades de desenvolvimento de atividades pedagógicas e de criação de núcleos experimentais naquele momento e a uma certa militância cultural. Cf.: TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2018, pp. 119-120.

ATO II – A FORMA

1. A PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO

A *1ª F.P.O.* estreia de maneira clandestina numa manifestação declarada de desobediência civil à política de censuras, no dia 07 de junho de 1968. A peça ocupou a a sala Gil Vicente, com capacidade de 400 lugares, do Teatro Ruth Escobar em São Paulo. Como parte de suas atividades, contou com uma exposição de artes plásticas no salão principal do teatro, organizada pelo arquiteto e artista plástico Sérgio Ferro³⁹⁷. O espetáculo teve produção do Teatro de Arena, direção artística de Augusto Boal, direção musical de Carlos Castilho, e cenografia e figurinos de Marcos Weinsberg.

Essa primeira incursão pela forma-feira foi a única que teve um mote central, isto é, que buscou reunir os dramaturgos a partir da “resposta artística” que eles teriam a oferecer a partir da indagação “Que pensa você do Brasil de hoje?”. Essa proximidade com o testemunho, configurado como “opinião”, responde a uma inquietação mais abrangente, que unia artistas e público: “O que pensa você da arte de esquerda?”³⁹⁸. Era, como diria Boal, em uma entrevista à época, um espetáculo em formato de “tribunal de ideias”, onde o público seria responsável por conferir sentido político ao entrechoque de opiniões, sendo capaz, ao fim do espetáculo, de enunciar – ou melhor, julgar - o que ele pensava da arte de esquerda.

Ao analisar o teatro épico-dialético brechtiano, Walter Benjamin lança luz ao experimentalismo crítico da cena instaurado pelo dramaturgo alemão, ressaltando uma modificação significativa na relação entre palco/plateia, estruturada agora como assembleia:

O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, convenientemente disposta. Para seu palco, o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer³⁹⁹.

Parece ser a essa atmosfera que Boal se remete ao avaliar a *1ª F.P.O.* como “tribunal de ideias”. Nela, a multiplicidade de intervenções de diversas ordens apresentava-se com

397 A relação de Sérgio Ferro e Augusto Boal não se esgota nas parcerias profissionais. Ambos tiveram, em alguma medida, um envolvimento com grupos de guerrilha no pós-1968, sendo inclusive presos na década de 1970 sob acusação de pertencerem ao mesmo coletivo ligado à ALN, o Grupo dos Arquitetos. Para mais detalhes, ver o Entreato desta tese.

398 Título do manifesto de Augusto Boal que oferece as bases para a forma-feira, como já apontado.

399 BENJAMIN, 2016, p. 84.

o propósito de superar dialeticamente a repressão ditatorial *junto ao público*. Incluía, necessariamente, os espectadores como elo ativo dos fragmentos estéticos e termômetro para os caminhos da arte de esquerda, todos com o objetivo de promover “modificações radicais na arte e na sociedade”⁴⁰⁰.

Para que o público respondesse à pergunta sobre a funcionalidade da arte de esquerda da época, o projeto inicial era mais amplo. Como nas duas feiras internacionais, Boal intencionava reunir no Ruth Escobar mais atividades e expressões artísticas, como leituras de poemas, exibição de filmes, caricaturas e um concurso de fotografias. Entre os convidados, constam os cineastas Luiz Sérgio Person, Walter Hugo Khoury, Maurice Capovilla e Roberto Santos; os poetas Lindolfo Bell, Lupe Cotrim Garraude, Mauro Chamie, Haroldo de Campos e Péricles Eugenio da Silva Ramos; e os músicos Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré e Roberto Carlos. A urgência de finalizar o projeto, idealizado e montado em torno de seis meses, não permitiu com que todas essas atividades e colaborações se concretizassem.

Ao todo, foram encenadas seis peças em um ato, apresentadas quatro canções e exibidas diversas obras de arte plástica – algumas delas disponíveis para compra no próprio teatro, como a escultura *1964: O Desabrochante e Boa Vizinhaça*, ambas de Antonio Henrique Amaral. Algumas obras plásticas também ajudaram a compor o cenário de Weinsberg, como é o caso de duas gravuras que figuravam em posição central, ao fundo do palco, com os dizeres “Abaixo a Monarquia” e “Independência ou Morte”, de autoria desconhecida, além da famosa obra de Nelson Leirner, “Aprenda a colorir gozando, gozar colorindo”.

O arranjo cênico e um uso peculiar do Sistema Coringa tornavam a estrutura do espetáculo mais porosa, intervencionista e aberta ao público. Quando da temporada no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, um crítico chegou a salientar o “acatamento da forma” e do palco, que além de “não excluir a própria ideia da tese”⁴⁰¹, ainda contribuía para reforçá-la. Pelas imagens do palco do Ruth Escobar a que temos acesso, salta aos olhos a crueza do cenário, limpo de artifícios ilusionistas⁴⁰².

O palco, que revela até mesmo o título da peça, o telefone do teatro e a popularidade do espetáculo em meio ao público (creditada pelo alto índice de aprovação na pesquisa da *Folha de S. Paulo*, Bolsa de Teatro), também se coloca como um elemento de diálogo e interpelação com o público. O palco comenta a cena, rompendo a ação e distanciando-se do plano fabular ou intradieético. A mensagem quase (ou totalmente) publicitária é reveladora do antiilusionismo do espetáculo, e não deixa de reforçar a materialidade do palco na sua dimensão representativa de conflitos e relações sociais no Brasil de 1968.

400 BOAL, 2016, p. 23.

401 Noite e dia. *Diário de Notícias*, 6 set. 1968, p. 3.

402 Devido aos direitos de uso de imagem, disponibilizaremos os links de acesso das fotos do espetáculo que estão sob domínio do Instituto Augusto Boal. Ver: http://acervoaugustoboal.com.br/wp-content/uploads/2018/01/AB.AFOF_003-300x195.jpg

http://acervoaugustoboal.com.br/wp-content/uploads/2018/01/AB.AFOF_008.jpg

O palco esvaziado também contribuía com uma função extremamente importante para compreendermos o espetáculo também como um dispositivo estético-político de resistência. Desde os embates com a censura, a *1ª F.P.O.* tomou ares de um teatro eminentemente de guerrilha e, por consequência, precisaria dispor de pouquíssimos apetrechos cênicos. Boal oferece um relato elucidativo sobre as condições de produção:

Dia seguinte [à estreia clandestina], chegamos cedo ao teatro, mais cedo chegou a polícia – teatro cercado. Combinamos de não recuar – desobediência civil! Desobedecer era dever: obedecíamos ao nosso desejo! Sussurramos aos espectadores que o espetáculo seria feito no Teatro Maria Della Costa, onde estava Fernanda Montenegro. Com sua solidária autorização, invadimos seu espetáculo, revelamos o que estava acontecendo e, como prova de desobediência, cantamos canções proibidas. (...)

Terceiro dia: todos os teatros de São Paulo cercados, soldados e marinheiros. Nós e espectadores motorizados seguimos para Santo André, Teatro de Alumínio. Representamos o texto integral! (...)

No quarto dia, os teatros de Santo André estavam cercados. No Ruth, uma hora antes da hora, nosso advogado veio eufórico gritando que a peça tinha sido liberada pelo juiz! Vitória!⁴⁰³

O despojamento colocava-se como um imperativo para a itinerância frente à coerção ditatorial. Embora Boal só mencione os deslocamentos compulsórios do grupo em direção a espaços solidários, onde haveria acolhimento entre os colegas, ele não detalha que as viagens com a *1ª F.P.O.*, além de ser uma tática de sobrevivência da cena política atuante, também previam a intervenção artística no maior número de espaços possíveis, mesmo depois da liberação do texto pelos órgãos de censura. Na época, Boal chegou a relatar aos jornalistas cariocas a busca do Arena por palcos improvisados e boates para apresentar uma “amostra” da *1ª F.P.O.*, que conteria somente as canções do espetáculo⁴⁰⁴. Sabe-se que houve a sugestão de apresentações no Teatro Casa Grande, local famoso pelos shows de carnaval, grupos mais sintonizados à esquerda e espetáculos variados⁴⁰⁵.

De acordo com a documentação compilada, além das cidades mencionadas por Boal, a *1ª F.P.O.* excursionou pelos seguintes lugares: Santos, no famoso Teatro Coliseu, para uma apresentação de um dia⁴⁰⁶; Ribeirão Preto, no recém-inaugurado Teatro Popular Mu-

403 BOAL, 2016, p. 260.

404 Noite e dia. Diário de Notícias, 6 setembro de 1968, p. 3.

405 Inaugurado em 1966, o Casa Grande ficava localizado no bairro do Leblon e tinha como proposta ser uma casa de espetáculos voltada a “apresentações de shows musicais, peças de teatro, cinema de arte, além de contar com stands de discos, antiquário e peças de artesanato, livreria e galeria de arte”. Contou com shows de Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Sérgio Ricardo. Cf.: Casa Grande abre quinta teatro e show no Leblon. *Correio da Manhã*, 21 agosto 1966, Cad. 1, p. 2.

406 A apresentação ocorreu no dia 21 de outubro de 1968, e foi promovida pela Federação de Teatro Amador de

nicipal, em outubro de 1968; Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, no final de setembro⁴⁰⁷; Taubaté, Country Club, em novembro daquele mesmo ano.

As caronas com os estudantes a cidades mais próximas, com vistas a escapar do cerco policial, e as temporadas-relâmpago mencionadas reafirmam a necessidade do elenco de transportar rápido e facilmente os apetrechos cênicos usados no espetáculo. O cenário da 1ª F.P.O., desse modo, não deixava de ser um recurso alinhado ao chamado teatro de guerrilha, primeiro teorizado pelo grupo estadunidense *San Francisco Mime Troupe*. Segundo R.G. Davis, diretor do grupo e autor do manual (*handbook*) que lançou a prática a diversos outros artistas, o teatro de guerrilha seria uma variante da arte de agitação e propaganda, inspirada pela experiência revolucionária em Cuba e pela tática foquista de Che Guevara, mesclando-as aos protestos contra a guerra do Vietnã, à política internacional repressora dos Estados Unidos⁴⁰⁸ e à ideologia do *American Way of Life*: “Os revolucionários não querem uma parte da ação, nem da cena teatral, mas eles querem fazer um novo teatro, assumir o poder! E transformá-lo!”⁴⁰⁹.

“Equipamentos totalmente portáteis, com a capacidade de encher, no máximo, $\frac{3}{4}$ da caçamba de um caminhão”⁴¹⁰ – tal era a diretriz do manual de guerrilha teatral elaborado por Davis. Os artistas, amadores em sua maioria, procurariam usar diversos espaços (abertos ou fechados), sempre com o máximo de público, e “confrontar a plateia” com vistas a debater questões sócio-políticas específicas de seu momento e tempo histórico. A prática era estabelecida em três pilares fundamentais: ensinar; direcionar para a transformação sócio-cultural; e ser um exemplo de transformação. A trupe advogava na oferta de instrumentos permanentes de mudança, propondo a criação de focos de insurgência artística – por isso, a importância da escrita de um manual.

Santos. Cf.: A cidade nas artes. *Cidade de Santos* 28 setembro, 1968, Cad.2, p. 4.

407 Em carta a Boal, datada de 17 de setembro de 1968, Joffre Miguel, gerente do Teatro Leopoldina, em Porto Alegre, expressa solidariedade ao TA. Diz ele: “Boal, amigo. Ai tens três recortes de jornais sobre a 1ª Feira Paulista de Opinião. Não sei se ainda persiste o seu interesse em vir a P. Alegre. Gostaria que você se pronunciasse com urgência, pois preciso assegurar a data (25, 26 e 27, podendo ir até 29, que é domingo)”. Cf.: MIGUEL, J. [Correspondência a BOAL, Augusto], 17 set. 1968, s/p.

408 Sobretudo àquelas em relação ao chamado “terceiro mundo”. A ligação do *San Francisco Mime Troupe* ligava-se à experiência do grupo chicano *El Teatro Campesino*, dirigido por Luis Valdez, um ex-membro do coletivo de Davis. Fato é que, nos escritos do SFMT, ressalta-se o contato com coletivos teatrais e grupos de militância política afinados com a perspectiva latino-americana. Alguns anos mais tarde, em 1972, o grupo reforçará tal vínculo ao participar do *Primer Festival Internacional de Teatro Latinoamericano de San Francisco*. Tanto é que Marina Pianca, ao se deter sobre a integração do teatro latino-americano entre 1959 e 1989, afirma que “dentro dos Estados Unidos, o San Francisco Mime Troupe era o grupo que mais tinha pontos de contato com o teatro da América Latina. Desse grupo, surgiu o conceito de “teatro de guerrilha”, dado por Peter Berg, em 1965, a partir de um ensaio que Davis leu para seu grupo – publicado em várias revistas, incluindo a cubana *Conjunto*, sob o título “Teatro de Guerrilha: 1965” Cf.: DAVIS, R.G. *Guerrilla Theatre. Guerrilla Theatre Essays*. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 1970, s/p; PIANCA, M. *El teatro de Nuestra America. Un proyecto continental*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990, p. 99.

409 DAVIS, R.G. *Guerrilla Theatre. Guerrilla Theatre Essays*. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 1970, s/p.

410 Idem, *ibidem*.

Também havia o compromisso ético de se envolver totalmente em um ato teatral e político, assumindo os riscos advindos da participação em ações de protestos e manifestações públicas de repúdio ao governo. As peças eram necessariamente curtas, devido à urgência da trupe de se comunicar com a plateia em ruas, praças e espaços não-convencionais, mas não só por isso. Era preciso estar atento para enfrentar as forças de repressão e conseguir escapar. Essa característica seria, inclusive, um sinal de que os objetivos políticos estavam sendo devidamente atingidos: ‘nossa experiência com a polícia e guardas mostram que quando o nosso ato de enfrentamento é claro e direto o bastante, sem se confundir com a “arte” ou ofuscada pela “distância estética”, temos tido problemas – prisões, atos de violência institucional e falta de patrocínio’⁴¹¹.

A proposta pedagógica, militante e multiplicadora encontrava eco na experiência da 1ª F.P.O., ainda que não haja registro algum de um contato direto entre os dois diretores, Boal e Ronnie Davis. A bem da verdade, o artigo de Davis contendo o manual para o exercício do teatro de guerrilha havia sido publicado no mesmo ano de finalizada a escrita, em 1965, na revista cubana *Conjunto*. É mais do que provável que Boal tenha tido acesso ao texto, por ser leitor e posterior colaborador da revista. Além disso, foi também em 1968 que o teatrólogo deu início ao trabalho de internacionalização ou latino-americanização do Arena, a partir da viagem a Buenos Aires com o intuito de atuar junto ao Teatro IFT e participar do Festival de Mar del Plata⁴¹².

Se os pontos de ligação relacionados à prática radical dos dois coletivos não são estranháveis, pode-se dizer que a experiência da 1ª F.P.O. justamente por ambicionar fazer um inventário da arte de esquerda no Brasil ditatorial assumia tintas bastante específicas, respondendo ao panorama de coisas com os poucos recursos e táticas disponíveis. Articulando uma prática de guerrilha com a estética brechtiana⁴¹³, o espetáculo dirigido por Boal unia a rusticidade e o esvaziamento do espaço cênico com a proposta de dissolver a quarta-parede.

As didascálias das peças permitem vislumbrar a escassez de objetos cenográficos. Mesmo nas contribuições que mais se aproximam da estética realista, assinadas por Lauro César Muniz e Jorge Andrade, a composição do palco restringia-se a um banco tosco, es-

411 Idem, *ibidem*.

412 Ver Ato I desta tese.

413 Salienta-se que o ponto de encontro entre Brecht e o teatro de guerrilha, que pode parecer demasiado evidente, na verdade não o é. Nem sempre houve uma defesa explícita do teatro épico-dialético como sustentáculo estético para uma ação teatral emancipatória, sobretudo no caso em questão, o San Francisco Mime Troupe. No próprio texto que dá base ao teatro de guerrilha, Davis afirma: “Devemos usar o épico brechtiano? Ou Artaud? O teatro épico, provindo da Alemanha pré-Hitler expressionista, é uma entidade histórica apropriada a seu tempo. De modo a praticar historicamente o teatro épico nos Estados Unidos tomado pela dublagem, cinemascopo e jornais é o mesmo que nos apoiarmos em Brecht, pedindo socorro. Ainda assim, Artaud se torna uma desculpa para a imersão no drama psicológico e cai na selva estadunidense da improvisação instantânea, criação instantânea e café instantâneo: tudo um pouco aguado. Devemos jogar fora Artaud para salvarmos nosso Brecht? Qualquer coisa que nos ajude a acabar com as ilusões do *American Way of Life* ou o pântano dos ideais missionários que conduzem inexoravelmente ao assassinato será útil. Use ambos! Mas lembre-se de que eles são referências europeias, e nós combatemos a América. Talvez o *baseball* seja a melhor inspiração”. Cf.: DAVIS, 1970, s/p.

crivaninha e cadeira (“de modo a não interromper a ação do espetáculo”⁴¹⁴), além de uma “cama e poucos elementos de uma casa de pau a pique para ambientar a cena – e só para isso”⁴¹⁵. Os atores manipulavam os objetos ao longo das peças, a fim de preservar a estética econômica da produção, sem que as cenas precisassem ser interrompidas. Além disso, já destituídos de seus personagens ao final de uma peça, os atores e um personagem-coringa auxiliavam na troca de cenário entre as obras.

Um desses momentos é especialmente cômico: após a encenação de *A receita*, de Jorge Andrade, um ator vestido de macaco entra em cena, de modo a preparar o ambiente para a peça seguinte: um *sketch* cômico de Plínio Marcos, chamado *Verde que te quero verde*. O macaco, já representando o personagem censor, é provocado pelos atores que compunham o elenco da peça de Jorge Andrade, que corriam caoticamente pelo palco. Enquanto desmontam o cenário e, com ele, a atmosfera melancólica e trágica dos camponeses miseráveis que protagonizam *A receita*, os atores abrem espaço para a lógica grotesca e ridícula que fundamenta a servilidade dos burocratas da ditadura, representados pelos chefes/macacos da Censura. Ao som dos gritos e grunhidos do macaco que invade o palco, os espectadores entram, então, no escritório central do Serviço de Censura, adornado por uma mesa, cadeira, arame farpado, metralhadoras, trincheiras e sacos de areia.

Tais momentos, assumidamente brechtianos, expunham ao público a plasticidade dos apetrechos de cena, a montagem e a desmontagem do palco e a desvinculação ator-personagem. Tudo isso ia ao encontro da observação crítica da plateia, que participava, “como testemunha e parte atuante”⁴¹⁶, do processo de colagem de fragmentos.

O mesmo acontecia com as canções que entremeavam as peças. Conforme veremos adiante, elas não eram operadas como pano de fundo e intensificadoras da carga dramática da cena. Pelo contrário, as canções promoviam fricções entre as obras e lançavam questionamentos sobre a representação anterior e a posterior, dirigindo-os à assembleia de espectadores. Anunciavam, assim, o próprio movimento do projeto da forma-feira: um convite aos espectadores feito em coro, pelo elenco reunido, para um passeio clandestino debaixo das botas dos militares e debaixo das rosas que cobriam o corpo de Che Guevara⁴¹⁷.

Nas próximas páginas, tentaremos reconstituir o espetáculo, lançando luz à sua semântica formal. Nosso interesse, portanto, não é oferecer uma análise densa sobre cada obra apresentada, mas antes verificar como as ideias centrais dessa primeira incursão na forma-feira operam uma tentativa de radicalização do trabalho politizado de Augusto Boal dentro de um panorama social cada vez mais coercitivo.

414 MUNIZ, L. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 47.

415 ANDRADE, J. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 137.

416 BOAL, 2016, p. 35.

417 Faço referência aqui aos versos da canção de Caetano Veloso *Enquanto seu lobo não vem*, segunda obra apresentada no espetáculo.

2. HÁ UMA GOTTA DE SANGUE EM CADA PEÇA

Segundo Mário Masetti, o espetáculo foi aberto por uma performance conduzida pelo ator Paco Sanchez que, “vestido com uma espécie de parangolé de plástico, entregava para a plateia sacos com um líquido vermelho, imitação de sangue, com a letra X impressa”⁴¹⁸. O ato que, assim descrito, já parecia estar investido de grande carga simbólica, era acrescido de uma indicação sintomática: além de entregar os sacos contendo o simulacro de sangue, o ator sugeria à plateia que ingerisse o líquido vermelho⁴¹⁹.

O consumo do sangue logo ao início do espetáculo chama a atenção por alguns motivos. Como vimos, o ano de 1968 é marcado pela intensidade dos protestos estudantis e pelo aumento da repressão policial no país. Sabe-se que à época da estreia do espetáculo, ocorriam, no Rio de Janeiro e em São Paulo, passeatas e greves promovidas pelo Movimento Estudantil, muitas delas catalisadas pelo assassinato do estudante carioca Edson Luís, no restaurante Calabouço⁴²⁰. Em junho, por exemplo, os atos contra a censura e a repressão ideológica promovidos pelo M.E. junto à classe artística e intelectual, tiveram como resultado prisões e agressões de toda ordem. Já o alto comando militar carioca, orientado pelo governador Negrão de Lima, afirmou inclusive que “usaria a força”, caso as manifestações continuassem a ocorrer nas ruas do Rio de Janeiro. E a ameaça foi, de fato, concretizada, conforme a compilação de dados da época coletada por Maria Ribeiro do Valle:

Os estudantes protestam contra a falta de verbas, os acordos entre o Ministério da Educação e Cultura e a United States Agency for International Development e a Política Educacional do Governo, no pátio do MEC, sendo violentamente reprimidos pela PM. (...) O cerco policial montado em frente à universidade carioca terá um desfecho trágico. Cerca de 400 alunos são arrastados para o estádio do Botafogo, sendo vítimas da violência policial. No dia seguinte, no episódio conhecido como Sexta-Feira Sangrenta (21/06/1968), os estudantes voltam ao pátio do MEC, onde são recebidos novamente pela intensa repressão policial. De lá, partem em passeata para denunciar a violência da PM, que por sua vez lança-se sobre a população indiscriminadamente. O saldo é de 28 mortos. (...) Na determi-

418 BOAL, A. et al, 2016, p. 45.

419 Afirma Van Jafa em matéria publicada no *Correio da Manhã* que “Marcelo Nitsche concorre na Feira com uma obra de arte comestível que é oferecida em saquinhos ao espectador, que, para apreciar devidamente a obra de arte terá que comê-la”. Cf.: Primeira Feira de Opinião. *Correio da Manhã*, 13 set. 1968, p. 4.

420 Após o assassinato de Edson Luís, no dia 28 de março de 1968, o restaurante tornou-se um local simbólico da resistência encabeçada pelo movimento estudantil. Depois de ter suas portas fechadas pelos militares, o estabelecimento foi ameaçado de ocupação pela Aeronáutica. Foi então que um grupo de estudantes e ex-frequentes do local decidiu se organizar e formar a Frente Unida dos Estudantes do Calabouço, sob a presidência de Elianor Brito naquele mesmo ano. O grupo encabeçou protestos no Rio de Janeiro em defesa do ensino superior livre e gratuito e, mais importante, promoveu os chamados comícios relâmpagos, isto é, manifestações curtas em locais estratégicos, como em pontos de ônibus e estação de trem, onde poderiam ter contato com a classe trabalhadora e conseguir aglutiná-la ao movimento. Cf.: Estudantes tentarão apoio dos operários. *O jornal*. Rio de Janeiro, 16 junho 1968, Cad. 1, p. 5

nação da PM e de caça às bruxas responsáveis pela subversão, os líderes estudantis figuram nos primeiros lugares da lista⁴²¹.

Sendo assim, o líquido vermelho performático entregue à plateia da 1ª F.P.O. por Paco Sanchez faria referência ao sangue das vítimas da ditadura? Seria uma resposta agressiva à passividade do público diante do acentuado terror de Estado? Confrontaria uma burguesia que se alimentava e sobrevivia da violência e da morte sistemáticas perpetradas pelo Estado? À primeira vista, parece evidente que a performance visava à agressão e à violência contra os espectadores que poderiam, desavisados, tomar parte no espetáculo sem um posicionamento definido enquanto classe.

Mais coadunada à linha tropicalista, a intervenção inicial nega qualquer posição passiva ao espectador. Ela, antes, inverte a configuração e divisão convencionais do teatro, como se o palco fosse o espaço privilegiado para o exame da plateia e de sua necessária “ação” de intervir simbolicamente no tecido do real⁴²². Daí, depreende-se o compromisso de juntos, artistas e público, assumir uma parcela da responsabilidade sobre os crimes e violações dos direitos humanos pelo Estado autoritário, a fim de propor saídas àquela situação sombria.

Nesse sentido, a performance visava a expressar a dinâmica de uma sociedade que se alimenta e conduz seus conclamados avanços econômicos e sociais através da desigualdade e do extermínio de povos – através, sobretudo, da aniquilação da vida, em sentido amplo. Tratava-se de um ato de afronta ao público que, por sua vez, era pressionado a participar ativamente (no campo simbólico) de um processo sócio-político no qual já tomava parte, embora anestesiado por uma suposta alienação.

Esse primeiro impulso cênico da 1ª F.P.O. ia de encontro à representação realista dos fenômenos sociais⁴²³ e escolhia a via do confronto físico com os espectadores, aparentemente sob a influência do tropicalismo do Teatro Oficina, dirigido por José Celso Corrêa. Diferenciando-se das posições defendidas pelo Teatro de Arena e por Boal, para Zé Celso, o teatro político realizado até 1968 inseria-se no que chamou de “cartilhismo e pedagogismo baratos” e, por isso, a “única possibilidade de eficácia seria obrigar a se tomar

421 VALLE, Maria Ribeiro do. As representações da violência nos episódios estudantis de 1968. Revista Mediações. Dossiê 40 anos de maio de 1968, Vol. 13, nº 1-2, p. 38.

422 Aqui, o termo é destituído de sua concepção convencional, ligada à estrutura dramática aristotélica. Tampouco se trata de uma ação brechtiana, pois trabalha nos liames do real, tensionando o alcance da representação. A ação instada por Paco Sanchez aproxima-se mais do terreno da ação performática, conceito que, para Diana Taylor, seria em si tautológico. Segundo Taylor, o termo performance já teria como implicação direta a execução de algo, pertencendo ao “campo semântico do “fazer” e do “atuar no sentido geral do termo e também pela sua aplicação no terreno da arte em particular. A performance, como ação e intervenção, vai além da representação. Borra a linha entre ficção e realidade” (Tradução nossa). Cf.: TAYLOR, D. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, p. 29.

423 Representação realista aqui é compreendida de acordo com a análise de Peter Szondi, segundo a qual já há significativos traços epizantares e rupturas com a forma do drama burguês expressos na estética realista. Cf.: SZONDI, 2001.

posições e fazer este país, que é uma ditadura de classe média, sair do seu marasmo⁴²⁴. O rompimento com a estética pedagógica – ou com o teatro “exortativo” – seria o principal meio capaz de instigar uma plateia já adormecida e apática. Afirma ele:

Hoje com o fim dos mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e burguesia, ele [o público] faz um bloco unido na mesma expectativa de uma mistificação. E tomado no conjunto – a única possibilidade de eficácia política que pode sofrer será a desmistificação – a da destruição de suas defesas, de suas justificativas maniqueístas e historicistas. É a sua reposição no seu devido lugar. No seu marco zero. Esta plateia representa a ala mais ou menos privilegiada deste país, ala que vem se beneficiando ainda que mediocrementemente de toda a falta de história e da estagnação deste grande gigante adormecido. O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo⁴²⁵.

No entanto, se para Zé Celso, tamanha miséria de um povo seria anunciada através do ataque moral ao “indivíduo burguês”, consumidor de bens culturais, essa proposta se relativiza ao ser incorporada à *1ª F.P.O.* por artistas como Marcelo Nitsche, Bráulio Pedroso, Nelson Leirner, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Isso porque a forma prismática do espetáculo ensinava o questionamento e o debate não-teleológicos sobre as diferentes tendências estéticas – debate esse prefigurado no próprio texto-manifesto de Boal que integra o programa. Nele, Boal já deflagra a sintomática paralisia crítica dessa posição: o “inconformismo rebelde antiburguês”, ao ser analisado de acordo com seus significados ideológicos (ou através da “semântica das formas”⁴²⁶) desdobra-se em “conformismo pragmático”⁴²⁷ frente à realidade nacional. Para Boal, o tropicalismo no teatro

resvala perigosamente para o reacionarismo quando (sem perceber que seus interlocutores são apenas e tão somente a burguesia), pede ao teatro burguês que incite a plateia burguesa a tomar iniciativas individuais. Ora, isto é precisamente o que a burguesia tem feito desde o aparecimento da virtú até Hitler, Mr. Napalm e LBJ [Lyndon Baines Johnson] são incondicionais e ardorosos defensores da iniciativa individual, ultrapessoal e privada⁴²⁸.

424 CORRÊA, J.C.M.

425 Ibidem, p. 20.

426 Conceito utilizado por Peter Szondi, cujo alcance analítico pode ser rastreado desde as primeiras incursões do Teatro de Arena sobre as formas teatrais ligadas à dramaturgia e encenação. Para mais detalhes, ver Ato I desta tese, mais especificamente, nota 252.

427 CARVALHO, S. Dramaturgia coletiva da Feira Paulista de Opinião. In: Primeira Feira Paulista de Opinião. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 204.

428 BOAL, 2016, p. 31.

Ainda assim, Boal reconhece que a plateia para quem os espetáculos teatrais de esquerda se dirigiam eram “os verdadeiros esteios da opressão” combatida pelos artistas⁴²⁹. Para o teatrólogo, não seria mais possível ao artista de teatro engajado realizar obras voltadas à transformação social sem que ele mesmo tivesse consciência das limitações do teatro da época no que tange à falta de contato com o público popular. O impasse das apresentações dirigidas exclusivamente à plateia pagante criaria, segundo Boal, um teatro desconfiado de seu próprio alcance prático, mas que alimentava em seu cerne uma iconoclastia quanto *aos modos de produção* convencionais. Em outras palavras, essa desconfiança se movia mais em direção ao debate estético-político em meio ao desastre histórico do que ao enfrentamento moral à burguesia.

Isso em vista, a exposição performática de Sanchez adquire mais camadas de significação, que vão além da agressão moral à burguesia e do ataque aos processos de naturalização de papéis sociais e normas de conduta.

Analisada de modo mais cuidadoso, a performance lança algumas pistas produtivas sobre uma experiência social comum entre a classe artística e o público, em sua maioria estudantil. O saco plástico elaborado por Marcelo Nitsche e usado na ação performática continha não só sangue vermelho, mas vinha com uma letra X impressa, lembrando a insígnia de algo interdito, vetado. Caso resgatemos as ilustrações do programa do espetáculo, verificaremos que elas também são, a toda hora, marcadas pela representação da censura, da interdição e da falta de liberdade.

O programa da *1ª F.P.O.* contém três gravuras que representam, respectivamente, a coerção ditatorial aos artistas, estudantes e operários⁴³⁰. Na primeira, vemos um homem indicado com o nome de “autor”, sendo física e verbalmente coagido por um censor, que lhe diz “seu filho...censurado)”. A referência à censura do palavrão que completaria o sentido do xingamento não causava estranhamento ao público: os palavras eram as expressões mais comumente censuradas nas obras da época, sobretudo nas peças teatrais.

Já na imagem à esquerda, vemos um estudante amordaçado, representado pela vestimenta específica dos secundaristas da época (camisa de mangas curtas e gravata); e um operário à direita, identificado pelo uniforme e a insígnia de uma chave de rosca, instrumento de trabalho fabril. Este também usa uma mordaca com a inscrição “Lei de Segurança”, além de ter um fuzil apontado contra o peito por um militar que, por sua vez, usa um capacete que lhe cobre os olhos.

Ao associarmos as gravuras à performance de Sanchez, bem como aos acontecimentos da época em torno do Movimento Estudantil, há uma clara alusão à política de censura na insígnia presente no saco plástico sanguinolento. Nessa esteira, o sangue, antes de

429 BOAL, 2016, p. 29.

430 Por questões que envolvem direitos autorais, demos preferência, sempre que possível, à disponibilização dos links de acesso aos documentos. Ver: <http://acervoaugustoboal.com.br/wp-content/uploads/2018/01/Feira-Teatro-Jo%C3%A3o-Caetano-2.jpg>. Último acesso em 08/02/2024.

agredir o público, traria outro significado, mais em chave sacrificial. Seria um elemento de quase comunhão entre artistas, estudantes e trabalhadores, todos vítimas da repressão e, ainda assim, dispostos a enfrentar a ditadura, mesmo que seu sangue fosse derramado. Sangue e palavra imiscuíam-se, numa provocação de um espetáculo constituído pela interdição – e encenado apesar dela!

Em 1968, o revolucionário estadunidense Abbie Hoffman, defendeu o uso tático de sacos de sangue falso nos famosos *Convention riots, contra a guerra do Vietnã*. Inspirado em uma prática de teatro de guerrilha de Nova York, totalmente “livre de scripts e capaz de utilizar todos os recursos disponíveis”⁴³¹, Hoffman explica como a tática nova-iorquina poderia ser multiplicada pelos chamados *yippies durante os intensos combates políticos da época*:

O teatro de guerrilha pode ser usado como defesa e como arma de combate. Tivemos uma demonstração em Nova Iorque, onde tínhamos sete litros de sangue em pequenos sacos plásticos. Sabe, se você pode convencê-los de que você é louco o bastante, eles não vão te machucar. Com aquele negócio cheio de sangue, os policiais vão te bater, certo? Mas você está segurando o saco de sangue. Quando ele levantar o cassetete, é só você pegar o sangue e derrubar tudo em cima da própria cabeça. O sangue vai escorrer, percebem? E o filho da puta do policial lá. Agora, isso diz muito mais do que um cartaz que pede pra guerra acabar. (...) Com essa demonstração, as pessoas vão olhar e dizer “Que merda é essa? Tem sangue por todos os lados!”⁴³² (Tradução nossa)

A tática sanguinolenta, para Hoffman, ao performar a extrema violência policial contra os manifestantes, seria capaz de chamar a atenção da população local e impedir que a violência real acontecesse. É visível, portanto, o sacrifício simbólico dos manifestantes aqui, que expõem seus corpos como instrumentos de perpetuação da violência de Estado. Eles decidem fazer jorrar sangue falso de seus corpos para que, só assim, suas vozes sejam ouvidas. A sagacidade do falseamento não impede a própria violência, afinal de contas, só haveria comoção pública uma vez que houvesse “sangue por todos os lados!”

Salvo engano, trata-se de um “sentimento” similar que pauta a performance da 1ª F.P.O. O saco plástico interdito é, a um só tempo, o elo entre os presentes na sala Gil Vicente e o preço a ser pago pela liberdade de expressão e luta pela democracia. Bebê-lo representaria compartilhar o mesmo compromisso e correr os mesmos riscos. No

431 HOFFMAN apud MESQUITA, André Luis. *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, 2008, p. 92.

432 HOFFMAN, Abbie. Media Freaking. Lincoln Park, Chicago, August 27 1968. Talking to the Yippies. *The Drama Review*. Vol. 13, nº 4, 1969, p. 48.

entanto, não se tratava de um romantismo sacrificial lido em chave positiva, pelo contrário. A centralidade do mártir consciente do sacrifício que lhe é imposto em nome da luta pela igualdade dos povos – tema trabalhado em peças como *Animália* e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* –, é ressignificada na 1ª F.P.O. a partir de táticas coletivas para o enfrentamento artístico e político à ditadura, tal como a sagaz performance de Abbie Hoffman.

Segundo Mario Masetti, ao longo da performance de Paco Sanchez, o ator usava um parangolé, isto é, um estilo de obra conceitual criado por Hélio Oiticica, em 1964, que se assemelhava a uma capa. Influenciado pelo trabalho na escola de samba da Mangueira, Oiticica propõe a transgressão dos modos de criação e fruição das artes plásticas, até então baseados na limitação sensorial a partir da clivagem das linguagens artísticas e da separação entre artista (polo ativo) e público (polo passivo). Partindo da ideia de arte total, Oiticica defende a criação de obras que se completem no movimento, na intervenção e na ação do outro. Para Favaretto, o parangolé “dá o salto da estética do objeto para a proposição do vivencial: a incorporação de cor e estrutura e a transfiguração do espaço-tempo”⁴³³.

É experiência advinda do corpo-dança-espaço-tempo; possui movimento; é suprasensorial e se integra ao espaço; estimula todos os sentidos; e ganha significação na relação com o outro, demandando a intervenção criativa dos indivíduos – tais são as características da antiarte de Oiticica, que fundamentará a criação dos parangolés:

Não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir esse lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “suprassensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. (...) A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento, a arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo “supremo”, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo (...) Uma coisa é definitiva e certa: a busca do suprassensorial, das vivências do homem, é a descoberta da vontade pelo “exercício experimental da liberdade” (Pedrosa)⁴³⁴

Assim, o parangolé, como tentativa de superar a “instituição arte”⁴³⁵, na expressão de Peter Burger, dialoga de modo bastante produtivo com a distribuição do saco plástico de sangue. A experiência artística, que só se completaria com a intervenção da plateia, demanda uma *resposta criativa* dos espectadores, conferindo o tom do espetáculo. De modo mais claro, o suprassensorial proposto por Oiticica, ao se concretizar no espaço-tempo

433 FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 171.

434 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

435 BURGER, Peter. *A obra de arte de vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

dos movimentos corporais de Paco Sanchez dirigindo-se à plateia, também reforça o sentido de que uma obra de arte só pode ser verdadeiramente transformadora caso ela esteja aberta ao trânsito ativo com a plateia.

O sangue cenográfico, ingerido pelos espectadores, talvez seja revelador da urgência de uma participação criativa do público da *1ª F.P.O.* Em meio aos mecanismos coercitivos da ditadura, o ato de “alimentar” o público com o “sangue interdito” ou com uma arte erigida do compromisso político e posta sob censura seria também a proposição de vasos comunicantes entre os presentes. A *1ª F.P.O.* ofereceria, nesse sentido, a inspiração para que o ato criativo fosse compartilhado, ainda que sob a vigilância do Estado. Não à toa, o Teatro de Arena ao promover o espetáculo, solicitou colaborações artísticas à mesma plateia e abriu a trama dramática da forma-feira para que o público, como assembleia, chegasse a uma conclusão quanto à função social da arte de esquerda.

O texto que fecha o espetáculo, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, assinado por Augusto Boal, cujo tema base são os últimos dias de Che Guevara, termina com uma imagem-eco da performance de Sanchez: após a morte do líder da Revolução Cubana, um ator interpretando o escritor franco-argentino Cortázar lê um poema em homenagem a Che. Nele, o poeta não só exorta o heroísmo de Guevara, mas pede para que ele lhe tome a mão e empreste a inspiração necessária para continuar escrevendo, pois só assim encontraria sentido na vida. No fundo, a exortação de fato direcionava-se ao próprio ato da escrita, ela mesma ganharia tintas revolucionárias.

Há duas imagens⁴³⁶ fortes que apresentam mãos amarradas, algemadas e mutiladas e se relacionam direta e indiretamente com a forma-feira. A primeira delas é uma outra obra de Marcelo Nitsche, produzida em 1965, e intitulada *Aliança para o Progresso*. De temática anti-imperialista, a obra criticava a política de intervenção dos Estados Unidos a partir da representação da bandeira estadunidense ao fundo do quadro, sobreposta por um aperto de mãos. Sobre a tela, traindo a bidimensionalidade do quadro, há um par de algemas unindo compulsoriamente as duas mãos. O que, à primeira vista, pode simbolizar a crítica veemente do artista à consequente dominação econômica advinda do acordo diplomático entre os Estados Unidos e diversos outros países da América Latina – incluindo Brasil –, também adquire outras camadas de significação, caso visto da perspectiva do *Zeitgeist* da segunda metade dos anos 1960.

A alegoria das mãos algemadas, indicando o contato entre nações, não deixa de responder à própria inquietação sobre as limitações em torno do fazer artístico. Seriam também as mãos algemadas do artista e da criatividade, reféns de políticas opressivas, que interdita a liberdade de expressão.

Parece operar nessa mesma chave a obra de Hélio Oiticica que estampa o cartaz da *Feira latino-americana de opinião*, encenada em 1972, nos Estados Unidos, intitulada *Death Squad* [Esquadrão da Morte]. Trata-se de uma fotografia em preto e branco de uma mão

⁴³⁶ Ver as imagens na tese que originou este livro, Cf: SANTOS, 2024, pp. 186, 189.

inerte, atada por um arame retorcido. O título fazia referência ao grupo paramilitar de extermínio, cuja atuação no eixo Rio-São Paulo contabilizou centenas de torturas e assassinatos de indivíduos marginalizados e figuras de oposição à ditadura⁴³⁷.

Segundo Cássia Maria Fernandes Monteiro, a imagem de Oiticica fora “roubada de um arquivo penitenciário”⁴³⁸, referindo-se à mão de um torturado. Pelo nome que Oiticica dá à obra, não resta dúvida quanto à sua relação com a violência de Estado contra Cara de Cavalo, personalidade marginal da periferia carioca, perseguido por milhares de policiais e morto pelo Esquadrão da Morte com 62 tiros.

Ambas as obras recorrem à representação das mãos de modo a lançar luz à violência de Estado. O sangue do saco plástico de Nitsche e do corpo morto de Che Guevara alia-se às mãos propositivas, em uma forma estética que não positivava o heroísmo redentor do mártir, mas a ativação de um fazer artístico inconformado, baseado na não-especialização e na democratização dos meios de produção. Exortava-se a multiplicação de mãos criativas para que, juntas, elas tornassem possível o exercício de libertação das amarras da repressão.

3. HINO CLANDESTINO

Após a performance de Sanchez, a apresentação de *Enquanto seu lobo não vem* assinala um tom mais satírico, de esgarçamento da euforia revolucionária do pré-golpe. Composta por Caetano Veloso e entoada em coro pelo elenco da 1ª F.P.O., a canção seria lançada no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, também em 1968. O disco foi parte de um projeto coletivo de diversos músicos pertencentes ao chamado “grupo baiano”⁴³⁹, sintonizado com a estética tropicalista. Segundo Favaretto, o disco traz uma sùmula do projeto estético tropicalista, apresentando seus principais recursos: “carnavalização, festa,

437 No Rio de Janeiro, o Esquadrão da Morte teve suas atividades iniciadas ainda na década de 1950, sendo institucionalizado pelo Serviço de Diligências Especiais a fim de combater a criminalidade carioca. Segundo pesquisa de Márcia Regina da Costa, os homicídios perpetrados pelo grupo tinham como justificativa o argumento de que “não adiantaria prender os supostos marginais, pois a justiça os soltaria em pouco tempo”. Em 1964, o Esquadrão da Morte assassina Manoel Moreira, mais conhecido como Cara de Cavalo, num ato de vingança pela morte do detetive e então líder do Esquadrão Milton le Cocq, da qual Moreira fora acusado. Cara de Cavalo era uma figura conhecida na vida noturna da periferia carioca, tendo atuado como cafetão, traficante, taxista e jogador do bicho. Amigo de Hélio Oiticica desde que o artista ingressara como passista na escola de samba da Mangueira, Cara de Cavalo inspirou algumas de suas obras, como *Homenagem a Cara de Cavalo e Seja marginal, seja herói*. Em São Paulo, o Esquadrão colaborou com os órgãos públicos de inteligência e teve muitas das suas atividades criminosas dirigidas contra os opositores da ditadura militar. O estudo de Martha Huggins revela, inclusive, que, após 1968, o Esquadrão contou com a ajuda dos Estados Unidos, que oferecia treinamentos a policiais brasileiros. Cf.: HUGGINS, Martha. *Polícia e Política. Relações Estados Unidos/ América Latina*. São Paulo: Cortez, 1998.

438 MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Ambientes em jogo: o espaço cênico de Hélio Oiticica*. Tese apresentada ao curso de Artes Cênicas da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2016.

439 Eram eles: Caetano Veloso, Tom Zé, Nara Leão, Torquato Neto, Gilberto Gil, Rogério Duprat, José Carlos Capinam e Gal Costa.

alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social e cafonice, compondo um ritual de devoração⁴⁴⁰.

E, de fato, a carnavalização paródica se constitui como um dos principais recursos de *Enquanto seu lobo não vem*. A canção, já desde seu título, desloca o campo semântico da fábula infantil da Chapeuzinho Vermelho para um cenário de perseguição política e clandestinidade. Vejamos os primeiros versos:

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
vamos passear na avenida
vamos passear nas veredas do alto, meu amor
há uma cordilheira sob o asfalto⁴⁴¹.

O convite ao passeio, a princípio, reveste-se de uma atmosfera idílica, que marca a comunhão entre eu-lírico, interlocutor e mundo. Ainda assim, o convite é revestido por certa clandestinidade, visto a ameaça constante da chegada do lobo anunciado no título, elemento alegórico da opressão e falta de liberdade entre os sujeitos. O uso de imagens aparentemente desconexas, no entanto, produz significados que enriquecem a interpretação.

Já a partir do verso, a “floresta escondida” desdobra-se em “avenida” e, logo depois, em “veredas do alto”, numa alternância interessante entre espaço natural e espaço urbano. Ao conclamar o exercício da liberdade logo na primeira estrofe, unindo o ímpeto romântico a uma espécie de espírito insurgente que animara grande parcela da esquerda, a canção realiza uma colagem de imagens que, a um só tempo, marca a ideia de latino-americanidade e o teor contraditório de um passeio fundamentado na fragmentação espacial.

As veredas e a floresta escondida, que remetem à ideia de brasilidade original, são prontamente contrapostas ao processo de modernização urbana, com a abertura de avenidas e a violenta invasão do concreto. Trata-se de um passeio mutilado, cuja ruptura é afirmada desde o título da canção – a chegada do lobo é certa, a despeito dos caminhos “escondidos” perseguidos pelo eu-lírico. De nada adiantaria procurar eles revolucionários dentro de um cenário de falência das promessas do nacional desenvolvimentismo.

Em outras palavras, a avassaladora modernização urbana, anunciada pelo concreto das avenidas, sobrepõem-se ao cenário rural das florestas, veredas e cordilheiras, ele mesmo espaço privilegiado para a guerra de guerrilhas, nos moldes cubanos. Tal como a composição caleidoscópica do curta-metragem *A livre iniciativa*, de Luíz Sérgio Person, os versos iniciais da canção de Veloso expõem como a consolidação da indústria aprofundou os abismos entre as classes sociais e não atendeu às expectativas dos setores progressistas do país.

440 FAVARETTO, C. *Tropicália. Alegoria. Alegria*. Cotia: Ateliê, 1995, p. 78.

441 VELOSO, 2016, p. 45.

Não se trata de uma avenida que facilitaria o trânsito, o passeio ou a integração entre os povos latino-americanos. Opera, antes disso, um entrave ou soterramento das esperanças – soterra a própria cordilheira guevarista⁴⁴²!

Nesse sentido, o eu-lírico convida o interlocutor para uma atividade clandestina, possivelmente de guerrilha, a partir da promessa de uma experiência grandiloquente na floresta, cordilheira e veredas. No entanto, o passeio não só se revestia do disfarce clandestino, mas de certo cinismo histórico, visto que o ideal de igualdade entre as classes já havia sido esmagado pelo asfalto modernizador e por sucessivos governos autoritários, conforme demonstra o refrão:

a Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas
passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas
Presidente Vargas
Presidente Vargas
Presidente Vargas⁴⁴³

A escola de samba da Mangueira, reduto da cultura popular e eixo de ligação entre o centro urbano e a população periférica do Rio de Janeiro, apropria-se das ruas largas do Rio, invertendo a lógica do poder dominante e abrindo espaço para a “eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos”⁴⁴⁴. Mas, como toda festividade de carnaval, a transgressão seria simbólica e momentânea – tal como o passeio do eu-lírico, assombrado pelo fantasma do lobo. Logo, a lógica modernizante da Avenida Presidente Vargas sobrepõe-se à festa, trazendo, junto à inflexibilidade de seu concreto, a institucionalização das tradições populares⁴⁴⁵ e os ecos da ditadura getulista.

442 Em 1968, o grande volume de dissidências no PCB permitiu o afloramento de inúmeros grupos de guerrilha pelo país. A maior delas, a Ação Libertadora Nacional, sob a liderança de Carlos Marighella, apontava para a possibilidade de realizar uma revolução no Brasil, inspirada na experiência cubana. Segundo Jean Rodrigues Sales, a viagem de Marighella a Cuba para a realização de um treinamento de guerrilha, tornou o militante bastante “receptível às ideias foquistas, sobretudo àquelas que preconizavam a possibilidade do desencadeamento da luta guerrilheira a partir da existência de um pequeno núcleo de militantes bem treinados e que, uma vez deflagrada, a guerrilha conseguiria aglutinar forças e apoio até a tomada do poder, seguindo a receita que teria sido utilizada em Cuba”. Cf.: SALES, 2008, p. 209.

443 VELOSO, 2016, p. 45.

444 BAKHTIN, 1993, p. 9.

445 Na década de 1940, os desfiles de carnaval no Rio de Janeiro, que antes eram realizados na Praça Onze, foram transferidos para a Avenida Presidente Vargas. A demolição da Praça e o processo de mudança teve uma repercussão negativa entre os sambistas, fato indicado na reportagem de Pimentel sobre o assunto, indicada por Cláudia Pegini: ‘Com o anúncio da construção da Avenida Presidente Vargas, o mundo do samba sentiu um baque. “Vão acabar com a Praça Onze/ Não vai haver mais escola de samba, não vai/ Chora o tamborim/ Chora o morro inteiro...”, lamentava a primeira música de sucesso de Herivelto Martins, *Praça Onze*. (...) A comunidade [da Praça Onze] era conhecida como berço do samba, pois foi ali que morou Tia Ciata (em cuja casa aconteceram as festas onde se encontravam os personagens que deram origem ao ritmo) (...). Aquele trecho da Pequena África também tinha virado passagem obrigatória dos ranchos carnavalescos e seus integrantes, que faziam questão de cumprimentar as tias baianas quando desfilavam. E mais: ali nasceu o desfile das escolas de samba! A Praça Onze, enfim, tinha papel fundamental na constituição da identidade do carnaval carioca do século XX.’ Cf.: PIMENTEL apud PEGINI, 2021, p. 118.

Não à toa, a escolha da escola de samba da Mangueira como reveladora da herança do autoritarismo e do populismo. É a partir de sua vivência no Morro da Mangueira, que o amigo de Caetano Veloso, o artista plástico Hélio Oiticica, denunciará a política genocida contra a população marginalizada que habitava a periferia do Rio, a despeito de o desfile de carnaval atrair diversas camadas da burguesia⁴⁴⁶. O morro, nesse sentido, configura parte do processo de expansão capitalista e é um desdobramento do desenvolvimento dos grandes centros urbanos, diferentemente do cenário natural expresso nos versos iniciais da canção. Ele é a contrapartida do “progresso econômico”, mantido sistematicamente excluído e afastado do imaginário nacional, justamente por expor as contradições do capitalismo e os abismos de classe gerados pela acumulação do capital. Por isso, não é o Morro da Mangueira que invade as largas ruas do Rio de Janeiro, mas a festa de carnaval, já usurpada das classes populares pela burguesia cosmopolita, disposta a pagar o alto valor dos ingressos para os desfiles na Avenida Presidente Vargas.

A repetição do nome de Vargas também lançava luzes fluorescentes sobre a falência do populismo como luta capitaneada pelo Estado em prol daqueles financeiramente vulneráveis⁴⁴⁷. Tornava-se, assim, evidente que a dolorosa perda das convicções ideológicas levava a um desesperado acerto de contas com a história, partindo da assertiva de que o paternalismo não estava isento de um acordo entre os dirigentes políticos e a burguesia, a fim de preservar os interesses dominantes⁴⁴⁸.

No plano melódico, o ritmo compassado e monótono do agogô, lembrando os passos do eu-lírico, é abafado a partir do quarto verso pelo som dos clarins, a expressar um sentimento de suspense e medo. A partir daí, um curioso coro feminino entoava “os clarins da banda militar”. O som dos clarins após o anúncio coletivo pela voz de mulheres, que reforça a chegada de uma metonímica “banda militar”, deixa evidente a ligação não só com a presença maciça de mulheres nas Marchas da Família com Deus pela Liberdade, em 1964, mas também com o fatal apoio da alta e média burguesias ao golpe militar.

446 Em entrevista a Jari Cardoso, Hélio Oiticica afirma: “Sabe o que eu descobri? Que há um programa de genocídio, porque a maioria das pessoas que eu conhecia na Mangueira ou tão presas ou foram assassinadas”. Cf.: OITICICA, Hélio. *Mitos vadios*. In: OITICICA FILHO, César (Org.). *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2011, p. 177-178.

447 Sobre o assunto, é importante citar o trabalho de Jorge Ferreira, que aborda os diversos vieses de leitura do populismo enquanto fenômeno político-social latino-americano. Fazendo menção ao estudo do sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, publicado em 1961, Ferreira afirma que: “Para Ramos, o populismo, como ideologia pequeno-burguesa, procurou mobilizar politicamente “as massas obreiras nos períodos iniciais da industrialização”. Contudo, os assalariados não apresentavam “aquela mentalidade clássica que costuma caracterizar as gerações de trabalhadores providos de longas tradições de lutas”, uma vez que as classes sociais ainda não tinham se configurado, despontando no cenário político do país de “maneira rudimentar”, como um “agregado sincrético”. Em uma palavra, a classe trabalhadora se apresentava como “povo em estado embrionário”. Assim, novamente associando os camponeses ao populismo, os líderes de massa, diz Ramos, encontraram sustentação em “componentes recém-egressos dos campos que ainda não dominam o idioma ideológico”. São trabalhadores com escasso “treino partidário” e “tímida consciência de direitos”, o que os “torna incapazes” de exercer influência sobre os políticos populistas’. Cf.: FERREIRA, Jorge. *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 64.

448 SCHWARZ, 2008, p. 76.

Segundo Schwarz, nesse momento, a revolução não perdia importância, mas se encontrava “num beco histórico e não dera o necessário passo à frente”⁴⁴⁹, permitindo que o fio da meada que unia aqueles mais progressistas fosse exatamente o desespero do impasse. É essa a nota da segunda estrofe de *Enquanto seu lobo não vem*. Junto ao anúncio da vinda dos militares pelo coro feminino, o cinismo quanto ao sucesso de uma revolução social ganha ares de paródia distópica.

A ameaça opressiva invade o ambiente doméstico do eu-lírico e assinala a proximidade física e relacional do lobo, explícita na escolha do pronome de tratamento (“Seu lobo”). O poder que corrompe o ímpeto de transformação social do eu-lírico demonstra não pertencer a uma instância distante, é antes algo familiar, com o qual esse eu-lírico havia se aliado – daí, a presença de uma suposta crítica à aliança de classes pessebista. Seguindo uma construção paródica, as imagens alegóricas da segunda parte da canção rompem com qualquer esperança de ação revolucionária bem-sucedida.

Se no primeiro momento, o passeio era na floresta escondida, espaço que poderia ser classificado até mesmo como idílico, agora o termo torna-se advérbio de modo do eu-lírico, já usurpado de sua liberdade. Sintomaticamente, os caminhos são apagados: floresta, avenida, veredas ao alto e avenida já não existem. Em um país regido pelo terror e sistematicamente explorado pela política imperialista estadunidense (Estados Unidos do Brasil), resta só o sujeito com seu ímpeto revolucionário, que insiste em seguir um caminho esfacelado, repleto de rastros metonímicos: bandeiras, botas, rosas, jardins e cama:

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil vamos passear escondidos
vamos desfilarmos pela rua onde Mangueira passou vamos por debaixo das ruas de-
baixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas debaixo das rosas, dos jardins,
debaixo da cama
debaixo da cama
debaixo da cama⁴⁵⁰

Se as bandeiras e botas deixam de remeter ao carnaval, as rosas e o jardim já não se enquadram no campo lexical da floresta idílica. São, antes, imagens funerárias ligadas à morte de Che Guevara ou desdobramentos nefastos do passeio revolucionário na Sierra Maestra. O hino da Internacional Comunista interpela esse eu-lírico ao longo da clandestinidade até o quinto verso. As imagens de bombas, bandeiras e botas, prefigurando o terror de Estado e a truculência militar, são sobrepostas ao som do Hino à Bandeira que, por sua vez, abafa a voz principal até a última palavra da canção. Diferencia-se, assim, do caráter dinâmico do início que, mesmo em chave cínica, destacava a atuação do eu-lírico sobre o mundo, o desbravamento de espaços escondidos e certa medida de liberdade. Agora, tudo se torna imobilismo, passividade e medo, que invadem até o espaço doméstico. O passeio converte-se em uma compilação de rastros de uma derrota política acachapante.

449 SCHWARZ, 2008, p. 73.

450 VELOSO, 2016, p. 45.

No mesmo mês e ano da 1ª F.P.O., na Avenida Presidente Vargas - mencionada na canção de Veloso -, ocorre a Passeata dos Cem Mil, protesto organizado pelo Movimento Estudantil, que uniu milhares de militantes, artistas e intelectuais contra a violência do regime militar. O ato marcou uma das últimas intervenções coletivas de repúdio à ditadura antes do AI-5. Foi um dia intenso, mas breve. Tão breve quanto o passeio do elenco da 1ª F.P.O. antes da chegada do lobo.

4. O SENHOR SABE?

Nesse tom distópico que se inicia *O Líder*, peça de Lauro César Muniz. A obra adapta um fato verídico na vida de Joaquim Romão do Nascimento, um pescador e lavrador de Tabatinga, litoral de São Paulo. A primeira rubrica indica o momento histórica da cena de abertura: meados da década de 1960, depois do golpe militar. Um slide é projetado ao fundo, contendo o seguinte recurso textual:

A história do líder Joaquim Romão é verdadeira. Romão vive na praia de Tabatinga, perto da divisa entre Ubatuba e Caraguatatuba, litoral norte do estado de São Paulo. É uma história simples, mas exemplifica, na sua pureza, o que pode acontecer quando há o abuso de autoridade. Abril, 1964⁴⁵¹.

O teor documental tensiona a posição do autor, abrindo a trama dramatúrgica da peça para o testemunho. Inspirada em uma notícia de jornal escrita por Ewaldo Dantas Ferreira e publicada na *Folha de São Paulo*, em 28 de abril de 1964, *O Líder* lança mão de um acontecimento individual como parábola didática, similar ao procedimento utilizado em *O Caso dos Irmãos Naves*, projeto filmico dirigido por Luiz Sérgio Person, em 1967, do qual Muniz participara⁴⁵². Ao legitimar seu drama épico como um fato histórico, Muniz não confere à narrativa um estatuto de neutralidade. Pelo contrário, a voz do autor, presente slide, constata desde o início que o acontecimento será um recurso para *exemplificar* um mecanismo que excede os eventos individuais da vida do protagonista, Joaquim Romão.

O documento histórico – neste caso, a reportagem da *Folha de S. Paulo* – não deixa de salientar uma espécie de crise representativa, que não anula, por sua vez, a postura atuante do dramaturgo e dos demais colaboradores da 1ª F.P.O. A intervenção dos slides e o caráter narrativo da peça, que é dividida em três tempos históricos diferentes, dão conta dos procedimentos de montagem e desmontagem e se sobrepõem ao documento. Eles

451 MUNIZ, 2016, pp. 47-48.

452 Filme que utilizava como base uma histórica verídica sobre dois irmãos presos e brutalmente torturados por um crime que não cometeram. O fato, ocorrido em Minas Gerais, no final da década de 1930, forneceu combustível para um olhar crítico sobre a arbitrariedade da justiça brasileira. Foi assim que Person teve a ideia de usar a história para construir um paralelismo com os abusos de poder cometidos durante a ditadura militar no país. Desse modo, o viés documental da obra protegia os cineastas de uma crítica explícita ao regime militar e, conseqüentemente, de uma eventual censura.

não negam, portanto, o elemento ficcional que arregimenta os documentos históricos, trabalhando-os com vistas a estabelecer um método crítico de questionamento das estruturas sociais. A influência é sobretudo piscatoriana e revela o prisma analítico de uma dramaturgia cuja base é pedagógica. Para Piscator, o teatro documentário tinha como proposta uma *metodologia científica de análise* que não prescindia do palco, mas o tornava espaço por excelência para a testagem e demonstração de hipóteses sobre os mecanismos sócio-políticos da vida moderna:

As provas conclusivas só podem estar baseadas em uma análise científica do material. Isso, eu só posso fazer usando a linguagem do palco, indo além das cenas da vida, além do aspecto puramente individual das personagens e na natureza fortuita de seus destinos. E o modo de fazer isso é mostrando a conexão entre os eventos do palco e as grandes forças ativas da história. Não é por acaso que a matéria factual se torna a principal substância em cada peça. É só através dos próprios fatos que as limitações e os mecanismos da vida emergem e mostram um sentido mais profundo dos nossos destinos particulares.⁴⁵³ (Tradução nossa)

É assim que a peça lançará mão da notícia de jornal, de textos e fotos reais projetados ao fundo do palco, com o objetivo de evidenciar não só as consequências do golpe à classe trabalhadora, mas também as limitações do projeto popular dos anos Goulart, erigido a partir de instâncias com pouco conhecimento das verdadeiras demandas trabalhistas⁴⁵⁴. O interesse de Muniz era, assim, promover uma visão crítica do *processo de derrota política*, com enfoque na falta de diálogo produtivo com as camadas populares durante o pré-1964.

A peça é ambientada numa região de palhoças miseráveis e casas de pau a pique, onde residiam aqueles que viviam da lavoura rudimentar e da pesca no estado de São Paulo. O cenário é similar ao da peça *A receita*, de Jorge Andrade, e desloca a perspectiva dramática da *1ª F.P.O.* para a representação dos problemas da população rural, parcela que compunha “os índices mais chocantes de subdesenvolvimento”⁴⁵⁵ no país.

Chamado de líder pelos membros da comunidade, Joaquim Romão exercia a função de inspetor da praia de Tabatinga, sendo responsável por punir os pescadores que entravam em confusão e, em alguns casos, por levá-los até a delegacia para que os representantes da ordem pública tomassem as devidas providências legais. Essa flexibilização do poder, que se dissolve entre a microesfera de Joaquim Romão e a macroesfera dos aparatos de Estado, é posta em evidência logo na primeira cena.

Com a projeção de uma foto das palhoças da praia de Tabatinga, a peça abre com o inquérito de Romão por uma personagem-tipo, chamada Autoridade. Em vez de respon-

453 PISCATOR, 1978, pp. 93-94.

454 O recurso lembrava as incursões documentais de *Arena conta Zumbi*, que também usava matérias de jornais como aporte dramático. A peça estreou em 1965, sob a direção de Augusto Boal, no Teatro de Arena.

455 MUNIZ, 2016, p. 48.

der às perguntas burocráticas da Autoridade, incluindo seu nome completo, o protagonista narra a brutalidade dos últimos acontecimentos:

ROMÃO: Eu não fiz nada, doutor! Sou homem de bem, todo mundo sabe, pergunta para quem quiser. Eu tava na minha casa, chegaram os soldados de Ubatuba, dando tiro, à toa...? Nem sei por que...

AUTORIDADE: Seu nome!

ROMÃO: Atiraram pra todos os lados, assombraram a meninada, fazendo todo mundo fugir que nem louco...

AUTORIDADE: Seu nome!

ROMÃO: Eu não fiz nada, doutor! Deve de ter engano...Num roubei ninguém, sou pescador, lavrador, vivo do meu trabalho...Entraram na minha casa disparando tiro, pincharam a janela, pularam por riba, fizeram uma avaria que até nem sei...Depois me agarraram em seis! Seis homens me pegaram e botaram no carro. Num deixaram eu fala, num deixaram nada...⁴⁵⁶

É evidente no trecho, mesmo que inserido em um diálogo intersubjetivo, o quanto a estratégia dramática sublinha a experiência violenta de Romão com a polícia como um sintoma social do pós-1964, e não uma vivência individual. Mais importante do que dar voz a seu nome, é importante trazer luz aos fatos e aos documentos referentes a um processo histórico de violação aos direitos humanos. Nesse sentido, também a Autoridade é personagem-tipo, isto é, representa uma função social de baixo escalão dentro do poder estatal, sem qualquer complexidade dramática. Lembra, assim, a gravura do oficial presente no programa da 1ª F.P.O.: uma figura mecânica e burocrata, que cumpre ordens sem ao menos poder retirar o capacete de cima dos olhos.

Em meio a tal diálogo, o espectador toma conhecimento de que Romão havia sido enquadrado na Lei de Segurança Nacional, sob a acusação de exercer atividades subversivas na praia de Tabatinga. Ao se referir ao relatório assinado pelo Delegado de Ubatuba contra o protagonista, a Autoridade menciona a última vez em que Romão fora encarcerado, dois meses antes. Com o palco dividido em três partes (esquerda para ações no passado, centro e direita para ações no presente), um simples jogo de luz direciona a plateia aos acontecimentos anteriores, com cenas em *flashback*.

A rubrica informa que resta “apenas um foco de luz sobre Romão”⁴⁵⁷, que se desloca para o plano da esquerda, onde serão representadas as ações anteriores ao inquérito. A carga épico-narrativa da peça é, de certo modo, neutralizada pela presentificação das cenas através do *flashback*. Parece haver uma tentativa de salvação da forma dramática e, com ela, do diálogo intersubjetivo – fatores estes que produzem efeitos curiosos. Romão, cuja individualidade parecia obliterada pelos fatos históricos desde o diálogo inicial, reivindica seu espaço ao centro do palco, ainda que como um protagonista não-consciente de seus atos.

456 MUNIZ, 2016, pp. 48-49.

457 MUNIZ, 2016, p. 52.

O foco no passado mostra o conflito entre o armador de pesca⁴⁵⁸ Bastião e o pescador Zé Maria, pela dívida de aluguel de uma canoa. Após tentar, sem sucesso, resolver a briga, Romão na qualidade de inspetor da praia, leva os pescadores à delegacia, não sem justificar à plateia os motivos dos seus atos:

(A luz cai, ficando apenas um foco sobre Romão e seus presos, que se mantêm imóveis, enquanto Romão fala) ROMÃO: Não que seja meu costume levar todo mundo amarrado para a delegacia. A maior parte dos casos são brigas à toa. Basta a gente passar um “sabão” que tá tudo resolvido. Mas dessa vez, para falá a verdade, eu num sabia resolvê a questão. Coisa de acordo de meia entre armador e pescador não é pro meu entendimento. Quando um pescador tem precisão e rouba do proprietário, ele tá errado?⁴⁵⁹

A justificativa de Romão favorece o olhar de classe sobre o conflito e busca refletir sobre a plausibilidade da punição partindo do conhecimento que o protagonista possui daquela comunidade. Tal medida de avaliação dos delitos é corroída na cena seguinte, quando as três personagens chegam na delegacia. Lá, Romão é surpreendido pela recepção negativa do oficial, que adverte sobre a ilegalidade de seu trabalho como inspetor de Tabatinga:

DELEGADO – Justiça com as próprias mãos é crime, segundo o Código Penal! O senhor interferiu em um conflito de terceiros e puniu os transgressores sem estar habilitado para isso! (...)

Numa sociedade organizada, cada um tem a sua função bem estabelecida. A função do aparelho policial é administrar a ordem pública. A função dos cidadãos é obedecer ao comando. Quando todo mundo começa a mandar, é sintoma de que há uma crise séria de autoridade! Onde vamos parar, se cada cidadão resolver fazer justiça por conta própria? A causa de coisas como essa é o excesso de liberdade que há neste país. Excesso de liberdade gera a anarquia! Precisamos de menos liberdade e mais disciplina!⁴⁶⁰

A ordem disciplinar imposta pelo regime e defendida pelo Delegado, em vez de agir contra a arbitrariedade do poder, é ela mesma cínica e corrupta, colocando-se sempre à serviço da opressão. Isso fica claro na cena seguinte, em que o Delegado é confrontado com os protestos da comunidade contra a prisão de Romão. Daí, os mecanismos de flexibilização da lei pelos órgãos públicos revelam-se perversamente atuantes. Num diálogo entre o Delegado e Tomás, um ex-delegado daquela comarca, os mecanismos de aplicação da lei são expostos, sem que nenhum deles priorize de fato os parâmetros legais:

458 Proprietário de embarcação que a aluga aos trabalhadores da pesca.

459 MUNIZ, 2016, p. 57.

460 Ibidem, p. 58.

TOMÁS – É preciso saber prender. Não se prende só porque infringiu o Código Penal. Você tem aí, junto com o nosso líder, mais dois presos: um pescador que roubou, e um armador que espancou. Ora, o armador é um proprietário, deve pertencer a uma organização sindical qualquer dos armadores. Tem seus advogados, suas manhas todas. Vai sair daqui e transformar essa prisão de rotina em um processo complicado. Isso vai lhe dar dores de cabeça. O outro não, é um pescador, não está filiado a organização sindical nenhuma. Vai sair daqui quietinho, porque tem que arranjar outro emprego. Conclusão: solte o armador e deixe o pescador. Aliás, isso pode ser até uma regra geral: pense duas vezes antes de prender um proprietário⁴⁶¹.

Ao final desse diálogo, termina o *flashback* e os espectadores são novamente conduzidos ao inquérito inicial com a Autoridade. Romão é finalmente acusado de ter assinado um documento em que fora nomeado Presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Ubatuba, cidade vizinha de Tabatinga. Novamente, o jogo de luz ao palco permite a dramatização do fato já ocorrido. Dessa vez, vemos em cena Jovem, personagem-tipo, representante da Superintendência de Política Agrária (SUPRA)⁴⁶².

A personagem veste “roupa esporte” e tem “gestos amplos”⁴⁶³ ao discursar para os trabalhadores rurais da região, informando-os sobre o Estatuto da Terra. O momento histórico é claramente o período anterior ao golpe militar, ainda sob o governo Goulart, quando as discussões e projetos sobre a reforma agrária estavam em pauta. O jovem, claramente pouco afinado à realidade local dos pescadores, informa que seria necessária a escolha de um representante junto ao poder constituído, com a condição de que o escolhido fosse alfabetizado.

A fala da personagem não gera comoção ou entusiasmo algum nos trabalhadores, sendo sucedida por um silêncio constrangedor. Finalmente, Romão é interpelado e aceita a tarefa por ser o único dali que sabia fazer uso das letras. Ainda assim, a cena demonstra o quanto sua participação nada tinha a ver com qualquer “conscientização política”, mas sim com o cumprimento de uma palavra de ordem:

ROMÃO – Olha, moço, eu cheguei agora há pouco, num escutei o que o senhor leu...num sei bem o que é que é...

461 Ibidem, pp. 61- 63.

462 A Supra foi criada durante o governo João Goulart por uma lei-decreto, em 11 de outubro de 1962, sendo o principal instrumento governamental de atuação na questão agrária do país, voltada sobretudo à sindicalização dos trabalhadores rurais, através do Departamento de Promoção e Organização Rural. A partir de março de 1963, o Estatuto do Trabalhador Rural é aprovado pelo Congresso, conferindo aos camponeses os mesmos direitos dos trabalhadores urbanos: “obrigatoriedade do registro em carteira profissional, salário mínimo, repouso semanal e férias remuneradas”. Segundo Melissa Natividade, “a criação da SUPRA teve como objetivo ativar medidas preparatórias de reforma antes mesmo de sua aprovação no Congresso e, mais do que isso, criar condições políticas e institucionais favoráveis à sua imediata aplicação”. Cf.: NATIVIDADE, 2011, p. 6.

463 Ibidem, p. 68.

JOVEM – Que isso não seja problema! O senhor poderá ler esse livro e se inteirar de tudo... (Dá o livro a Romão). O principal é o senhor se sentir integrado pelos problemas da sua classe! Aceitando esse cargo, o senhor estará colaborando com o governo federal numa campanha extraordinária de esclarecimento do camponato. Visando uma reforma agrária completa e radical, que dará a cada um dos senhores um pedacinho de terra para o melhor desenvolvimento dessa região! (*As palavras do Jovem não empolgam ninguém*)⁴⁶⁴ (Grifo nosso)

A contradição salta aos olhos e expõe o processo de autocrítica pelo qual os artistas de esquerda passavam na época. Na cena, sublinha-se uma espécie de populismo da qual se reveste o discurso do Jovem, que busca melhorar as condições de vida dos trabalhadores sem conhecer o cotidiano e as reais demandas daquela população. De modo explícito, a peça faz uma crítica aos compromissos do governo Goulart com as classes populares, ressaltando que eram ações realizadas de cima para baixo, sem a mediação de setores organizados pertencentes ao campo popular.

Segundo Debert, a autocrítica realizada por grande parcela da esquerda estava voltada ao fenômeno do populismo no pré-1964, enxergando-o como fator de manipulação e atraso das classes populares. Estas, ainda politicamente desorganizadas, formavam “massas atomizadas e anômicas”⁴⁶⁵, dependentes de líderes carismáticos, que no máximo buscavam uma política de conciliação com a burguesia. A pesquisadora também pontua o quanto as ações do governo Goulart no campo tinham um caráter reformista, e não visavam efetivamente à promoção de modificações estruturais nas lutas pela terra no país:

Numa entrevista em fins de 1963, Brizola coloca nos seguintes termos suas relações com Goulart: “Eu e ele nos entendemos através da política e tínhamos as mesmas ideias. É um reformador, um dos que desejam pintar as paredes das choupanas dos camponeses e embelezá-las, mas, para si, ficam com a casa grande. Ele não sabe que a casa grande deve se tornar o quartel da cooperativa local. Estou começando a abandonar minhas ideias antigas, a compreender as coisas claramente, ao passo que ele se inclina para uma política de conciliação. Desta forma, o nosso diálogo torna-se agora mais difícil. Não há nenhum rompimento formal nas nossas relações mas um diálogo que não leva a nada é inútil”⁴⁶⁶.

O segundo e último *flashback* da peça termina com a crítica a um suposto populismo, e o inquérito de Romão recomeça. Vemos Romão ser enquadrado como Presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, mesmo que ele mesmo tenha aceito tal função sem consciência alguma de seu significado político. Romão expõe estar alienado de todo e qualquer projeto de organização dos trabalhadores, tanto antes quanto depois do golpe militar:

464 Ibidem, p. 71.

465 DEBERT, 2008, p. 30.

466 Ibidem, p. 147.

ROMÃO – Eu cumpri minha obrigação direitinho. Ninguém pode ter queixa de mim. Fiz o que pude...(…) Onde está o moço?

AUTORIDADE – Que moço?

ROMÃO – O moço do governo, que mandou fazer a reunião!

AUTORIDADE – O agente da Supra.

ROMÃO – Manda chamar ele! Manda chamar ele.

AUTORIDADE – Numa hora dessas, se ele não fugiu, está preso.

ROMÃO – Preso?

AUTORIDADE – Com toda a certeza... ROMÃO – Mas ele num é do governo?

AUTORIDADE – Do governo deposto!

ROMÃO – Deposto?... (dando mais um passo para trás. Pausa longa. Romão aturdido) O governo foi mudado?

AUTORIDADE – Não sabia?

ROMÃO – Não...

AUTORIDADE – O senhor não lê jornais?

ROMÃO – Na Tabatinga não chega jornal...

AUTORIDADE – Mas...ninguém comenta nada?

ROMÃO – Não... (...) Então, deixa eu ver...eu fui preso porque mudaram o governo?

(Outra pausa longa. Romão parece ver tudo se clareando, agora ao contrário da Autoridade que se perde em exames de papeis.)

ROMÃO – O senhor é do governo, não é? (Não há resposta) O senhor não trabalhava aqui antes de mudar o governo?

AUTORIDADE (tentando se ordenar) – Eu... eu o quê? Trabalhava onde?

ROMÃO – Aqui, antes de mudar o governo.

AUTORIDADE – Eu? Trabalhava...por quê?

ROMÃO – Então o senhor prendia quem era contra o governo...Agora o senhor prende quem era a favor... (...) Eu vou ser preso porque sei ler e escrever⁴⁶⁷.

Ao final da peça, há a indicação de que o verdadeiro Romão, fora dos palcos, havia sido liberto do cárcere após pressão de um jornalista que publicara o acontecido⁴⁶⁸. A *Folha de São Paulo*, a bem da verdade, chegou a publicar três matérias sobre as supostas acusações feitas pela Delegacia de Ubatuba. A primeira reportagem, assinada por Ewaldo Ferreira, tem cunho mais investigativo e narra os acontecimentos sucedidos a Romão em uma atmosfera de denúncia contra a truculência do aparato policial⁴⁶⁹. Ao final do texto,

467 Ibidem, pp. 78-79.

468 De como foi preso Joaquim Romão. *Folha de São Paulo*, 18 abr. 1964, pp. 6-7.

469 De modo exemplificativo, logo na abertura da reportagem, Ferreira denuncia: “Na praia da Tabatinga foi preso Joaquim Romão. Fazendo estardalhaço, dando tiros para o ar, arrombando janelas a coronhadas, ameaçando “marrar” mulheres e crianças, que fugiam para o mato, a polícia chegou lá”. Cf.: De como foi preso Joaquim Romão. *Folha de São Paulo*, 28 abril 1964, p. 6.

Ferreira afirma de modo ainda mais veemente a atitude criminosa da polícia e o suspeito desaparecimento de Romão:

[Romão] foi preso, na frente da mulher e dos filhos. O delegado era bravo. E estava ainda mais bravo porque não conseguira apanhá-lo na incursão bélica: tivera de prendê-lo sem tiros. (...) Isso foi, parece, no dia 19 [abril de 1964]. A gente da praia não é muito precisa em datas. No dia 21, o delegado era removido. Joaquim Romão, porém, ninguém mais sabe onde anda. Sabe-se apenas que não voltou à sua praia⁴⁷⁰.

No dia seguinte, a *Folha* publica outra matéria, sem assinatura, afirmando que Joaquim Romão, “nunca poderia subverter as praias de Tabatinga, núcleo miserável de caixaras que vivem da pesca, comendo peixe com banana verde”. Além de informar os leitores de que o acusado estava preso no Hipódromo, em São Paulo, a notícia adquire tintas dramáticas no trecho final: “Hoje é dia de visita no presídio do Hipódromo, mas ninguém vai visitar Joaquim Romão. Quem sabe sexta-feira, sua mulher e filhos possam vir vê-lo, se houver tempo, se houver dinheiro, se houver facilidade. Porque é bem possível que seus amigos e parentes nem fiquem sabendo da notícia, a não ser que algum letrado leia a *Folha* para eles”.

No dia 01 de maio, a *Folha* dá prosseguimento à investigação do caso Joaquim Romão, publicando uma matéria sobre sua soltura. O texto, que não é assinado, afirma que o pescador voltara a Tabatinga no dia anterior, “após 27 dias de prisão sem culpa, sem ter cometido crime algum”. A alegada inocência de Romão pelo jornal resvala, mais uma vez, na crítica à arbitrariedade da polícia: “Romão foi pintado como agitador por um delegado maldoso, foi preso pelo crime de ser o único que sabia assinar o nome”⁴⁷¹.

Através desse caso específico, ocorrido poucas semanas após o golpe militar, Muniz opera uma espécie de balanço crítico, no qual anuncia e expõe as marcas da derrota política na agenda dita progressista do governo Goulart, sobretudo com as limitações ideológicas das reformas de base. O teor crítico da peça aproxima-se, assim, do curta-metragem *A Publicidade*, e da representação do falseamento ideológico em torno da experiência da classe trabalhadora no Brasil.

No entanto, ao colocar em pauta a arbitrariedade do poder, cujos atores trabalham ao sabor do momento histórico, Muniz parece desenhar menos o aspecto contraditório de uma política “de cima para baixo” do que uma visão que tangencia o ceticismo quanto ao poder de organização política da classe trabalhadora. Tal visão encontra respaldo na caracterização anímica da classe trabalhadora feita pelo jornalista Ewaldo Ferreira, na matéria que inspirou a peça de Muniz. Ao narrar a chegada da *Supra* em Tabatinga, o olhar de Ferreira tangencia certo rebaixamento dos trabalhadores, todos sem capacidade própria

470 Idem, *ibidem*.

471 Joaquim Romão, livre, já voltou à praia de Tabatinga. *Folha de São Paulo*, 01 de maio de 1964, Cad.1, p. 14.

de organização. Segundo o jornalista, a população era tão ignorante que a única coisa da qual tinha consciência era dos próprios deveres:

A turma da Supra apareceu por lá. Pronta para fazer o proselitismo, montar quadros, preparar a ação etc. Mas ali o quadro humano é muito humilde: o estágio social da praia com seus pescadores, suas mulheres de um filho ao ano, suas crianças infestadas, seus casebres tristes com frente para o mar, sua comida que enche o estômago e não alimenta, sua vida rude, sua ausência total de informação, sem saber ler e, acima de tudo, o sofrimento sem gemido dos que só conhecem deveres⁴⁷².

A caracterização dos agentes do poder em *O Líder*, sem nomes próprios e vistos em sua dimensão coletiva, coloca-os no turbilhão de um Estado governado pela *rule of (non) law*, na expressão de Jorge Zaverucha⁴⁷³, no qual a intersecção de autoritarismo, instituições ilegais e impunidade rege o campo jurídico da sociedade. É assim que tanto o Delegado quanto Tomás e Autoridade parecem mais peças da engrenagem social já em curso no momento mesmo da entrada do Jovem. Este também hierarquiza o discurso, atuando como vanguarda esclarecida em meio àqueles que ainda não tinham conquistado a necessária consciência de classe e, com ela, uma melhor organização trabalhista. A sensação que fica é de que, ao fim e ao cabo, todos esses personagens trabalham a mando do poder dominante.

Não à toa, Muniz ressalta a paralisia dos pescadores durante a votação para o representante sindical – na verdade, eles se mostram aliados desse processo e profundamente desinteressados na leitura do Estatuto de Terra, cuja capacidade de diálogo ativo com o cotidiano do trabalho parecia quase nula. Se a crítica é direcionada ao populismo do governo Goulart, a sua contrapartida volta-se à alienação e ao conformismo dos trabalhadores, tornados praticamente domesticáveis ao poder.

É dessa forma que em *O Líder* não há um efetivo diálogo dramático. Nos inúmeros interrogatórios postos em cena, as personagens são coagidas a falar, como se a própria enunciação tivesse adquirido um tom mecânico, a serviço do autoritarismo de Estado. Também nos *flashbacks*, vemos a fala esvaziada de Jovem, que não obtém reação alguma de seu público e, ainda, a passividade de Romão, personagem sem poder de escolha nem de voz.

O lado curioso da abordagem reside na convergência entre o desalento com a premissa antidemocrática da atuação do governo, cuja tarefa era a de “iluminar” os trabalhadores, e a identificação destes como “massa de manobra” dos movimentos sindicais, termo amplamente usado pela direita do pré-golpe⁴⁷⁴. Esse ponto de vista negativo garante a

472 De como foi preso Joaquim Romão. *Folha de S. Paulo*, 28 abril 1964, Cad. 1, p. 6.

473 ZAVERUCHA, Jorge. Frágil Democracia e Militarização do Espaço Público no Brasil. *XII Encontro Anual da ANPOCS (Anais)*, 19-23 out. 1999, pp. 1-30.

474 Para nosso espanto, o governador da Guanabara durante os anos 1950, Carlos Lacerda, tece críticas a João Goulart, então Ministro do Trabalho, similares às que verificamos na peça de Muniz. Diz ele em 1953 que: “João Goulart

invisibilidade sintomática de Romão: a rubrica aponta o fato de ele sozinho não ser capaz de se defender das acusações atribuídas pelos agentes públicos.

Se o fenômeno do populismo e a guinada vertical rumo ao conclamado povo são postos em questão, nada mais contraditório do que a informação ao final da peça sobre a soltura de Romão. O trecho deixa claro que a libertação do pescador só tinha sido possível graças à divulgação da matéria de Ewaldo Dantas no jornal *Folha de São Paulo*, veículo de imprensa conhecido por ter, de certa forma, prestado auxílio aos militares até meados da década de 1970⁴⁷⁵. O pessimismo vai ainda mais além quando passamos a refletir sobre a dominação dos meios de produção cultural, uma vez que novamente se tratava de um artista que, através do ato criativo, concedia voz a um trabalhador rural.

Talvez esteja aí a explicação para a tentativa de salvação da forma dramática em *O Líder*: conferir finalmente o protagonismo a Joaquim Romão, abrir espaço ao seu testemunho e perguntar ao público se, algum dia, ele soube que existiam vários “Joaquins” em Tabatinga e no Brasil afora. Resta saber se como os espectadores da Feira responderam à pergunta que quase deu título à peça de Muniz: “Você sabia?”

5. É NOSSA A HISTÓRIA CONTADA?

É nesse espírito contraditório que também se embrenha a peça seguinte, *É tua a história contada?*, de Bráulio Pedroso. A peça é inspirada no conto *O negócio*⁴⁷⁶, também assinado por Pedroso e publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 12 de agosto de 1967. O conto, inclusive, rendeu ao autor sua demissão do jornal, devido às críticas negativas que recebeu.

Era a primeira vez que Bráulio trabalhava com Augusto Boal, embora os dois já tivessem se unido a reivindicações pela liberdade de expressão e no abaixo-assinado em prol dos intelectuais presos em frente ao Hotel Glória, em 1965. Quem sugeriu que o TA convidasse Pedroso para compor a dramaturgia da *1ª F.P.O.* foi o crítico Sábado Magaldi, que na mesma ocasião – durante o jantar oferecido por Castellano – também indicou Walter George Durst. Um ano antes, Bráulio havia ganhado o Prêmio Molière com a peça *O Fardão* e já tinha uma carreira consolidada como crítico literário, além de escritor de contos e crônicas do Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo*.

tenta criar no Brasil uma nova GGT, do tipo Peron. Ele prepara um golpe peronista, no estilo boliviano. Não se trata do fechamento do Congresso como foi feito em 1937, e sim, da sua *dominação pela massa de manobra de um sindicalismo dirigido por pelegos (...)*. Cf.: LACERDA, Carlos. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 8 jul. 1953, p. 1. (Grifo nosso)

475 Sobre o assunto, ver declaração do próprio presidente de redação do jornal, Otávio Frias Filho, publicada na capa da edição do dia 30 de março de 2014, quando da comemoração dos trinta anos do golpe militar. Cf.: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 2014, p. 1.

476 *O negócio*. *O estado de São Paulo*, 12 agosto 1967, Suplemento Literário, p. 44.

Em linhas gerais, *É tua a história contada?* elabora uma alegoria cômica a respeito da decomposição moral do setor empresarial brasileiro. Nela, o protagonista, chamado sintomaticamente de Senhor Doutor, está prestes a fechar um grande acordo com negociantes estrangeiros. Tal como em *O Líder*, o protagonista de *É tua a história contada?* não possui complexidade dramática, sendo um representante da burguesia aliada ao imperialismo estadunidense. Pedroso, lançando mão de recursos cômicos, caracteriza o personagem a partir do exagero de certas disposições morais burguesas, como o ascetismo sexual (ou melhor, o redirecionamento das pulsões sexuais para o capital) e a priorização do trabalho.

De início, vemos o Sr. Doutor a caminhar pelo palco com um pijama de seda, onde vê-se bordado o monograma “Sr. Dr.”, num claro reforço do status social da personagem. A ação, decorrida ao longo de uma noite e um dia, enfoca o estado de excitação libidinosa do protagonista que, de tanto entusiasmo com a promessa do lucro, não consegue dormir. Ainda assim, recusa veementemente as investidas sexuais da esposa, sob o argumento de que essas “loucuras só são feitas com as amantes”⁴⁷⁷, enquanto ele mesmo “soma, ressuma e antegoza os lucros”, em um paródico prazer sexual advindo do capital.

No entanto, Pedroso não volta sua comédia mordaz contra qualquer força capitalista. Trata-se de um empresário cuja ascensão social deu-se a partir de uma atuação corruptiva, negociada com os poderes da esfera pública:

SENHOR DOUTOR: (...) Dormiu. Não tem o menor espírito de solidariedade. Não conto com minha mulher para nada. (Levanta-se) Em nossa lua de mel já foi assim. Ela nunca me perdoou por ter passado as primeiras noites de olhos arregalados. Mas, como dormir, meu Deus? Sendo-se jovem e tendo-se pela frente o primeiro grande negócio? Isso jamais ela entendeu. *E agora esquece, como quem esquece que a nossa felicidade se deve aquele primeiro negócio; (Rindo). Um fornecimento de pedregulhos ao Governo a preço de paralelepípedos.* Agora que passou parece brincadeira. Mas no momento, só eu sei quanto sofri. Que expectativa, Santo Padre! E se o Exército não estivesse de acordo? E se um jornal denunciasse? Ou mesmo, se o presidente entrasse em acerto com outro grupo?⁴⁷⁸ (Grifo nosso)

Se o processo de enriquecimento e legitimidade social do protagonista fora adquirido pela via da corrupção em conluio com as forças de Estado⁴⁷⁹, o contrato prestes a ser assinado com as empresas estrangeiras não é diferente. O personagem reitera que, para

477 PEDROSO, 2016, p. 86. No conto *O negócio*, a atitude do protagonista em relação à esposa assume contornos marcadamente machistas: “Eu sou um homem cordato. Se não, há muito tempo aquele corpanzil bonachão – em noites como essa – teria sido despertado a pontapés. Mas o que fazer? As mulheres são assim, pouco imaginativas e incapazes de emoções fortes. O que sabem de um negócio? Nada, absolutamente nada. O melhor, para não enlouquecer ou decepcionar, é não entrar em detalhes, é reduzir tudo aos termos mais simples: “Minha joia, terá uma outra joia”. Ela fica contente, agradecida e toma consciência de que a nossa vida progrediu”. Cf.: PEDROSO, 2016, p. 299.

478 Ibidem, p. 85.

479 Em uma dada passagem, o personagem afirma até mesmo que já havia sido candidato das forças nacionalistas. Cf.: Ibidem, p. 88.

conseguir o acordo milionário, precisou custear alguns favores ao governo e aos órgãos públicos. Num de seus monólogos, ele afirma: “o presidente deu a volta ao mundo às minhas custas...uhn...uhn...uhn...sua mulher com ar de pobreza honrada me engoliu uma fortuna em caviar e champanhe”⁴⁸⁰. Em outro trecho, ele indaga sua secretária:

SENHOR DOUTOR: A senhora mandou a caixa de champanhe para o diretor da carteira de importação do Banco Central?

A senhora mandou o dinheiro dos desembargadores?⁴⁸¹

Essa lógica da propina e da dominação de sujeitos e instituições pelo capital invade praticamente todas as esferas da vida do personagem, desde a doméstica até a profissional. Resvala até mesmo nos meios de comunicação. A despeito de qualquer “perfil ideológico”, a imprensa seria conduzida sobretudo pelos ventos do capital. É assim que Sr. Doutor consagra a sua divulgação como líder e representante do progresso nacional nos jornais brasileiros, independentemente das inclinações políticas que eles porventura tivessem:

Em primeiro lugar, a propaganda...Ohohoh...*vou ter a cobertura dos principais jornais do país, o da direita, o do centro e o da esquerda*. Serei líder conservador, progressista e nacionalista. Uma santíssima trindade que me custa os olhos da cara. Mas compensa. Torna o lucro, do lado que vier, imaculado⁴⁸². (Grifo nosso)

Tomado por um estado vertiginoso de excitação e libido ao pensar nos lucros com a assinatura do contrato, o corpo da personagem passa a ser consumido por múltiplas espinhas purulentas. Trata-se aparentemente de uma espécie de gozo putrefato, criando um paralelismo com a reprodução perversa do capital, ela mesma catalisadora de exclusão e injustiça social. Vale citar o momento ápice no qual a personagem, em uma atitude de reverência ao deus-moeda, engaja-se em uma relação de viés explicitamente sexual com o contrato:

SENHOR DOUTOR: (acariciando a gaveta da escrivaninha) – Contrato, contratinho...enfim, sós, hein? Não há ninguém no escritório para nos atrapalhar. Estão todos almoçando. Vou poder pegá-lo, apalpá-lo ainda uma vez antes da assinatura e para isso é só pegar a chave. (Tira a chave do bolso) E por nesse burquinho... (Indicando a fechadura da gaveta) Mas não vou por já. (Tira a gravata e o paletó). Vou esperar um pouco. Quanto mais demorado, melhor é...(Tira a camisa) Mais gostoso. (Indo com a chave). Chego perto, bem perto, e...pensou que eu ia por, hein? Ah, contratinho...(Encosta o rosto na tampa da escrivaninha). Você é meu? Só meu? Não minta! (Mostrando a chave). Eu sei, eu sei que você não é, eu sei, seu safado...me traindo com os gringos. Mas não tem importância, o que você

480 Ibidem, p. 87.

481 Ibidem, p. 90.

482 Ibidem, p. 86.

me dá já chega. É até demais! (Tira as calças) Demais, contratinho, demais! (Ao não saber onde joga as calças, percebe que está nu. Examina o corpo. Assusta-se) Virgem Santíssima! Meu corpo cobriu-se de espinhas!⁴⁸³

Já deformado e repellido por todos os demais personagens devido à má aparência e ao odor fétido das infecções, o protagonista resolve tomar um banho no escritório, antes da reunião com os estadunidenses. A cena final é emblemática do tom grotesco da obra: o estado de putrefação da personagem é tão intenso que, de seu corpo, saem vermes além de pus, inundando a banheira. Ainda assim, Sr. Doutor decide “não perder tempo”: sai do banho, veste um robe de chambre e parte para a reunião com os empresários estadunidenses. A peça tem fim com a saída de cena da personagem, ainda excitada e saltitante, “como nos filmes de Chaplin”⁴⁸⁴, para assinar o contrato milionário. Com o palco já vazio, entra a personagem Coringa “para fazer a ligação com a próxima obra, enquanto os maquinistas retiram a banheira usando máscaras antissépticas”⁴⁸⁵.

O tom alegórico satírico confere à burguesia que se coadunou aos interesses do capital estadunidense a imundície moral, que parecia se multiplicar e alastrar, tal como os vermes na banheira. Ainda que preocupada em representar as questões de classe no país, a crítica de Pedroso não deixa de ser moral e pouco produtora em termos de luta de classes e engajamento político contra o estado de coisas no Brasil, em 1968. Em linhas gerais, *É tua a história contada?* opera uma paralisia crítica ao propor a agressão anárquica ao “entreguismo burguês” - agressão essa dirigida também aos espectadores da *1ª F.P.O.*, eles mesmos interpelados pela pergunta que dá título ao espetáculo. A paródia, que espalha o sarcasmo escatológico na sala de espetáculo, é ineficiente para promover uma reflexão crítica sobre a função da arte naquele momento e os problemas estruturais que levaram ao avanço da repressão no Brasil. No máximo, a obra de Pedroso afirmava, pela chave da repulsão moral, a disposição para o combate à lógica corruptiva do capital e o uso de máscaras antissépticas como método para resistir à purulência dos ataques criminosos da nossa ditadura, máscaras essas devidamente utilizadas tanto pelo elenco quanto pelo público da *1ª F.P.O.*⁴⁸⁶.

483 Ibidem, p. 95.

484 Ibidem, p. 96.

485 Idem, ibidem.

486 Sobre o uso de máscaras, é interessante pontuar o relato de Antonio Fagundes, membro do elenco da *1ª F.P.O.* Em entrevista a Izaías Almada, Fagundes afirma que durante uma apresentação no Ruth Escobar, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) chegou a lançar gás amoníaco na sala Gil Vicente. Em vez de irem embora do teatro, os espectadores foram aconselhados pelo elenco a umedecerem um lenço para proteger seus rostos. Assim fez a maioria, e o espetáculo continuou normalmente, mesmo com a multiplicação de ataques da extrema direita. Não deixava de ser uma espécie de máscara antisséptica! Cf.: FAGUNDES, 2004, p. 140.

6. E EU?

Após a cena de Pedroso, o Coringa, responsável por conduzir os espectadores, entra em cena e anuncia ME.E.U.U. Brasil Brasileiro, um rock composto por Ary Toledo no estilo das canções satíricas e de fundo anti-imperialista do CPC da UNE. Em tom debochado e forçando sotaque estadunidense, o elenco da 1ª F.P.O. canta a dependência da economia e política nacionais ao interesse estrangeiro. Por meio do deputado federal filiado ao PSD e principal acionista da TV Tupi, João Calmon, o grupo promove uma espécie de desdobramento verídico de Senhor Doutor, de É tua a história contada?

Declaro com simpatia e entusiasmo a participação
do capital americano no desenvolvimento do nosso
país, acho que devemos contribuir para que esta
aliança se fortaleça e o Brasil se integre
de maneira cada vez mais sólida no bloco
ocidental – assinado: João Calmon⁴⁸⁷.

A canção pertencia a um espetáculo homônimo, que teve vida curta e fora escrito por Augusto Boal e Ary Toledo, sob a direção de Boal⁴⁸⁸. Desde o título, há uma evidente chacota com o caráter entreguista do governo ditatorial – perspectiva que também se desdobra em uma autocrítica da política da aliança de classes pessebista. Nele, há a sigla M.E., associada às iniciais do Movimento Estudantil; E.E.U.U., acrônimo de Estados Unidos; bem como o aporte sonoro “meu”, denotativo de uma ideologia nacionalista que fundamentou as posições do PCB e que, em 1968, invadia os setores da direita autoritária⁴⁸⁹. Além de conglomerar tais camadas de significação, o título fazia referência direta, em chave paródica, à canção *Aquarela do Brasil*, composta por Ary Barroso, que havia ajudado a fortificar um imaginário exótico e mistificado sobre o país⁴⁹⁰.

Se a primeira estrofe destaca a atuação da alta burguesia em benefício dos interesses estrangeiros, modificando até o nome do país para “Brasil dos Estados Unidos”, a reflexão crítica sobre o processo que conduziu à tal situação também se faz presente. Sobretudo a partir da quarta estrofe, a canção de Ary Toledo contribui para instaurar uma atmosfera

487 TOLEDO, 2016, p. 97.

488 O espetáculo teve uma vida curta e foi apresentado, ao que tudo indica, somente no Rio de Janeiro, na Boate Arpège, por vinte dias, em novembro de 1966.

489 A dissertação de Maria Lívia Goes também pontua a multiplicidade semântica presente no título da canção. Ver: GOES, 2021, p. 106.

490 Sobre a composição de Barroso, Ruy Castro afirma naquele mesmo ano que a canção era uma das poucas referências que os países do exterior tinham da cultura brasileira: ‘Era o exotismo tropical, típico de uma república das bananas, como dizia o velho Roosevelt. Os sambas de Ary Barroso ajudaram a consolidar essa imagem, falando em mulato inzoneiro, coqueiro que dá coco e culminando com aquela história de “meu Brasil brasileiro”. Ora, todos nós sabemos que não é tão brasileiro assim, muito pelo contrário...’. Cf.: Tom. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, Cad. 2, 3 março 1968, p. 2.

de questionamento sobre a ação da esquerda até o momento. Munido de uma ironia ácida direcionada à plateia, Toledo sublinha a natureza pacífica do golpe, que não encontrou resistência imediata em meios à burguesia dita progressista:

Mas não foi mesmo uma coisa ou outra
Foi decidido, nem se usou fuzil, o nome certo
 Agora é República Federativa do Brazil
 Brazil.⁴⁹¹ (Grifo nosso)

Ao mesmo tempo que coloca o dedo na ferida de uma esquerda recém derrotada, a canção de Toledo desvela o quanto essa mesma esquerda, principalmente o Movimento Estudantil como potencial representante das organizações de resistência contra a ditadura, era agora vítima da repressão de Estado:

Há uma coisa que eu não gostar mesmo, ouvir
 Dizer que o borracha é meu, não é meu não
 é dos estudantes e foi pra eles que a polícia deu⁴⁹².

Por fim, a canção projeta o trabalho de fortalecimento do conservadorismo pelos instrumentos de censura às artes. Os últimos versos, numa contradição paródica, criticam a atuação limitada do artista de teatro, que se encontrava sob sufocante coerção:

E o artista do nosso teatro, faz sucesso só
 se isto é verdade puta que os pario, morro
 de fome mas não digo puta que os pario⁴⁹³.

Em última instância, a canção de Ary Toledo desmonta, em chave paródica, um imaginário exótico e de exportação associado ao Brasil, cuja base era a riqueza natural do país e a presença de uma população apassivada – fatores esses que garantiam uma pretensa convivência pacífica e harmoniosa com a política de expropriação econômico-cultural pelo imperialismo. Ao parodiar esse lugar discursivo, posto sob sotaque estadunidense, a canção criticava uma visão de mundo mistificadora de “brasilidade” e lançava luz às armadilhas de uma arte conivente à representação do país enquanto produto a ser consumido. Colocava-se ao centro do palco o falseamento ideológico sobre a identidade nacional, produzido por uma política de dominação. Contudo, a análise crítica de Toledo, em chave negativa, ainda não era o bastante para desvelar qual era a identidade da esquerda em 1968, que permanecia amordaçada sem poder finalmente gritar à ditadura o “puta que os pario”⁴⁹⁴.

491 Ibidem, p. 97.

492 TOLEDO, 2016, p. 98.

493 Idem, ibidem.

494 TOLEDO, 2016, p. 98.

A entrada da sala Gil Vicente, ao longo da temporada da *1ª F.P.O.*, foi tomada por uma gigante escultura de banana, de 1,85m de altura, assinada pelo artista plástico Antonio Henrique Amaral e curiosamente intitulada “O Desabrochante”⁴⁹⁵.

Subjacente à escultura, havia a proposta estética de trabalhar a ideia de brasilidade a partir da própria consciência do subdesenvolvimento, isto é, partindo de categorias antes consideradas negativas, inferiorizantes, que a todo momento eram postas para debaixo do tapete pela burguesia industrial: a economia agrário-exportadora do país, o clima tropical avesso ao cenário europeu, a ideia de atraso e a desigualdade social presente na fruta que, muitas vezes, era a principal fonte de alimento da população nacional⁴⁹⁶.

Em Amaral, a banana converte-se em mote para uma arte libertária e é presença constante em quase todas as suas obras. A peculiaridade de *O Desabrochante* é que a fruta se apropria do espaço, ganhando estatuto de monumento. Expondo sua forma fálica, ela é apresentada semi-descascada, emergindo de um lugar marginal/opressivo (presa à casca) para assumir toda a sua potência, seja ela política, cultural e sexual.

Estabelecendo um paralelo com os projetos culturais da época, a escultura de Amaral parece ligar-se ao tropicalismo⁴⁹⁷ ou à estética da fome glauberiana, visto que a dimensão transgressora da banana em *O Desabrochante* advém de seu próprio caráter marginal, tornado agora obscuro em sentido amplo. Nesse sentido, a luta de classes e a desigualdade social expressos pela banana não são simples temas a serem abordados pelo artista socialmente comprometido. São, antes disso, constitutivos de uma nova estética adotada por Amaral, que extrai do elemento-chave do terceiro-mundismo (a banana), a principal força de expressão de seu projeto estético.

495 A imagem pode ser encontrada na tese que originou este trabalho. Cf: SANTOS, P.F. dos. *A Form-AÇÃO das Feiras de Opinião dirigidas por Augusto Boal nas Américas (1968-1972)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP, FFLCH, 2024, p. 216. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-24072024-144342/pt-br.php>. Último acesso em: 22/01/2025.

496 É importante pontuar, inclusive, que a banana e o feijão são os alimentos reivindicados pela população miserável na canção *Miserere Nobis*, de Gilberto Gil, apresentada na *1ª F.P.O.*

497 Não à toa, a foto publicada no jornal *Folha de S. Paulo* destaca a presença de Caetano Veloso e Gilberto Gil ao lado da obra de Amaral, que por sua vez, não está presente. Os músicos eram conhecidos por encabeçar o movimento tropicalista, que ganha força em 1968, mesmo ano de estreia da *1ª F.P.O.* Sobre o protagonismo da representação da banana na estética tropicalista sobretudo a partir de 1968, Sara Mello Neiva reforça o diálogo dessa proposta com a cultura de massas da época, que também incorporou a imagem da fruta em uma atitude de desbunde. Segundo Neiva, no dia da primeira apresentação da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, no Programa do Chacrinha, “o palco da Rede Globo foi coberto com bananas”. O apresentador tinha inclusive “bananas penduradas na roupa e no chapéu e Caetano [Veloso] entrou vestido com uma bata pintada com bananas, desenhada por sua amiga Regina Helena, especialmente para aquela apresentação (Maffei, 2020)”. Ao longo do programa, “bananas foram jogadas ao público e houve um prêmio de 100 cruzeiros novos para quem comesse mais bananas e 200 cruzeiros novos para quem ficasse mais tempo plantando bananeira. Para completar, horas antes da gravação, caminhões carregados distribuíram a fruta para quem passasse na frente da sede da TV Globo (Callado, 1997)”. Cf.: NEIVA, 2021, p. 17.

Com esse simulacro do subdesenvolvimento, a obra de Amaral exprimia sua potência contestatória, capaz de intervir na realidade social e ameaçar as estruturas dominantes por meio de sua obscuridade. O reconhecimento do terceiro-mundismo lançaria as bases para um confronto com a lógica exploratória que o promovia, trazendo para primeiro plano o quanto a “República das Bananas” era parte do processo histórico de expansão capitalista. Seria assim, uma arma fálica que desvelava o protagonismo do subdesenvolvimento para a configuração da ordem mundial. Possuía, com isso, o potencial de romper com a lógica do capital e anunciar o cinismo da ideologia do bem-estar social e da igualdade dentro dos limites do capitalismo:

A banana é atuante, crítica, denunciante, como tem sido todo o meu trabalho, seja de pintura, gravura ou de...bananas. Ela se move e agride. Não é doce nem boa para se comer. É grande e não passa despercebida. Ela se transformará de banana a quase uma arma, um enorme falus explosivo. (...)A banana que eu faço interfere com bandeiras e progressos. Ela toma posição, se insurge, e se dotada de cordas vocais, gritaria, discursaria, ponderaria⁴⁹⁸.

Feita de arame, madeira, tela, jornais velhos, comida de porcos e tintas, a escultura *O Desabrochante*, segundo Amaral, não buscava promover um acordo com os censores, como o eu-lírico americanizado de *M.E.E.U.U Brasil Brasileiro*. Tal como o recurso da parábola histórica utilizado pelo Teatro de Arena a partir de 1965, com *Arena Conta Zumbi*, a banana burlaria a censura por não possuir um conteúdo explícito contra a ditadura:

Não entro em acordo tático com a Censura. O escritor, o dramaturgo, o pintor, mantém um público e curioso acordo com a Censura. Atacam e protestam até o ponto que o atacado permite. Essa posição não me agrada. Daí, a banana. Ninguém ousaria, acho, censurar uma banana. Cairia num ridículo total. Você já imaginou alguém proibir a banana? Seria uma loucura!⁴⁹⁹

Junto à escultura, foi exposto o quadro *Boa Vizinhança*⁵⁰⁰, também de Amaral, de 1968. Nele, fica ainda mais clara a preponderância simbólica da banana dentro das relações de dependência econômica entre os países. Ao fundo da tela, vemos a bandeira dos Estados Unidos na parte superior, e a bandeira brasileira na parte inferior. O que se destaca, em primeiro plano, e une as duas bandeiras é a figura de duas bananas, estabelecendo um reiterado discurso sobre o potencial revolucionário do subdesenvolvimento.

498 A banana que não é estática. *Folha da tarde*, 10 junho 1968, s/p.

499 Idem, *ibidem*.

500 A imagem pode ser encontrada na tese que originou este trabalho. Cf. SANTOS, P.F. dos. *A Form-AÇÃO das Feiras de Opinião dirigidas por Augusto Boal nas Américas (1968-1972)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP, FFLCH, 2024, p. 216. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-24072024-144342/pt-br.php>. Último acesso em: 22/01/2025.

Após a canção de Ary Toledo, o palco da 1ª F.P.O. recebe um palanque com “uma balastrada coberta por bandeiras dobradas”, que compõe o cenário da peça de Gianfrancesco Guarnieri. *Animália*⁵⁰¹, obra que encerra o primeiro ato e condensa toda a aporia melancólica da esquerda, rompe de certo modo com o tom de sarcasmo e deboche das obras anteriores.

Escrita por Guarnieri, *Animália* produz um dos diagnósticos mais líricos sobre a asfixia correspondente ao ano de 1968: trabalhadores amordaçados; um militante isolado e reprimido pelas famílias assustadas com o discurso “provocador e arruaceiro”; um hippie desconcertado com a injustiça do mundo, pregando o amor livre; e soldados garantindo que a ordem seja mantida.

A cena inicial já dá o tom épico do empreendimento: o slide de uma multidão na praça, em meio a acordes de guitarra elétrica, e o palanque ao palco preparam a entrada em cena do Soldado, personagem que se dirige de maneira “imponente” à multidão amorfa. Aqui, é sintomática a presença de um Soldado como líder autoritário. Não se trata de alguém pertencente a um alto escalão militar, mas de um funcionário que pertence ao posto mais baixo das forças armadas. Antes de ilustrar uma postura de líder, o Soldado de *Animália* representa, de maneira alegórica, um cumpridor de ordens, uma espécie de burocrata e lacai da ordem vigente⁵⁰². Tal como o Delegado, da peça *O Líder* e a gravura do programa do espetáculo, o personagem mal tem o direito de enxergar com seus próprios olhos, mantendo o capacete militar tampando seu campo de visão e, conseqüentemente, impedindo qualquer reflexão sobre os atos que ele mesmo perpetra. Assim como a multidão, o Soldado representa a multiplicação do terror de Estado durante a ditadura brasileira, erigida pelos aparatos de obediência e punição.

Nesse sentido, não há agentes individuais na peça. O Soldado e os demais personagens surgidos da multidão (Hippie, Moço, Moça, Senhora, Mudo e Muda) são instâncias alegóricas, pelas quais diversos mecanismos de poder agem, seja o esvaziamento conteudístico da indústria televisiva, a opressão assassina do governo autoritário ou a ideologia paralisante do tropicalismo. Trata-se de um diagnóstico preciso do dramaturgo composto por alegorias diversas e cenas estilhaçadas sobre a situação do Brasil após a invasão dos tanques.

501 *Animália* também é uma das peças que integram a *Feira Latino-Americana de Opinião*, encenada em 1972, em Nova Iorque.

502 Lembra, portanto, o conceito de “banalidade do mal”, trabalhado por Hannah Arendt ao analisar o julgamento de Eichmann em Jerusalém. Afirma Arendt que “Não estamos aqui interessados na maldade, com a qual a religião e a literatura tentaram lidar, mas com o mal; não com o pecado e com os grandes vilões, que se tornaram heróis na literatura e normalmente agiram por inveja ou ressentimento, mas com esse todo-mundo que não é perverso, que não tem motivos especiais, e justamente por isso é capaz de um mal infinito; ao contrário do vilão, ele jamais encontra sua mortal meia-noite”. Cf.: ARENDT, Hannah. *A dignidade da política. Ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993, p. 167.

O discurso meio caótico do Soldado, acompanhado pelo som da guitarra elétrica, é sistematicamente entrecortado pelos protestos de parte da multidão. São vozes de todo tipo: vendedores ambulantes, um Moço, filho do Soldado e representante da resistência à ditadura, além de outras “vozes abafadas”, figurativas da perspectiva conservadora da época. Esse mosaico ideológico era bastante representativo de um tempo no qual a fragmentação da esquerda ameaçava a ação organizada:

Moço (Num grito quase desesperado): -Fora!...Abaixo a ditadura!...Viva América livre...

O grupo se fecha sobre o moço. Moça tapa-lhe a boca com as mãos.

Vozes abafadas: - Cala a boca! Cala a boca!

Provocador!

Não vê que está cheio de mulher e criança!

Pensa nos outros, desgraçado!

De que adianta bancar o herói?

Em vez de estudar, só quer saber de arruaça!

Depois quem paga são os outros.

(...)

O moço continuava a gritar com a voz abafada pelas mãos da moça. Agora não mais se manifesta. O grupo satisfeito deixa-o de joelhos no chão. Olham todos para o soldado que sorri, visivelmente satisfeito. Gesto amplo de mudança de slide.

SLIDE: Novamente o povo na praça.

SOM: Acordes de guitarra ascendentes.

Soldado (Pigarreia e recomeça o discurso): - Cidadãos!...É no instante...(Prosegue ininteligivelmente a la Renato Consorte. Apenas sons, as sílabas não formam palavras. Cantilena. Inflexões sem conceito. De quando em quando, distinguem-se algumas palavras, pedaços de frases – “desenvolvimento”; “futuro da nação”; “contenção da inflação”, “bem-estar social”; “metas do governo”).

Hippie (Interrompendo num grito, repetindo desafiador): - Façamos amor, não a guerra!⁵⁰³

Em meio à tamanha multidão desorganizada, o que poderia ter um potencial crítico no discurso do Hippie ao final do trecho acima é facilmente cooptado pelo Soldado, a partir de um viés nacionalista e conservador:

Soldado (bonachão) – Deixem-no falar!...Cidadãos!...Mais que nunca é necessário ouvir os protestos da juventude!

Hippie (vitorioso) – Façamos o amor, não a guerra!

Todos – Façamos o amor, não a guerra. Amor sim! Guerra não!

Soldado (prosseguindo) – *Sua ânsia de amor...Seu desejo de paz! Sagradas reivindi-*

503 GUARNIERI, 2016, p. 101

*cações dos que querem o progresso, o desenvolvimento da nação!..E não é outro nosso dever. Nem outra nossa intenção, se não a de armas em punho, se preciso for, garantir-lhes precisamente a paz e o amor, o amor e a paz! Que se calem as Cassandras do Apocalipse, porque com a ajuda de Deus, tornaremos realidade os anseios juvenis. Mas para isso é urgente e inadiável o sacrifício de todos os tresmalhados, os arautos da desordem e do desassossego*⁵⁰⁴.

Será entonando “façamos o amor e não a guerra” e com armas em punho para garantir a paz, ao sabor paradoxal da personagem Soldado, que as personagens caminharão em direção ao desfecho, a um só tempo, melancólico e desesperado. A chegada de dois operários com “largos esparadrapos sobre a boca” dá a medida do desastre histórico. De aparência anímica, os dois personagens “voltam-se um para o outro, como se estivessem despertando”, ao som de *Espanto que espanta a gente* – canção composta por Boal e Guarnieri para o espetáculo *Arena conta Tiradentes*, em 1967. Esse despertar da classe trabalhadora é representado, assim, pela mediação produtiva do teatro politizado do Teatro de Arena.

Ainda com os esparadrapos e impossibilitadas de falar, tais personagens, chamadas alegoricamente de Mudo e Muda, descubrem, através dos gestos e do contato entre si, que cada um pode libertar o outro do silêncio imposto.

O simbolismo da cena é bastante representativo da repressão imposta aos trabalhadores e da esperança em uma organização política erigida de modo orgânico, desde baixo, e baseada na solidariedade. No entanto, a esperança é momentânea: ao perceber que Mudo e Muda estão unidos no ato de libertação, o Soldado intervém e opera um dos instrumentos do poder alienador:

Mudo e Muda querem beijar-se. O esparadrapo impede. Agonia. Por fim, descobrem que podem arrancar o esparadrapo um do outro com os dedos. Ansiosos estão para libertar-se do esparadrapo quando o Soldado corre para ligar o aparelho de televisão. A luz brilhante do aparelho tem um efeito mágico sobre os mudos. Como que hipnotizados, eles param no movimento. Como autômatos, voltam-se para o aparelho e caminham até ele. Sentam-se diante do televisor. Explode música de trilha sonora de filme muito MGM⁵⁰⁵.

Nesse quadro de intensa opressão, Moço, Moça e Hippie estabelecem debates improdutivos sobre as possíveis saídas para o estado de coisas. Lançando luz à intensa fragmentação ideológica entre a esquerda da época, Moço e Hippie entram em um círculo vicioso de ofensas, num debate autocentrado e contraproducente às finalidades políticas que as próprias personagens defendem:

MOÇO: Os senhores do mundo, isso sim! São os que trabalham!

504 Ibidem, p. 102.

505 GUARNIERI, 2016, p. 107.

HIPPIE: Chavão!

MOÇO: E você, bom moço, que é que tem pra propor?

HIPPIE: Nada. Não tenho nada pra propor. Tenho só pra despropor. Por que não?
Por que não?

MOÇO: Individualista!

HIPPIE: Quadrado!

MOÇO: Reacionário!

HIPPIE: Gorila de esquerda!

MOÇO: Impotente. Castrado!

HIPPIE: Viseira de mula!

MOÇO: Pacifista decadente!

HIPPIE: Fascista!

MOÇO: Revisionista!

HIPPIE: ...ista⁵⁰⁶.

Num acesso de fúria e “ímpeto romântico”, o Moço se lança aos mudos e lhes retira os esparadrapos, dando-lhes, depois disso, a controversa permissão: “Pode falar”⁵⁰⁷. O ato, caso tomado em chave simbólica, não deixa de remeter à crítica ao suposto populismo de uma esquerda que tinha como objetivo “levar conscientização aos setores populares”. Tal apontamento em *Animália*, no entanto, em vez de se configurar como um ponto gravitacional da obra ou exprimir uma perspectiva do autor, pertence a uma espécie de diagnóstico da época ou de um raio-X de 1968, operado pelas múltiplas alegorias presentes na peça.

Sendo um ponto passivo na articulação “revolucionária” do Moço, os mudos já liberados das mordanças não conseguem entoar nada além dos alienantes *jingles* e canções comerciais, exibidos na televisão:

MOÇO: Vamos, companheiro. Diz o que está sentindo, o que está achando disso tudo! Nem que seja só palavrão!

MUDO (com dificuldade): Sem...entrada...Em suaves...Prestações...

MUDA: Quem dá...aos pobres...empresta...a Deus...

MUDO (com muita dificuldade): Mais vale...um pássaro na mão...do que o telhado do vizinho (...) Viva dá Mustang! Viva dá Mustang!⁵⁰⁸

Ao repetirem as frases feitas e sublinhar todo um processo de reificação, no qual eles mesmos se inserem enquanto produto/força barata de trabalho, os mudos têm seus olhares entrecruzados ao ouvirem a canção do Hippie. Provocação de Guarnieri ou não, a ineficácia do militante Moço é contraposta à arte anárquica do Hippie. Caso a cena seja compreendida dentro do dinamismo totalizante do espetáculo, a referência deixa de estar limitada à arte tropicalista, adquirindo tons abrangentes ao se desdobrar para o *exercício*

506 Ibidem, p. 117.

507 Idem, ibidem.

508 GUARNIERI, 2016, p. 120.

artístico ético. Em outras palavras, ao que tudo indica, não se tratava de uma defesa à estética defendida pelo Hippie, e sim da afirmação do potencial revolucionário da arte socialmente comprometida frente a estratégias ineficazes, como a do Moço, de militância política.

Com a canção, os mudos finalmente recuperam o poder da enunciação, reconhecendo no próprio ato de rememorar suas trajetórias um meio de luta contra a exploração. Em um diálogo empático, os personagens reforçam seus lugares sociais e informam um ao outro sobre as múltiplas identidades que carregam dentro de uma mesma perspectiva de classe:

Mudo (Fala com emoção. Quase uma canção) – Teu nome é Maria?

Muda – É sim. E o teu é José!

Mudo – Teu nome é Rosa...

Muda – E Pedro é teu nome.

(...)

Muda (ri com dengo, depois sobre ao palanque e, diante dos microfones, transforma-se, envolvendo-se num xale) – Pari muito, seu moço! Pari homem e mulher! Pari louro, moreno e mulato, pari negro, teve um ruivo até que eu pari...Dos que não morreram logo, muitos morreram depois...Bem nos anos da melhor esperança. Muitos vingaram, de toda cor. Tudo filho meu! Pra todos o mesmo beijo na testa apressado, o mesmo pirão, o mesmo conselho: pé no mundo que o mundo é teu! – Um acreditou que devia ser verdade. Cresceu, botou bigode e ficou zangado, fuçando, descobrindo, perguntando, atiçando, recismando, brigando e mais brigando...Até que morreu de bala na testa. Bem no ponto do meu beijo, com a mesma pressa. Bem ali no encontro das sobrancelhas. Fiozinho de sangue regando a terra, que passou a ter dono...Ninguém esquece. Dos vivos e mortos que tive foi o que mais cresceu...⁵⁰⁹

Todo esse movimento emancipatório, contudo, é freado pelas forças hegemônicas, representadas na peça pelo Soldado e os membros da elite conservadora. Seguindo a advertência do Soldado, o casal vê-se novamente obrigado ao emudecimento. Ao fim e ao cabo, o Moço, personagem afinado à luta guerrilheira, decide radicalizar suas ações políticas e enfrentar o poder vigente, representado pelo Soldado. Em tom de denúncia à ordem proclamada pelos militares, o Moço quebra o televisor e brada:

MOÇO: Os esquifes estão em ordem. Em ordem as estatísticas das muitas mortes. Em ordem o desencanto. A perplexidade em ordem...O comodismo em ordem. A ordem é ordem do dia...A ordem é a fome!⁵¹⁰

Durante o enfrentamento, o Moço acaba assassinado pelo pai, o Soldado. O fato, que lembra as inúmeras mortes de militantes revolucionários ocorridas no Brasil pós-1964, é

509 GUARNIERI, 2016, pp. 122-123.

510 Ibidem, p. 123.

precedido de uma das passagens líricas de *Animália*: numa fala litúrgica, o Hippie coloca-se à frente da imagem de Che Guevara num altar, fornecendo um dos ângulos de visão mais lúcidos acerca da perda de referentes da esquerda da época:

HIPPIE – Boa machão!...Ave teu impulso, ave tua consciência; Ave tua coragem; ave teu individualismo; Ave o romantismo perdido; ave teu sangue...
 Ave meu comandante, três vezes ave.
 Da minha imensa covardia, levanto esta prece; Do despudor que me dá a consciência; Levanto esta prece... (...)
 Não sou como tu.
 E te critico. (Exaltado)
 Do fundo do meu comodismo: te critico. Que estavas pensando?
 Que sentiriam todos? Como sentiste? (Está bêbado. Levanta-se e cambaleia) Então não vês o que fizeste?
 Depois do teu sangue derramado, O que resta? O que resta, Desgraçado! (...)
 Não vês que encostastes a todos nós na parede? (...)
 Queres mostrar que sou responsável pelo mundo?
 Não é do meu feitio.
 Por isso canto, grito e me dopo! (...)
 Na saudade enorme, imensa...
 Do tiro que não posso, não quero dar!⁵¹¹

O impasse é dirigido ao líder da Revolução Cubana tornado, ele mesmo, personalidade litúrgica para a esquerda. Para o Hippie, o sacrifício cristão figurado no corpo morto de Che não tinha outro significado além de “sangue derramado”. Mas o que restava, se não a esperança da luta e do ímpeto transformador? Segundo o Hippie, restava somente a saudade melancólica de uma revolução que mal chegou a se concretizar.

Mesmo quando não parecia restar nada, só a sombra da catástrofe, as personagens mudas apelam ao público por ajuda, em um arroubo de gritos desesperados e violentos, enquanto o Hippie entoava uma canção estadunidense de protesto. A necessidade de conexão com o público mesmo em um cenário tão desolador é o que, de acordo com Sérgio de Carvalho, faz de *Animália* “um dos textos mais contraditórios de Guarnieri, alternando abstrações fáceis com poesia crua, numa espécie de paisagem espectral, de pesadelo”⁵¹². De modo reiterado, a peça parece indagar artistas e público sobre a efetividade do compromisso ético assumido por quem resistia à ditadura. Se o Hippie representava a paralisia e o militante, o suicídio romântico, qual seria a posição da parcela da esquerda que compartilhava o espaço da sala de espetáculos?

Através de personagens alegóricos, diagnosticava-se a fragmentação ideológica do período, com vistas à sua superação. Ao final, as personagens chegavam a um beco sem

511 GUARNIERI, 2016, pp. 126-128.

512 CARVALHO, Sérgio de. “Dramaturgia coletiva da *Feira Paulista de Opinião*”. In: BOAL, 2016, p. 210.

saída, no qual a preocupação com a revolução corria o risco de desaparecer do horizonte social. Sem muita escolha, a não ser o amordaçamento alienante, os trabalhadores invocam a plateia de forma simbólica, a fim de conferir se ainda restava alguém vivo, se alguém poderia, enfim, manter uma posição ética frente ao terror de Estado.

Assim termina o primeiro ato do espetáculo, sendo sucedido por uma projeção quase especular: uma canção de Sérgio Ricardo; uma peça de Jorge Andrade afinada à linha neorrealista; o espírito jocoso de Plínio Marcos, a flertar com o teatro do absurdo; e, por fim, a exortação à arte revolucionária elaborada por Augusto Boal.

7. FLORES DE PAPEL

Em 1968, Sérgio Ricardo havia trabalhado com Augusto Boal no show-verdade *Sérgio Ricardo na Praça do Povo*, depois de protagonizar um embate polêmico no III Festival da MPB da TV Record, em 1967. No dia da final do Festival, Sérgio Ricardo apresentava *Beto bom de bola* quando foi intensamente vaiado pela plateia. O fato justificou-se pela exaltação de ânimos que marcava as finais do Festival, quando a competição com outros músicos se tornava ainda mais acirrada. Na época, Sérgio Ricardo era identificado como representante da canção de protesto e concorria com *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso. Inconformado com as vaias, Sérgio Ricardo interrompeu a canção, confrontou o público e quebrou seu violão – fato que estamparia as capas de inúmeros jornais da época.

Interessado em investigar mais a fundo os conflitos ideológicos em efervescência no campo cultural da época, Augusto Boal convidou o músico para um show-verdade. A proposta ligava-se aos espetáculos-testemunhais propostas por Boal, que seriam idealmente conduzidos por figuras conhecidas por combater a ditadura. O roteiro do show foi assinado por Boal e já denunciava a crise da categoria autoral subjacente ao projeto de teatro politizado do teatrólogo⁵¹³. Sua estrutura tangenciava o documentário piscatoriano: utilizavam-se recursos cinematográficos para exibir as diversas depoimentos ou perguntas direcionadas a Sérgio Ricardo. Este, por sua vez, além de responder às questões, cantaria as próprias canções, comentando seus contextos de produção. Na primeira rubrica do espetáculo, Boal indica que

o Show será basicamente uma discussão ilustrada por todos os meios audiovisuais disponíveis. Pretende-se utilizar três pilotos de TV, triangularmente dispostos a fim de permitir a visibilidade simultânea; dois projetores de slides de *carroussel*, controle remoto (será tentada a experiência de mudar os slides dentro do ritmo de cada música, aproximando-se da sequência do cinema) e, finalmente, um projetor cinematográfico. As entrevistas poderão ser gravadas em *videotape* ou fita mag-

513 Sobre o assunto, ver o Ato I desta tese.

nética, ou cine, ou em uma combinação de vários desses meios. Personalidades ilustres farão seus depoimentos ou farão perguntas ao cantor⁵¹⁴.

O procedimento, que nutria algumas similaridades com o *Show Opinião*, já redimensionava o palco como espaço de debate entre diversas tendências estéticas de esquerda, associando-se, assim, à própria idealização da forma-feira. Para Izidoro Blikstein, o espetáculo inseria-se no clima de agitação daquele momento: “havia uma efervescência em todos os segmentos da sociedade. (...) A cultura e a arte brasileiras, em suas diversas manifestações, refletiam os conflitos ideológicos da época: a música de protesto, o Cinema Novo, o teatro engajado, de um lado, e de outro, o ié-ié-é, a Jovem Guarda, os modismos musicais americanos coexistem, refletindo bem o confronto entre engajamento e alienação, indústria cultural e arte conscientizante, massificação e politização”⁵¹⁵.

A análise de Blikstein sobre o espetáculo, uma das únicas fortunas críticas acerca do assunto, salienta ainda a abertura da trama dramática do show às *intervenções do público* – outro ponto de aproximação do show com a forma-feira:

A obra não se fecha, afirmando na não-solução seu caráter dinâmico, sintagmático, “aberto”. (...) Durante o debate que se seguiu, pudemos sentir o aspecto “aberto” do show. A composição de vários tipos de comunicação e graus de conotação junto ao público. Houve mesmo conotações imprevistas. Além disso, foram aceitas muitas sugestões do público para mudar certas composições e obter assim efeito melhor ou diferente⁵¹⁶.

Tamanha abertura vai ao encontro do questionamento sobre a categoria autoral, que subjaz à *forma do testemunho*: afinal, quem escreve a dramaturgia é Boal ou Sérgio Ricardo? E, levando em conta a participação do público e as entrevistas presentes no espetáculo, quem de fato poderia assumir a função de autor? Parece que a resposta a tais indagações caminha na direção de uma forma teatral coletiva, numa tentativa de superar os próprios impasses quanto ao seu alcance popular e à sua eficácia política. Em um trecho muito similar a *Que pensa você da arte de esquerda?*, Sérgio Ricardo pontua a posição delicada do artista de esquerda que, reconhecendo pertencer aos estratos da classe média, trava uma luta contra os próprios interesses individuais em prol da arte popular:

*Eu estou aqui de testemunha, mas também sou réu*⁵¹⁷. Esse é também um pouco do meu problema: estou aqui falando das desgraças do povo, mas ao mesmo tempo fico pensando em quanto vai me render esse show porque preciso pagar a prestação

514 BOAL, 1968, s/p.

515 BLIKSTEIN, 1988, p. 193.

516 Ibidem, p. 203.

517 Em *Que pensa você da arte de esquerda?*, Boal afirma: “Nós, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos devemos ser simultaneamente testemunhas e parte integrante dessa realidade. Seremos testemunhas na medida em que formos observados. Esta é a ideia da 1ª Feira Paulista de Opinião.” Cf.: BOAL, 2016, p. 35.

da casa e comprar um carro um pouco maiorzinho. Eu também sou classe média. Então qual é a solução? É largar a própria classe? É todo mundo pegar um pau de arara na viagem de retorno e ir lá pro meio do sertão? Vocês já imaginaram a turma de cantores formando brigadas musicais nas caatingas do Ceará? A Elis [Regina] nadando de costas e Jair [Rodrigues] sorrindo pros camponeses e lavando as mãos que nem Pilatos. (...) Já imaginaram o bolo que ia dar?⁵¹⁸

A ironia de Sérgio Ricardo, numa clara alusão ao trabalho das Ligas Camponesas do MCP, bem como aos Centros Populares de Cultura, não deixa de expressar um sintoma de 1968, também presente na forma-feira. Sua crítica se relaciona a um suposto populismo exercido pelos artistas de esquerda daqueles grupos, identificados como uma espécie de vanguarda revolucionária, responsável por conscientizar politicamente as classes trabalhadoras. Trata-se de uma visão extremamente reducionista da experiência dos CPCs e do MCP - grupos que conseguiram radicalizar a prática da arte popular e experimentar novas formas estéticas a partir do contato com os setores trabalhistas no campo e na cidade.

No entanto, o compasso em 1968 apontava para uma autocrítica que buscava enxergar os limites dos empreendimentos estéticos anteriores ao golpe, a fim de dialeticamente superá-los. Nessa esteira, Sérgio Ricardo é quem enuncia pela primeira vez, durante o show-verdade, a famosa história do camponês Virgílio, contada por Boal à exaustão a partir da publicação de *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, em 1973⁵¹⁹.

A história protagonizada pelo teatro do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, sob a direção de Boal, é indicada nas teorias escritas pelo teatrólogo como o início de sua pesquisa com o Teatro do Oprimido⁵²⁰. Segundo ela, o grupo de teatro havia apresentado uma peça de mensagem revolucionária em uma Liga Camponesa, em Re-

518 RICARDO, Sérgio. *Sérgio Ricardo na Praça do Povo*. Texto datilografado do espetáculo, Instituto Augusto Boal, 1968.

519 Diz Boal: "Tínhamos feito um show, só para camponeses, que terminava com atores cantando frenéticas saudações revolucionárias, braço esquerdo levantado, punho cerrado: "A terra pertence a quem a trabalha! Temos que dar nosso sangue para retomá-la dos latifundiários!" Coisas que todo mundo pensava e achávamos conveniente repetir. Arte da época. Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa mensagem, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fossemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros, não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fosse apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros artistas e não verdadeiros camponeses, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltávamos confortáveis para nossas casas. Esse episódio me fez compreender a falsidade da forma mensageira de teatro político, me fez entender que não temos o direito de incitar seja quem for a fazer aquilo que não estamos preparados para fazer. (...) "Ser solidário é correr o mesmo risco", dizia Che; nós não corriamos risco nenhum cantando hinos revolucionários." Cf.: BOAL, 2000, pp. 185-186. (Grifos nossos)

520 O Teatro do Oprimido é uma das modalidades de fazer teatral mais conhecidas em todo o mundo. Composto por uma série de técnicas sistematizadas por Augusto Boal, seus fundamentos foram primeiro publicados na obra *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. O objetivo das técnicas era fornecer meios para que o teatro esteja ao alcance de todos, pois o estado de criação seria inerente a todos os seres humanos. É importante pontuar ainda que a sistematização das técnicas de TO entrelaçava-se ao contexto de repressão ditatorial e à proposta de um teatro interessado na promoção da luta de classes na América Latina. Ver: BOAL, 1980.

cife. Ao final da peça, todo o elenco entrava em cena munido de fuzis e exortando os espectadores a lutarem com armas pelo direito à terra. Foi quando o camponês Virgílio se levantou e convidou o elenco a acompanhá-los no combate contra um coronel da região. Boal, então, explicou que os fuzis eram cenográficos e, na qualidade de atores, eles estavam interpretando personagens na peça. De modo a esclarecer a mensagem política implícita na peça, Virgílio indaga Boal se os atores defendiam o derramamento de sangue camponês, sem que eles mesmo assumissem o compromisso da luta, tampouco suas possíveis consequências.

Segundo a narrativa de Boal, o fato representou a necessidade de uma atitude ética e responsável do artista engajado, que não mais poderia se esconder por trás de mensagens que ele mesmo não estaria disposto a seguir. A partir desse contato com o camponês Virgílio, Boal enxergará os limites de um projeto estético exortativo e pouco horizontal. De acordo com a primeira versão da narrativa, contada por Sérgio Ricardo, o diálogo com Virgílio também foi bastante simbólico do impasse da arte de esquerda:

Mas falando sério, uma vez eu achei que tinha que ir e fui. (...) Mas não fui só eu que fiz essa experiência, não. Eu sei de um grupo de teatro de foi cantar a “Canção do Subdesenvolvido” numa Liga Camponesa, isso já faz bastante tempo, como vocês podem observar. Assim que terminaram, chegou um dos camponeses, pegou e disse: Pois é, companheiros, vocês pensam igualzinho à gente, por isso vamos todos pegar as armas que temos e vamos lá nas terras do Coronel Firmino, que tá querendo expulsar sem pagamento uma família inteira de companheiros nossos⁵²¹.

Ao lançar luz ao impasse, o diagnóstico de Augusto Boal e Sérgio Ricardo no show-verdade borra os limites entre arte e política, ou entre artistas e camponeses, a partir de um mesmo objetivo: a derrota da ditadura. O argumento final do show de Sérgio Ricardo conduz a uma perspectiva de arte democrática não só em sua disseminação, mas em seu eixo produtor:

Pode ser que eu esteja errado, pode ser que não. Pode ser que a música popular brasileira venha agora entrando num caminho rico, mais rico do que o caminho da Bossa Nova no começo, mas pode ser também que tenha entrado num beco sem saída. Não sei. Posso estar no meio de muita indecisão, eu e muita gente, gente que canta, gente que compõe, gente que faz letra e precisa pensar direito e que está escrevendo. Pode ser muita coisa, mas uma é certa: uma coisa eu aprendi e não devo esquecer nunca mais. A praça é do povo⁵²².

A praça elucidada, a um só tempo, o espaço público a ser ocupado pelo artista e o cenário de efervescência dos ritmos e temas populares. É ela mesma produtora e receptora

521 BOAL, 1968, s/p.

522 BOAL, 1968, s/p.

de arte e, por isso, deve ser resgatada pelo artista engajado. O discurso de Sérgio Ricardo aponta, de maneira quase explícita, para uma arte não-especializada como caminho para sua necessária popularização.

Espiral, canção de Sérgio Ricardo que integra a *1ª F.P.O.*, dá ensejo ao testemunho como recurso estético da arte de resistência. A canção, que faz menção ao universo precário do trabalhador rural, afirma o compromisso do artista em denunciar os males da profunda desigualdade social e dos crimes da ditadura, semeando entre os vivos a inquietação transformadora. O eu-lírico interpela a Autoridade e afirma o quanto seu canto de denúncia das injustiças sociais no meio rural do Brasil tem, tal como semente, o potencial de se multiplicar e enraizar entre os sujeitos:

Autoridade, se é por força eu conto a história
desafogo esta memória na mais seca falação.
De minha roça nem sequer sobrou semente
foi-se embora toda gente, uns na terra
outros a pé.

Dos revoltados este poeta protestando e o outro silenciado seu sumiço, pelo chão.
Dos que sumiram muitas histórias são contadas, mas meu canto de poeta traz
melhor explicação digo em meu canto que levou nossa semente deu raiz em muita
gente uns na terra outros a pé⁵²³

É essa mesma medida de responsabilidade que embasa o projeto da forma-feira: ao transformar a autocrítica ao populismo em recurso produtivo, o novo método de fazer teatral busca a incessante multiplicação e o ecoar de vozes, em uma dissonância combativa e contínua.

Depois desse testemunho de Sérgio Ricardo, ele mesmo afinado ao projeto de Boal, o palco da *1ª F.P.O.* cede espaço ao impasse de um médico “bem-sucedido estudante da burguesia urbana”⁵²⁴, com o qual Jorge Andrade centrará a (in)ação de sua peça. *A Receita*⁵²⁵ retratava o encontro desastroso e trágico da classe média, representada pelo médico recém-formado, Marcelo, com o mundo rural e miserável dos camponeses Chico, Jovina, Devair, Jupira e Carlinda. A caracterização quase agônica das personagens rurais ressalta

523 Ibidem, p. 138.

524 Ibidem, p. 140.

525 A peça de Jorge Andrade acabou não sendo apresentada durante a temporada no Rio de Janeiro. Um dos motivos apresentados foi que Miriam Muniz estava enfrentando alguns problemas de saúde que impediram sua ida ao Rio junto ao elenco. Em depoimento ao *Estado de S. Paulo*, Muniz afirma que devido às ameaças do Comando de Caça aos Comunistas sofridas pelo elenco da *1ª F.P.O.*, ela passou a ter crises de labirintite.

o mal-estar e a humilhação que envolvia os membros da família, potencializadas com a doença de Devair e a chegada do médico.

Para Ismail Xavier, antes de 1964, “a luta pelas reformas de base definiu o confronto com os conservadores e, não por acaso, em muitas obras-primas, o campo é o cenário, a fome é o tema que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra e a revolução”⁵²⁶. Contudo, a obra de Jorge Andrade é elucidativa de um momento posterior, no qual o foco de análise é justamente o desmonte da teleologia da revolução social.

Em um dos apêndices de *Marta, a Árvore e o Relógio*, Anatol Rosenfeld faz uma análise das peças de Andrade, e retoma o epíteto “nosso grande poeta do ontem”. Longe de querer emoldurar o trabalho dramaturgo num determinado período histórico, Rosenfeld sublinha o quanto o interesse de Andrade pela compreensão do passado nacional estava afinado a tentativas de empreender “indagações e questionamentos dolorosos, por vezes aguçados numa atitude quase que de autoflagelo”⁵²⁷.

Se, ao longo da vasta obra de Andrade, o passado lançava luzes para uma visão crítica do presente brasileiro, como pontou Rosenfeld, em *A receita*, a representação da crise sócio-política e cultural advinda com o golpe de 1964 é flagrante.

Em *A Receita*, o realismo social andradiano é fotográfico, funcionando como uma espécie de colagem de fragmentos e imagens de cunho lírico-épico. A elaboração simbólica das relações de dominação social e da luta de classes é dimensionada para uma sala de estar não-convencional: a sala de uma família de trabalhadores rurais:

Sala de casa de pau a pique. Cortinas gastas e coloridas, sugerindo portas, pote de barro, folhinhas pelas paredes e muitos quadros de santos, enfeitados com flores de papel. No canto da sala, a cama de Devair⁵²⁸.

Nesse cenário, próximo ao da peça *O Líder*, de Lauro César Muniz, encontramos, segundo Antonio Candido, “toda a injustiça do mundo”: o doente Devair, cuja ferida na perna havia infeccionado pela necessidade de continuar trabalhando na lavoura; Jupira, sua irmã, humilhada pela profissão de prostituta; Carlinda, irmã caçula, que possui déficit cognitivo; além de Chico e Jovina, “figuras trágicas”, abatidas pela intensa miséria. Em meio a isso, surge o médico Marcelo, um jovem idealista cuja esperança é levar a cura aos enfermos, mesmo àqueles mais economicamente carentes. A abertura da peça é reveladora do sentimento de impotência diante das dificuldades:

Ao abrir-se o pano, Marcelo sentado escreve a receita sobre sua perna. De vez em quando, relanceia os olhos à sua volta, observando os colonos. Marcelo é bastante

526 XAVIER, 2001, p. 30.

527 ANDRADE, 2008, p. 601.

528 ANDRADE, 2016, p. 139.

jovem, risonho e saudável. Seu sorriso, porém, vai morrendo pouco a pouco, até que seu rosto pareça mais envelhecido. Devair, deitado e imóvel, solta gemidos abafados pela colcha. Carlinda, sentada ao pé da cama de Devair, olha fixamente para o rosto coberto do irmão; disfarçadamente, levanta a colcha e olha o pé de Devair. Mais distante, tentando se esconder, Jupira está sentada em um canto. Percebe-se em seu rosto, expressão de vergonha e humilhação. É ainda muito jovem, mas já bastante estragada; a vontade de disfarçar sua condição de prostituta é inútil, pois ela se estampa num vestido muito apertado e na pintura do rosto (...) Jovina, como as outras mulheres, tem os seios muito caídos e é seca de corpo. Jovina é síntese de todas as camponesas: dedos sem unhas, boca sem lábios, olhos sem cílios e sobrancelhas, mulher sem sexo – nada supérfluo ao trabalho, à condição. A velhice prematura e os cabelos a transformam numa figura trágica⁵²⁹.

Essas imagens sobrepostas já prenunciam os estilhaços psicológicos das personagens, mutiladas pela miséria, doença e alienação. A simples prescrição de medicamentos ao pé gangrenado de Devair – tarefa costumeira no exercício da medicina – já não se configura como um exercício ético no momento em que a sobrevivência é mercantilizada e as experiências sociais entre as classes não são, mesmo que minimamente, partilhadas (“Irritado, Marcelo agarra a mão de uma colona e enfia a receita. Ela fica olhando a receita como se fosse uma coisa indecifrável”⁵³⁰). Sabendo que o sustento da família dependia do reestabelecimento imediato de Devair, o médico toma consciência de que nem a receita nem uma possível amostra da medicação surtirá efeito. A situação torna-se insuportável ao ponto do questionamento da própria função social do exercício da medicina:

JOVINA – Que foi, doutor?

MARCELO – Nada. Por quê?

JOVINA – O senhor parecia estar com doença braba.

MARCELO – Será que não estou? Fiquei seis anos numa porcaria de Faculdade e não sei nada. (Procurando ainda se controlar). É tudo uma merda! Já não sei mais o que pensar, nem por onde começar... (De repente) Quando puder, eu opero o Devair. (...) Temos que cortar.

JOVINA – Cortar o pé?

MARCELO – Isso mesmo: cortar o pé.

JOVINA – Mas, doutor...

MARCELO (desesperado, empurra Jovina sem piedade) – Tira as mãos de mim!

JOVINA – Estão querendo matar meus filhos!

MARCELO – Há coisas que precisam ser amputadas também...

JOVINA – Não aleija meu filho...

MARCELO (empurra Jovina com violência) – *Não vê, sua burra, a vida que seus filhos estão levando? Como porcos...vermes! Não percebe que está tudo gangrenado? Até*

529 Ibidem, p. 140.

530 Ibidem, p. 148.

*eu! Ser médico pra quê? Tenho vontade de mandar tudo para a puta que o pariu também. 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...!*⁵³¹ (Grifos nossos)

Frente à ineficácia da solidariedade de classe – adorno inútil e artificial tal como as flores de papel –, Carlinda, a personagem à margem, de raciocínio comprometido, que se apropria da ação transformadora. Ao ouvir o diagnóstico médico, Carlinda decide, ela mesma, amputar o pé gangrenado de Devair. Após entregar ao irmão uma garrafa de pinga e verter-lhe à boca, Carlinda ergue um machado e oferece o golpe mortal, num ato que dá corpo à mutilação subjetiva e à reificação já existentes em todos as personagens, incluindo Marcelo. O grito final, então, revela sua face brutal e desumana – é animalesco.

A “solidariedade franca” que o trabalho de Jorge Andrade estabelece com as camadas mais pobres, vista por Antonio Candido e por Sérgio de Carvalho, revela, em *A Receita*, sua impotência diante dos dilemas morais de uma parcela da burguesia progressista. A representação da ruína, da desumanização compulsória promovida pelas forças estatais e do abismo que separava as experiências de classe – “raiz do inferno”, para Antonio Candido – coloca em xeque não só a forma fechada do drama, mas também o próprio exercício artístico frente ao movimento de resistência à ditadura.

Talvez possamos dizer que *A Receita* produz um diálogo fértil com as demais obras da 1ª F.P.O. ao denunciar a mutilação de uma classe média que, como os personagens das peças, precisam construir pontes eficazes com as classes populares, rasgando a inutilidade das flores de papel.

8. COM BANDEIRAS E CAPACETES

Do “grito animal” de Carlinda sobrevém a total animalização das personagens de *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos. Segundo Yan Michalski, o *sketch*-piada de

Plínio parecia mais “uma pequena charge, uma espécie de desenho em quadrinhos transportado para o palco, mas o seu grosso e primitivo humor [era] de uma devastadora violência”⁵³².

De início, entra um chefe do Serviço de Censura vestido “completamente como macaco, com rabo e tudo”⁵³³. Na rubrica de abertura, o dramaturgo aponta que os atores da

531 Ibidem, pp. 157-158.

532 MICHALSKI, Yan. “Primeira Feira Paulista de Opinião”. *Jornal do Brasil*, 10 jun. 1968, p. 8.

533 Ibidem, p. 165.

peça anterior deveriam correr caoticamente pelo palco, provocando o macaco que, por sua vez, “grita, grunhe e tenta se defender”⁵³⁴. Assim que os atores se retiram do espaço cênico, o chefe de censura pouisa ao chão o capacete, que tinha por cima do figurino de macaco, abaixa as calças e representa o ato de defecar no palco, “dando esguichos de delícias”, além de utilizar as folhas de uma peça censurada como papel higiênico⁵³⁵.

Com diálogos esvaziados, repletos de palavrões e rimas fúteis, Chefe e sub-chefe de censura emitem, sempre de forma extremamente grotesca e caricata, sons de flatulência e realizam gestos cômicos. Em determinada passagem da obra, os dois personagens decidem escutar a gravação de uma assembleia de artistas de teatro. Tratava-se de um recurso autorreferencial, que remetia aos próprios atos de desobediência civil insuflados pela censura da 1ª F.P.O.⁵³⁶ Também de modo autorreferencial aos acontecimentos sofridos pelos artistas da 1ª F.P.O., as personagens organizam um esquema escuso de repressão às peças de teatro censuradas:

CHEFE: Mas nosso esquema, como está?

SUBCHEFE: Usamos a tática do laço húngaro.

CHEFE: Parece bom.

SUBCHEFE: É perfeito. A gente fica em volta do teatro. Se eles resolverem levar a peça, mesmo ela estando proibida, a gente aperta o laço.

CHEFE: E enforca a agitação.

SUBCHEFE: Exato.

Enquanto escutam a fita, a assembleia é dramatizada por quatro atores. As falas dos artistas de teatro que participam da Assembleia são, no mínimo, sintomáticas. Dentre as poucas opções diante da censura, o sufocamento das táticas de resistência conduz à resignação e conformismo:

1ª ARTISTA – Vamos por em votação as duas propostas. A primeira é que se faça uma greve de fome...

2º ARTISTA – Uma questão de ordem! Uma questão de ordem! Quero acrescentar uma coisa a essa proposta.

3º ARTISTA – Então acrescenta logo que a turma já está se mandando pro Gigetto.

OUTRO ARTISTA – *Ao invés de greve de fome, a gente podia tentar ganhar a simpatia dos censores, oferecendo um banquete a eles*⁵³⁷. (Grifo nosso)⁵³⁸

534 Idem, *ibidem*.

535 A cena inspirou um quadro de Jó Soares exposto no saguão do Ruth Escobar durante o espetáculo, intitulado *O Repouso do Guerreiro*.

536 Sobre o assunto, ver Ato IV.

537 MARCOS, 2016, p. 173.

538 MARCOS, 2016, p. 173.

O inimigo que, de início, parecia inofensivo e estúpido, tem a vitória assegurada pela desorganização da Assembleia de artistas, cujos membros não parecem tão menos estúpidos. Vemos que, em *Verde que te quero verde*, assim como em *O líder*, os dramaturgos lançam mão de expedientes grotescos, próprios de um teatro de mau-gosto ou “antisséptico” 539, figurando a vitória do setor conservador como meio para indicar caminhos possíveis de reversão ao mal-estar. A cena final de *Verde que te quero verde* traz, em chave sarcástica, o seguinte diálogo comemorativo:

CHEFE: (desliga o gravador) Ganhamos.

SUBCHEFE: Como sempre!⁵⁴⁰

O verbo, na primeira pessoa do plural, esclarece um olhar não-individualizante à política de repressão. Similar ao procedimento utilizado em *Animália*, Chefe e Sub-chefe não se revelam como personagens centrais do poder censório. São simplesmente lacaios de uma estrutura social, tal como animais adestrados que obedecem e aplicam rigorosamente a lei. Não à toa, a roupagem de gorila⁵⁴¹ exprime a ridicularização de seres débeis e incapazes de qualquer elaboração intelectual. Compartilhada pelos grupos da esquerda argentina e brasileira, a imagem do gorila como recurso representacional dos militares conservadores associava-se

à imagem de atraso e reação. A construção do gorila enquadra-se perfeitamente nas teorizações clássicas do riso, pois se tratava de zombar do outro através do rebaixamento grotesco, nesse caso, representando o inimigo político como animal. E a besta não foi escolhida de maneira aleatória: o gorila sugere um ser dotado de força maciça, brutal, mas, ao mesmo tempo — e aí reside parte do efeito cômico —, o animal evoca a ideia de rudeza, de ignorância. O gorila seria uma síntese de brutalidade e estupidez, ou seja, o bicho seria tão forte quanto burro. E essa é uma imagem corrente no pensamento progressista e de esquerda, a percepção de que à direita encontram-se as forças do atraso, da ignorância e da repressão. O gorila passou a representar o conjunto das forças de direita, mas, em sua formulação original, tratava-se de referência específica aos militares direitistas, considerados golpistas inveterados⁵⁴².

É nessa esteira que Chefe e Subchefe decidem assassinar a tiros de metralhadora o militar que levava a gravação da Assembleia de artistas, pois ele havia se esquecido da senha de acesso ao escritório central do Serviço de Censura:

539 MACIEL, Luiz Carlos. A arte de dar opinião na Feira de Opinião. *Fatos e Fotos*, nº 401, 1968, p. 21.

540 MARCOS, 2016, p. 174.

541 A imagem do gorila será parcialmente adotada por Boal nas temporadas internacionais de *Arena conta Zumbi*, em 1970, nas quais Dom Ayres gesticulava como gorila, em uma associação direta com os militares da ditadura. Em depoimento de Joanne Pottlitzer, a caracterização das personagens como gorilas em *Zumbi* não era permitida no Brasil, devido à censura.

542 MOTTA, 2008, p. 198.

SUBCHEFE: Avance a senha, senão atiro!

CHEFE: Nós não vamos cair nessa!

VOZ DE FORA: Mas sou eu, porra. Venho trazendo o gravador onde se gravou a assembleia de gente do teatro.

CHEFE: Nada de truque. (...) Se não avança a senha, vai levar bala.

VOZ: Mas sou eu, chefe.

(Está vestido de verde com um longo rabo aparecendo)

CHEFE: Fogo!

(Os dois atiram. Tremenda fumaceira, a porta cai, cai junto com ela um homem verde, está ferido de morte)

CHEFE: Poxa, era um dos nossos.

SUBCHEFE: Quem mandou esquecer a senha?

CHEFE: Não faz mal. Ele fica o herói que tombou em defesa da família. (...)

SUBCHEFE: Depois a gente bola uma frase para ele⁵⁴³.

No trecho transcrito, é perceptível o quanto a lógica da repressão era operada de modo mecânico, invalidando a humanização tanto dos algozes quanto das vítimas. São, em última instância, vidas precárias e corpos descartáveis ao sabor de um macropoder que, por sua vez, parece escapar da esfera de representação das peças da 1ª F.P.O. caso lidas isoladamente. O conjunto de peças, no entanto, encerrado com a colagem de Augusto Boal, fornece em certa medida a chave para a compreensão das estruturas sociais responsáveis pelo estado de terror que assombrou o país.

9. AINDA ESTAMOS CALADOS E MAGROS

Será o clamor pela lucidez política o tema da canção de Gilberto Gil, *Miserere Nobis*, que seria integrada no mesmo ano, junto a *Enquanto seu Lobo não vem*, ao disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circenses*. Construída como uma oração subversiva, a canção opera dobras no tempo, buscando enxergar as camadas de um futuro utópico nas ações do presente. Vejamos a letra:

Misére-ré-ré nobis
 ora, ora pronobis
 É no sempre será, ô, iaiá
 É no sempre, sempre serão

Já não somos como na chegada calados e magros,
 esperando o jantar na borda do prato se limita
 a janta as espinhas do peixe de volta pro mar

⁵⁴³ MARCOS, 2016, pp. 171-172.

Tomara que um dia, dia, um dia seja para todos e sempre
a mesma cerveja
Tomara que um dia
de um dia, dia, dia não, para todos e sempre metade
do pão

Tomara que um dia, dia, um dia que seja
de linho a toalha da mesa
Tomara que um dia, dia não, na mesa da gente tenha banana
e feijão

Já não somos como na chegada, o sol já é claro nas
águas quietas no mangue derramemos vinho no
linho da mesa molhada de vinho e manchada de sangue.⁵⁴⁴

O título em latim, *Tende piedade de nós* anuncia o tempo em suspenso da oração: a utopia da redenção, mesmo abstrata, toma corpo ao ser enunciada. A naturalização das relações sociais e dos abismos de classe, expressa no verso “é no sempre será” é redimensionada a partir do trabalho transformador, coletivo e preme de futuro: “é no sempre serão”. De acordo com Daniela Vieira⁵⁴⁵, em *Miserere Nobis*, “a busca da possível igualdade entre todos não se transfere ao futuro”, mas se mescla ao presente, como na conjugação presente no verso da terceira estrofe, “um dia seja para todos”.

Daniela Vieira ainda pontua o quanto os elementos presentes na canção promovem um deboche em relação à visão populista das necessidades básicas da população carente. Os objetos que o eu-lírico pede para que sejam compartilhados são a cerveja e a toalha de linho. Já não se trata de uma representação dos trabalhadores como famintos, miseráveis, “calados e magros”⁵⁴⁶, mas de uma exortação, nos termos de Vieira, à maioria do povo brasileiro, “já cansada de esperar”⁵⁴⁷.

A presença do órgão durante o primeiro minuto da canção, ligado à música sacra, dialoga com os diversos versos em latim. Esse eu-lírico que roga por clemência divina não se configura como ser passivo frente ao curso das coisas, como a postura religiosa poderia sugerir. Pelo contrário, na segunda estrofe, ele pede orações pelos seus companheiros por saber que se trata de um tempo em que eles não mais ficarão calados. O pedido de auxílio divino por uma vida igualitária entre os desvalidos, na qual todos tenham “sempre metade do pão”, resvala na esperança de diminuir a desigualdade de classes, sob a ameaça de que, caso isso não aconteça pacificamente, a justiça dar-se-á pelo enfrentamento direto.

544 GIL, 2016, pp. 175-176.

545 VIEIRA, 2015, p. 152.

546 GIL, 2016, p. 176.

547 VIEIRA, 2015, p. 152.

A associação com a guerra de guerrilhas na última estrofe é reiterada pelo som de canhões ao término da canção. A referência pode estar associada tanto aos instrumentos assassinos de repressão durante a ditadura ou à resistência armada. De qualquer forma, o sangue e o vinho imiscuem-se, unindo revolucionário e mártir; militante e santo, numa espécie de mitificação de ares revolucionários que daria o tom para a obra final do espetáculo.

10. TOMA A MINHA MÃO E ESCREVE

Ao som dos canhões, o espectador é conduzido à obra final: *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Augusto Boal. Por meio da colagem de trechos do diário de Che Guevara, bem como de poemas e canções, a peça retrata o último combate do guerrilheiro na Bolívia, dias antes de sua morte.

A escolha de Che não foi arbitrária. O dirigente da Revolução Cubana estava diretamente vinculado a um símbolo que legitimava a instauração do estado socialista por meio da guerra de guerrilhas e do combate ao imperialismo estadunidense. Para Sábado Magaldi, a inserção da peça deu-se por uma questão estratégica: “Boal, que a princípio se limitaria a fazer a ligação entre as várias peças, escreveu *ALMPCP* com objetivo definido: os autores acharam que suas peças só diagnosticavam os males, precisando ser apontada uma solução – o que o levou a tratar de Che Guevara (um caminho possível)”⁵⁴⁸.

Mas, de forma curiosa, a peça tem como principal mote o assassinato do herói, não sua vitória. Trata, antes, dos entraves que dificultaram e impossibilitaram a ação do comandante na selva boliviana. Seriam eles os principais responsáveis por conceder o estatuto de mártir latino-americano ao líder revolucionário e torná-lo mais próximo do personagem positivo proposto no Sistema Coringa, método utilizado na peça. Che havia sido morto em combate, mas sua luta e seu sacrifício deveriam inspirar todos os povos oprimidos. Por isso a urgência de tomá-lo como principal exemplo de ação revolucionária.

Segundo o crítico de teatro Alberto D’aversa, a peça “não pretendia atingir uma verdade dramática através de uma dialética conflitual, mas limitar sua ação à confirmação e exaltação do herói escolhido (...) O Che Guevara pode ser substituído por Nosso Senhor Jesus Cristo e a colagem funcionaria da mesma maneira”⁵⁴⁹. D’aversa, no entanto, não pontua que o caráter religioso assumido pelo líder cubano já havia sido evocado em *Animália*, durante o discurso do Híppie próximo ao altar dedicado a Che Guevara, ou, de forma menos específica, no sangue derramado presente na canção *Miserere Nobis* e no ritual de ingestão do líquido vermelho, durante a abertura da *1ª F.P.O.* Em todas essas obras, notava-se o vínculo entre a figura do mártir religioso e a do guerrilheiro. Fruto de mitificação ou não, podemos arriscar que tal apego ao âmbito afetivo demonstra uma certa pungência crítica

548 MAGALDI, Sábado. *Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 89.

549 D’AVERSA, Alberto. “Arena conta Opiniões”. *Diário de São Paulo*, 13 jul. 1968, p. 5.

do processo de luto coletivo, que progressivamente corroía e desintegrava a esquerda nacional. Che Guevara simbolizava um método de ação que, em decorrência das dificuldades impostas pelas condições sociais adversas, passou a ser ainda mais reforçado.

Que ninguém chore nem reze: o seu testamento não pede lágrimas nem choro. Ele nos deixa seu fuzil para que lutemos com ele. Nós que somos os herdeiros de seu fuzil, não podemos chorar⁵⁵⁰.

A aproximação emotiva se nutria, portanto, do apelo ao pragmatismo da luta. A morte de Che, vista pela ótica da parábola, estabelecia um importante paralelismo com o desmonte da esquerda nacional e servia de exemplo para a continuidade da resistência à ditadura. O herói não era um exemplo, no sentido estrito do termo, mas uma tentativa de reconfigurar novas possibilidades de atuação coletiva, de pensar as principais falhas conjunturais que guiaram seu desenlace fatal, bem como de superar os entraves na tentativa de atingir objetivos revolucionários.

É nessa contradição fundamental que se move a única peça de Boal apresentada na 1ª *F.P.O.*. Ao mesmo tempo que *A LMPCP* buscava atingir o espectador pela comoção com a morte do líder, a peça propunha, no próprio eixo temático, a superação do individualismo heroico pela organização coletiva. Os poemas de Huasi, Julio Cortázar, Pablo Neruda e os relatos testemunhais de Che utilizados na composição dramática da obra formam uma espécie de eco da voz do guerrilheiro, transmutando a experiência de Che Guevara em uma vivência compartilhada com todos aqueles que aspiravam à igualdade social.

No plano formal, além do caráter prismático da colagem, a peça utiliza o que Boal chamou de “Sistema Coringa invertido”, isto é, a personagem protagonista, Che Guevara, não seria representada de modo fotográfico, conforme foi inicialmente indicado pelo método de Boal. Che seria interpretado por diversos atores que utilizariam uma boina com a insígnia de estrela como um instrumento de referência à personagem. Ainda que, em uma das versões da peça, haja uma rubrica indicando a permanência de um mesmo ator intérprete de Che Guevara⁵⁵¹, os testemunhos, fotografias do espetáculo e um relato ainda inédito de Boal sobre a 1ª *F.P.O.* sublinham que, nas versões finais da obra, esse rodízio foi adotado:

O sistema foi invertido: o mesmo personagem do comandante, protagonista de “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” foi interpretado por diversos atores. Cada ator procurava interpretar apenas, de cada vez, uma só das características do comandante⁵⁵².

550 BOAL, A. et al., 2016, p. 196.

551 Ao que tudo indica, trata-se de uma versão preliminar, cujas marcas textuais foram incorporadas na única edição do espetáculo, publicada em 2016. Na rubrica em questão, Boal afirma que “o ator que desempenha o Comandante deve ser sempre o mesmo; os demais atores revezem-se em todos os papéis, quando necessário.” Cf.: BOAL, 2016, p. 177.

552 BOAL, Augusto. “O Sistema Coringa: Uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo”. Documento datilografado, s/d, s/p.

Por um lado, isso facilitava o viés social da caracterização do líder da revolução cubana e o distanciamento crítico entre palco e plateia. Por outro lado, a configuração da encenação a partir desse coringa invertido reiterava a proposta basilar da 1ª F.P.O. e da forma-feira como um todo: a figuração de Che Guevara assumia contornos quase teológicos e superava os limites físicos do corpo humano para se integrar, já transfigurado, como modelo da resistência ao autoritarismo.

A forma-feira e o corpo-diário

A *LMPCP* e *Animália* são as duas peças da 1ª F.P.O. que também integram a *Feira latino-americana de opinião*, de 1972. Servindo de obra final nas duas feiras dirigidas por Boal, *ALMPCP* parece configurar uma síntese do compromisso social levado pela forma-feira, aliando seus principais fundamentos. Nela, há um forte engajamento político, no qual se entrelaçavam a coragem para desobedecer a censura, o empenho coletivo de levar o espetáculo a outras localidades, a afirmação da luta como princípio norteador da prática e a necessidade de integração com a classe oprimida, a fim de catalisar transformações para além da esfera artística.

Já de início, há uma rubrica indicando a permanência de todos os atores em cena ao longo da peça, como se fossem “narradores de uma história conhecida – isto é, de uma história mal conhecida.” Antes da rubrica, uma nota anuncia o caráter processual do espetáculo, que se completaria somente com a participação criativa do elenco e com a inserção de outros recursos artísticos:

Estes são os objetos encontrados com os quais se fará um espetáculo de teatro; a seleção última só será feita durante os ensaios. Algum outro material será acrescentado: fotografias, músicas, mapas etc⁵⁵³.

A rubrica e a nota deixam entrever o quanto o espetáculo era composto por uma dimensão coletiva, que se ligava tanto ao eixo representacional quanto ao ato de criação dramatúrgica. Além de trazer uma perspectiva epicizante sobre as personagens, caracterizadas por meio de suas funções sociais, *ALMPCP* já sublinha de antemão o tom coletivo da composição. Seria uma colagem de fragmentos e materiais iconográficos variados, retirados de diários, notícias de jornais, poemas, canções e fotos de revistas que tensionava a trama dramatúrgica a ponto de questionar a categoria autoral do espetáculo. A nota e a rubrica reforçam, assim, o quanto a peça-narrativa tinha como proposta a diluição do exercício dramatúrgico, que se completaria somente na sala de ensaios.

No prólogo da obra, o discurso da personagem-coringa vai ao encontro dessa mesma perspectiva:

553 BOAL, 1968, p. 68.

CORINGA: Eu devo começar dizendo que chegamos à conclusão de que a morte do Comandante é dolorosamente certa. Já muitas vezes foi anunciada sua morte, mas nunca acreditamos e nunca chegamos a nos preocupar. Dessa vez também, no começo, não nos preocupamos, mesmo quando começaram a chegar as primeiras fotos. Eram sem dúvida fotos de alguém muito parecido. A primeira mostrava o combatente nas selvas, foto escura. Poucos se preocuparam. A segunda mostrava seu corpo inteiro, porém era foto de jornal onde mal se distinguiam as feições. A terceira mostrava seu rosto. Muitos de nós já começávamos a pensar que talvez pudesse ser ele. Pela primeira vez tivemos a certeza de que o combatente podia ter sido morto. Depois, notícias desencontradas: uma cicatriz na mão esquerda e nenhum de nós se lembrava de ter visto qualquer cicatriz na mão do comandante. *Depois, o tecido pulmonar, as impressões digitais, tudo, tudo podia ter sido forjado, tudo podia ser mentira*⁵⁵⁴. *Menos a última prova: o seu diário, e, nele, seu pensamento. Uma fotografia pode ser retocada; até mesmo o rosto de um homem pode ser desfigurado; porém, o seu estilo não pode nunca ser imitado. A notícia de sua morte é dolorosamente certa*⁵⁵⁵. (Grifos nossos)

A morte de Che não era comprovada, assim, por meio do meio mais presumível. A imagem do seu corpo poderia ser facilmente manipulada pelos meios de comunicação e, por isso, era insuficiente como prova da captura do guerrilheiro pelo exército boliviano. No fundo, o discurso do personagem-coringa parece afirmar o quanto o corpo de Che já transcendia qualquer caracterização física que exprimisse uma dimensão individual. Era corpo transfigurado e compartilhado com outros revolucionários (“fotos de alguém muito parecido”), cuja potência residia em sua própria capacidade de superação dos limites físicos.

554 Em outubro de 1968, mesmo após as declarações de Fidel Castro atestando a veracidade da morte de Che Guevara, os membros familiares do guerrilheiro argentino insistiam na hipótese de sua morte ter sido forjada. Junto a alguns depoimentos do intelectual foquista Debray, isso ajudou a criar uma atmosfera de questionamento sobre a legitimidade das informações sobre o caso, sobretudo aquelas vindas do governo boliviano. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, publica alguns pontos que colocam em xeque a natureza das fotos pós-morte assinadas por Freddy Alborna. Os argumentos foram resumidos em cinco principais indagações dirigidas ao público-leitor: “1) Se Che Guevara combatia sentado, por que tinha ferimentos nas pernas?; 2) Como explicar os seis ferimentos no peito, se Guevara, segundo depoimentos de Debray e de outros guerrilheiros capturados, combatia com um colete à prova de balas?; 3) Se o Che foi capturado em pleno uso de suas faculdades mentais, por que os militares bolivianos não divulgam uma gravação de suas declarações?; 4) Por que não foi feita uma autópsia? O primeiro relatório médico afirmava que os ferimentos mortais tinham sido causados por balas de calibre 38, de pistolas usadas somente pela oficialidade; 5) Por que o médico Martinez não menciona no seu boletim oficial que uma bala atravessou o coração e o pulmão esquerdo de Guevara, se anteriormente fez uma declaração a este respeito?”. Cf. Morte de Che Guevara. *Jornal do Brasil*, 15 out. 1968, p.3.

555 Idem, *ibidem*.

Daí, o protagonismo do diário como instrumento de legitimação da morte do herói. A natureza revolucionária da luta de Che Guevara, em vez de estar associada a qualidades físicas, parece se concentrar no campo simbólico. Pelo relato do Coringa, pode-se depreender que era na escrita de Che que residia todo o vigor de contestação e combate da luta empreendida pela igualdade social na América Latina. Em essência, era ela que forneceria o impulso vital para a continuidade da guerra de guerrilhas, transmutando o corpo do comandante argentino para alçar à multiplicação de focos de luta.

Por isso, somente a captura de seu diário – síntese de seus relatos de trabalho revolucionário – pelos inimigos poderia oferecer os indícios necessários para que a derrota fosse fatal e dolorosamente declarada. O movimento da peça de Boal aplica uma dimensão coletiva ao exercício da apropriação do verbo de Che Guevara, a fim de que o testemunho lá contido não fosse obliterado do horizonte prático da esquerda latino-americana.

Segundo Aldo Marchesi⁵⁵⁶, os primeiros relatos da morte de Guevara pelo Exército Boliviano chegaram em 10 de outubro e, no dia seguinte, as fotos de seu cadáver eram publicadas em escala global, sob a assinatura do renomado fotógrafo Freddy Alborta, que fora contratado pelo governo da Bolívia para fazer tais registros. Desde então, a centralidade do diário de Che Guevara foi alvo de disputas transnacionais. Houve diversas disputas entre casas editoriais estadunidenses e europeias, dispostas a oferecer “centenas de milhares de dólares” pela publicação⁵⁵⁷. Foi Antonio Arguedas, então Ministro do Interior da Bolívia, que enviou clandestinamente o documento para o Chile, sob os cuidados dos editores da Revista *Punto Final*, de modo que o diário finalmente chegasse a Fidel Castro, em Cuba. Além disso, o boliviano recebeu dos militares argentinos as mãos amputadas de Guevara e as enviou a Cuba, a pedido de Fidel Castro, para que o corpo do líder assassinado fosse devidamente reconhecido. De acordo com Aldo Marchesi, tais atos de Arguedas lhe valou a exoneração do cargo político na Bolívia e o início de seu exílio no Chile.

Fidel Castro escreveu um prefácio antes da publicação e autorizou somente alguns veículos a disseminar os últimos relatos de Che Guevara. Foram eles: *Editorial Françoise Maspero* (França); *Feltrinelli* (Itália); *Trikont Verlag* (Alemanha); *Ediciones del Ruedo Ibérico* (França); *Ramparts* (Estados Unidos); *Editorial Siglo XXI* (México); e *Punto Final* (Chile). Para Castro, o significado do diário não deveria exercer valor de culto à personalidade he-

556 MARCHESI, 2018.

557 Na nota editorial da Revista chilena *Punto Final*, a competição entre potências mundiais pela publicação do diário de Che Guevara é explicitada da seguinte forma: O documento que publicamos nestas páginas, o diário de Che Guevara, foi objeto de grande interesse editorial. Várias empresas estadunidenses e europeias competiram em La Paz, empunhando centenas de milhares de dólares para obter a exclusividade da publicação do diário. No entanto, as forças amigas da revolução foram mais poderosas e hábeis. Enquanto o governo gorila do general Barrientos afinava os detalhes de um comércio imoral com o último documento conhecido do Comandante Ernesto Guevara, uma cópia do diário viajava a Havana. Na segunda-feira, 2 de julho, pôs-se à disposição do povo cubano uma edição desse diário, precioso documento para o acervo revolucionário latino-americano, que leva um prólogo do Primeiro Ministro, Comandante Fidel Castro”. Cf. *Punto Final*, nº 59, 1968, p. 1.

roica de Che Guevara, mesmo que publicado poucos meses após a morte do guerrilheiro. A importância dele era, sobretudo, pedagógica para os grupos guerrilheiros da América Latina, ensejando uma permanente avaliação dos objetivos táticos dos núcleos revolucionários. O relato de Che superava a morte física pela exposição de um método de luta em si mesmo multiplicador:

No seio de um destacamento guerrilheiro, essas críticas [presentes no diário] precisam ser feitas incessantemente, sobretudo na etapa em que ele se constitui só por um pequeno núcleo, enfrentando condições materiais bastante adversas, além de um inimigo superior em número, quando o menor descuido ou a mais insignificante falta podem resultar fatais e seu líder deve ser exaustivamente exigente. Deve-se utilizar cada feito ou episódio do diário, por mais insignificante que pareça, para educar os combatentes ou futuros quadros dos novos destacamentos guerrilheiros⁵⁵⁸. (Tradução nossa)

A publicação não afirmava a derrota da guerra de guerrilhas, mas antes anunciava, pela via do sacrifício do líder, a necessidade de os núcleos de combate continuarem a luta revolucionária, inspirados por Guevara. Esse manejo da produção escrita de Guevara é também desdobrado, em certa medida, no enquadramento e divulgação das fotos de seu corpo. Segundo Freddy Alborta, ao chegar à lavanderia do hospital Nuestro Señor de Malta, em Vallegrande, onde estava o corpo sem vida de Guevara, o exército boliviano havia deixado “os olhos dele abertos, para que ele fosse identificado mais facilmente, mas aquilo me ajudou a fotografá-lo não como qualquer cadáver, mas como uma pessoa que ainda parecia estar viva. Eu tive a impressão de que estava fotografando Jesus Cristo e não era só uma impressão minha, muitas pessoas compararam a imagem ao corpo de Cristo”⁵⁵⁹. A própria enfermeira encarregada de lavar o corpo de Guevara relatou recentemente que o mais impressionante eram os olhos abertos do Comandante, que exprimiam “um olhar forte, aparentando que ele ainda estava vivo”⁵⁶⁰.

No Brasil, as fotos de Che estamparam os jornais logo no dia 11 de outubro de 1967, e os artigos não raro traziam comentários (em tom de vilipêndio ou homenagem) imbuídos dessa atmosfera teológico-cristã. Para John Berger, existia uma deflagrada similaridade com as pinturas renascentistas da paixão de Cristo, sobretudo com a *Lamentação sobre o Cristo Morto*, de Andrea Mantegna. Nas fotos, cadáver de Che estava apoiado sobre uma

558 CASTRO, Fidel. El diário del Che en Bolivia. *Punto Final*, nº 39, 1968.

559 ALBORTA apud MARCHESI, p. 88.

560 SICHINEL, 2011, p. 4. Luiz Bernardo Pericás aponta a mitificação cristã em torno dos restos mortais de Che Guevara: “Testemunhos de alguns camponeses indicam que o corpo de Guevara foi colocado em um caixão de madeira, dentro de outro de zinco, selado hermeticamente, e enterrado em um cemitério sob a inscrição “X”. Isso tudo foi feito, segundo versões jornalísticas, para confundir os possíveis “caçadores de relíquias” e admiradores do guerrilheiro. Contam que algumas pessoas encontraram o caixão, desenterraram-no e nada encontraram lá dentro. A urna vazia aludiria, assim, à ressurreição de Cristo. Outros depoimentos revelaram que um caixão foi retirado da terra e dentro foi encontrado um homem com as mesmas características e feições de Guevara, intacto! Essas versões correram entre camponeses e influenciaram até a mentalidade da classe média na Bolívia”. Cf.: PERICÁS, 2008, p. 142.

maca, com o tronco nu, peitoral ferido de bala, barba e cabelos crescidos, além dos olhos abertos. À sua volta, havia diversos militares bolivianos segurando fuzis, um deles ainda apontava a arma contra o morto. Algumas publicações, como o *Jornal do Brasil*, recortaram a foto de Alborta, enfocando o rosto do guerrilheiro em um enquadramento em *contre-plongée*⁵⁶¹, que conferia ao fotografado certa aura mítica⁵⁶².

Não raro, surgiram manifestações entre a população civil e a classe artística atestando que a guerra de guerrilhas ainda persistiria na América Latina, apesar da morte do líder insurgente. O estudo de Michael Casey revela inclusive que muitas camponesas bolivianas que obtiveram autorização para ver o corpo de Che relataram ter arrancado um fio de cabelo do Comandante como amuleto e chamá-lo de “*San Ernesto*”: “de modo não intencional, o exército boliviano entregou ao mundo uma última imagem carismática do homem que haviam perseguido. Proporcionaram à população um Che crucificado”⁵⁶³.

É a partir dessa imagem de Che crucificado e da leitura dos números dedicados ao líder argentino na Revista *Punto Final* que Boal extrairá uma parte do material de composição de *ALMPCP*. A primeira publicação da peça, no primeiro número da Revista *aParte*, traz logo abaixo do título uma das fotos de Alborta⁵⁶⁴, assim como um trecho do poema *Che*, do argentino Huasi, publicado na *Punto Final* e escrito em forma de oração.

O uso dos testemunhos de Che Guevara não só lançava luz ao sacrifício de um guerrilheiro que buscou superar as limitações físicas para impulsionar a luta pela igualdade social, pela tática da guerra de guerrilhas. O sacrifício aqui é trabalhado em uma leitura contraditória do herói. Em *ALMPCP*, a voz, o corpo e o escrito de Che são coletivizados pelo método Coringa e dissolvidos pela própria defesa de uma autoria não individualizada no campo teatral, em sentido amplo, no sentido de um projeto teatral transformador.

Assim, a análise da obra de Boal, em consonância com seu trabalho teatral e a com a materialização da forma-feira, vislumbra o quanto *ALMPCP* não é, em última instância, uma peça sobre a guerra de guerrilhas. Ou melhor, não é uma peça só sobre a guerrilha. Em chave alegórica, a peça propõe a guerrilha como luta encabeçada no campo simbólico, isto é, como uma guerra travada entre a perversa clivagem entre detém o poder da enunciação e quem está à mercê da passividade – a um só tempo, artística e política. Assim, a apropriação coletiva do exercício da escrita é tomada como elemento norteador de uma prática artística engajada num momento de enorme repressão política.

561 Médicos e peritos confirmam que morto é Guevara. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 out. 1967, p. 1. A imagem mencionada está disponível ao público em geral através do link: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22morte%20de%20guevara%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=105334. Último acesso em: 01/02/2024.

562 A imagem referida encontra-se presente na tese que originou esta publicação. Cf: SANTOS, 2024, pp. 246 e 247.

563 CASEY, 2012, p. 186. (Tradução nossa). Sobre o assunto, somente a título de curiosidade, o culto a Che Guevara ainda se faz presente em algumas regiões da serra boliviana, onde o guerrilheiro passou seus últimos dias de vida. Ver: SICHINEL, 2011.

564 A imagem referida encontra-se presente na tese que originou esta publicação. Cf: SANTOS, 2024, p. 250.

A figura sacralizada de Che é inspiradora do quanto o indivíduo, na acepção burguesa do termo, deveria ser desmontado em prol da luta a favor da igualdade. O tom fragmentar da peça, já expresso no subtítulo “Colagem de Augusto Boal”, deixa claro o quanto, para Augusto Boal, a pesquisa de novas formas de teatro ia necessariamente ao encontro da abertura para múltiplas vozes autorais.

Não à toa, a cena que busca explicar a captura de Che Guevara encontra ecos com a própria forma-feira. São apresentados “diálogos em busca da verdade”⁵⁶⁵, movidos pelo Repórter que cobria o acontecimento histórico; a Professora, que falou por último com Che Guevara; um Soldado, Capitão e Coronel bolivianos, e o Coringa. Tal verdade, portanto, não era facilmente aclarada pelas luzes do palco, tampouco pertencia à figura do dramaturgo - eixo central da composição do drama burguês. Ela era reiteradamente investigada, por meio de um exercício coletivo que envolvia não só as personagens ao palco, mas o trânsito entre palco/plateia.

Ao fim, no momento em que as forças militares capturam Guevara e expõem seu corpo sem vida nos principais meios de comunicação, o Coringa faz suas últimas intervenções. A fala do início do espetáculo, que anuncia a morte do Comandante, é repetida pelo Coringa, já em tom de superação das adversidades. Se a derrota era “dolorosamente certa” na abertura da peça, pois o diário de Che Guevara havia sido encontrado, ao final da peça, a morte do guerrilheiro passava a ser aceita como possibilidade de superação do indivíduo por meio da figura exemplar – em si mesma multiplicadora:

Coringa – A morte do Comandante é dolorosamente certa. Nós não queremos tirar vantagens da dúvida, da mentira. O medo da verdade e a cumplicidade com qualquer ilusão, a cumplicidade com não importa qual mentira, não foram jamais as armas do povo. Não somos precisamente nós os revolucionários, que amamos o valor do exemplo, o valor dos princípios morais? Não somos nós os revolucionários, os primeiros a conhecer o que há de efêmero na vida dos homens e de durável nas ideias, na conduta e no exemplo dos homens? O Comandante foi eliminado fisicamente, mas ninguém poderá eliminar o terrível impacto de seu exemplo, da sua conduta, da sua luta revolucionária e heroica. Os imperialistas conhecem a força do exemplo, a terrível força do exemplo. Por isso, é lógico que eles sintam uma profunda angústia⁵⁶⁶.

O lamento, com isso, estaria restrito àqueles afinados à aniquilação do indivíduo revolucionário. A exortação retirada do poema-oração de Huasi, ao final da peça, dá a dimensão da atmosfera insurgente inspirada pelo sacrifício e exemplo de Che Guevara:

HUASI – O Comandante não quer armas: urge balas concretas; o pranto em seu nome é uma grande traição. (...) Que não se baixem bandeiras a meio pau: ao

565 BOAL, 2016, pp. 72-74.

566 BOAL, 1968, p. 74.

contrário, que todas as bandeiras se levantem mais alto do que nunca. Só os assassinos põem luto, pois sua própria morte está agora mais perto e mais próxima. Comandante: você virá conosco a esse funeral.

À primeira vista, ao exhibir o confronto do qual a personagem positiva não sai viva, a peça revela sua intenção pedagógica: prevenir o desastre político na América Latina por meio da autocrítica e exortar a permanência do combate da esquerda contra as forças conservadoras⁵⁶⁷. Mas a reflexão acerca do exemplo das ações de Che ou, em outras palavras, o balanço de seus acertos e potenciais equívocos não se dá somente no enunciado das falas das personagens. A narrativa dos últimos dias de vida de Guevara é, ao final, convertida em um esforço simbólico de organização e criação coletivos no campo artístico. Isso fica claro na última exortação, retirada de um poema do argentino Julio Cortázar:

CORTÁZAR – Peço o impossível, o mais imerecido: peço que seja a sua voz a que aqui se ouça; que seja a tua mão a que escreva estas linhas. Sei que é absurdo e que é impossível e por isso mesmo creio que ele escreve isto comigo porque ninguém soube melhor do que ele até que ponto o absurdo e o impossível serão um dia a realidade dos homens, o futuro por cuja conquista ele deu sua jovem e maravilhosa vida. *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 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.*⁵⁶⁸ (Grifos nossos)

O “escrever” e o “fazer” deixam de ser ações paralelas e passam a integrar um trabalho conjunto de superação dos limites entre estética e política. A amputação das mãos de Che Guevara, citada por Cortázar, serve de mola propulsora para se pensar a coerção ideológica e criativa operada pela política de censura da ditadura no Brasil. É curioso notar que a peça de Boal constrói uma produtiva articulação entre arte e militância: à época, a

567 Tal dimensão exortativa à esquerda política na peça, que explorava o caráter sacro de Che Guevara, pode ser aproximada do show-verdade *Sérgio Ricardo na Praça do Povo*, encenado no mesmo ano da 1ª F.P.O. Segundo Blikstein, no show, ‘Sérgio Ricardo utiliza a guitarra elétrica (a arma do iê-iê-iê) e lamenta a morte de Che Guevara, a “morte que não se deu”. Há sons cortantes de guitarra, a iluminação é agitada e acompanhada pela projeção de um slide onde se juntam rostos perplexos e tristes. No final, um negativo de Guevara – superposto a uma cruz, visualiza a desmistificação da morte do guerrilheiro. Esse momento provocou acirrados debates: muita gente não perdoou Sérgio Ricardo pela lamentação (quase “festiva”) da morte de Che. Mas ainda assim há que considerar o aspecto da comunicação. Na verdade, Guevara estava cercado de mistério. De repente, a ANSA, a UPI e a imprensa, de um modo geral, resolveram “matá-lo”. E os jornais exibiram, em primeira página, a agonia de Che. Sérgio Ricardo gritando que “Che Guevara não morreu”, e exibindo o negativo da foto clássica de Guevara, “vira o jogo”, inverte a trama da imprensa e desmistifica a morte’. Cf.: BLIKSTEIN, 1987, p. 200.

568 Ibidem, p. 197

edição do diário de Che Guevara publicada na *Punto Final*, que inclusive serviu de material dramaturgico para Boal, trazia na última página a imagem do fuzil do guerrilheiro⁵⁶⁹. Já em *ALMPCP*, o poema de Cortázar exalta a imagem da caneta e, em última instância, reforça o compromisso artístico do projeto de Augusto Boal em torno do teatro popular. A presença de todos os atores no palco sublinhava a multiplicação de mãos revolucionárias, quando o momento impunha à esquerda a necessidade de trabalhar em conjunto. Seriam as múltiplas vozes e mãos as verdadeiras “balas concretas” em 1968⁵⁷⁰.

Se nas demais peças da *1ª F.P.O.*, as forças conservadoras eram alegoricamente representadas por burocratas e cumpridores de ordens, em *ALMPCP*, vemos como as forças opressivas são aquelas que coíbem a liberdade do ato enunciativo, usurpando o próprio direito à prática e ao testemunho revolucionários. Estão presentes, nesse sentido, na foto de abertura da peça, como sinal de advertência. Identificam-se com os militares bolivianos que rodeiam o corpo de Guevara e ainda seguram seus fuzis, apesar de o líder já se encontrar sem vida. Em grande número, revelam sua presença ameaçadora por meio da coletividade – coletividade essa que, em contrapartida, precisaria ser fomentada na esquerda a partir de uma arte insurgente e multiplicadora.

Ao fim do espetáculo, percebe-se que os ponteiros do relógio em 1968 anunciavam o momento da atuação direta dos intelectuais na militância, incorporando as grandes massas nas tarefas da revolução sem, contudo, adotar uma relação verticalizante. Não era apenas de um caráter democrático de que essa experiência estava imbuída. A tomada de posição frente à engrenagem capitalista, aos instrumentos de coerção e manipulação ideológicos (nas mãos, principalmente, da mídia impressa) e à intensa repressão ditatorial eram *estruturantes* nesses processos de trabalho teatral. Processos esses que faziam de suas questões internas um objeto de mediação com a ordem externa.

Só assim podemos entender que a pauta do dia era o *teatro*, mas também a resistência à ditadura. A censura em todos os níveis movia as obras, mas também o socialismo, em um diálogo que marcava o descompasso e a aporia artística e social na malha dramaturgica.

569 A imagem referida encontra-se presente na tese que originou esta publicação. Cf: SANTOS, 2024, p. 249.

570 *Ibidem*, p. 196.

ENTRETO – UM PRISIONEIRO É GRANDE MULTIDÃO – PERSPECTIVAS DE TRABALHO NO CÁRCERE

1. “CLARO QUE EU ME CHAMAVA JOÃO”⁵⁷¹

Em dezembro de 1968, um dia depois da decretação do AI-5, Boal viaja a Cuba aparentemente por motivos políticos. Os cubanos viviam uma efervescência intelectual e artística bastante significativa, apesar da então recente captura de Che Guevara, em 8 de outubro de 1967. Entre 25 de outubro de 1967 e 11 de janeiro de 1968⁵⁷², milhares de pensadores e artistas de diferentes países da América Latina, África e Ásia estiveram no país para participar, principalmente, de três eventos significativos: o Primer Seminario de Teatro, o Seminario Preparatorio e o Congreso Cultural de la Habana. Na declaração de princípios do Seminário de Teatro, os artistas atestavam que “o teatro deveria rechaçar as soluções mediatizadas e reter toda a bagagem cultural do homem, proclamando seu direito de experimentação no campo criativo”⁵⁷³.

Nas suas memórias imaginadas, Boal não oferece muitas pistas para que o leitor tome conhecimento de suas atividades naquele país. Diz, de forma abreviada e um pouco nebulosa que, após uma escala em Paris, onde conheceu o crítico de teatro e professor Émile Copfermann, seguiu para Roma, onde receberia a passagem para Praga e, enfim, Cuba:

Fui convidado por uma organização clandestina a visitar Cuba. Sonho (...). Embarquei para Roma, telefonei ao consulado cubano, dizendo cheguei. Tudo combinado: deram-me apenas o local do encontro, rua tal, esquina tal, meio-dia. Eu deveria chegar às doze badaladas, fingir que ia cruzar a rua, sem cruzar: alguém me perguntaria as horas. Minha resposta seria: “Meu nome é João”. Fomos a um bar, entreguei-lhe uma nota de cem cruzeiros, quantia insignificante. Meu recen-

571 Parte das considerações aqui apresentadas estão presentes na dissertação de mestrado que trata do exílio de Augusto Boal na América Latina. Ver: SANTOS, Patricia Freitas dos. *Pedagogia da atuação: um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal durante o exílio latino-americano*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo, 2015. 224 BOAL, 2000, p. 231.

572 Entre os dias 25 de outubro e 2 de novembro de 1967, aconteceu o Seminário Preparatório para o Congresso Cultural de Havana, que debateu cinco pontos principais, a saber: 1) Cultura e Independência nacional; 2) Formação integral do homem; 3) Responsabilidade do intelectual frente aos problemas do mundo subdesenvolvido; 4) Cultura e meios de comunicação massiva; 5) Problemas da criação artística e do trabalho científico e técnico. Após esse debate, também houve um Seminário dirigido aos artistas de teatro, entre 14 e 20 de dezembro de 1967. Em janeiro do ano seguinte, Cuba recebeu diversos artistas e intelectuais para o Congresso Cultural de Havana. Cf.: PIANCA, 1990, pp. 343-346; Congreso Cultural de la Habana. *Casa Comum*, Fundação Mário Soares, novembro de 1967. Disponível em: <http://casacomum.org>. Último acesso em: 20/01/2024.

573 PIANCA, 1990, p. 343.

te amigo conferiu o número da cédula com o que tinha no bolso, bateu certo, e me entregou o bilhete de avião. Em Praga, do lado de dentro do aeroporto, mudei de nome, identidade, endereço, filiação, passaporte: era outro, verdadeiro Homem Novo. (...) Pouca gente ficou sabendo o que fui fazer na Europa, menos em Cuba – só a gente necessária. E outros desnecessários.

A organização clandestina citada é a Ação Libertadora Nacional (ALN), grupo liderado pelo guerrilheiro Carlos Marighella, com quem Boal nutria certa afinidade ideológica. Na verdade, depoimentos de parentes e amigos, como Cecília Boal, Geo Britto e Paulo Cannabrava sugerem que existiu de fato um contato do teatrólogo sobretudo com Joaquim Câmara Ferreira, dirigente da mesma organização. Também o advogado e dramaturgo Maurício Segall relatou em entrevista recente que sua atuação como segurança pessoal de Ferreira só se deu devido à intermediação de Boal já no final dos anos 1960⁵⁷⁴.

Já Cecília Boal relata inclusive que a aproximação de Augusto com a guerrilha foi algo pontual e sempre sob muito sigilo, nem mesmo a família tinha informações suficientes sobre o grau de envolvimento do teatrólogo até o momento da prisão. Cecília ainda ressalta que o único fato do qual nutria conhecimento na época era das reuniões de militantes que aconteciam em sua casa⁵⁷⁵. Na biografia de Marighella, Mário Magalhães descreve como Boal arriscou-se na organização realizando viagens clandestinas, entregando correspondências e participando de reuniões. Ainda segundo o jornalista, o teatrólogo tinha uma relação de amizade com os dirigentes da ALN.⁵⁷⁶ E, por fim, Paulo Cannabrava Filho, amigo e figura de crucial importância na biografia de Augusto Boal⁵⁷⁷, relatou em entrevista para esta pesquisa que o contato do dramaturgo com a ALN deu-se aparentemente como simpatizante do movimento, isto é, ao acolher colegas envolvidos na luta clandestina, transmitindo alguns poucos recados e participando de poucas reuniões.

Levando em conta os depoimentos e arquivos da época, Boal pertencia ao que se convencionava chamar “rede de colaboradores”, isto é, pessoas que não necessariamente participavam de todos os encontros do grupo, mas se colocavam à disposição caso pu-

574 O depoimento de Segall foi dado a Luiz Henrique de Castro Silva em maio de 2003. Cf.: SILVA, Luís Henrique de Castro. *O revolucionário da convicção: Joaquim Câmara Ferreira, o velho Zinho*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2008.

575 Entrevista realizada em fevereiro de 2019, no Rio de Janeiro.

576 “O dramaturgo e encenador Augusto Boal foi amigo de Marighella e do outro dirigente da ALN, Joaquim Câmara Ferreira. Para Boal, Marighella abriu o mapa do Brasil e explicou sobre a guerrilha no campo. O diretor emprestou sua casa para reuniões de Câmara”. Cf.: MAGALHÃES, Mario. *O Guerrilheiro que Incendiou o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 210.

577 Por biografia, não faço menção aqui à obra escrita por Augusto Boal e originalmente publicada pela editora Record em 2000. Refiro-me a experiências profissionais e pessoais de Boal às quais tive acesso por meio de documentos e relatos coletados ao longo das minhas pesquisas de mestrado e doutorado. Um exemplo da forte amizade e parceria entre Boal e Cannabrava é a atuação de ambos no Programa de Alfabetização Integral no Peru (ALFIN), dirigido por Alfonso Lizarzaburu durante a década de 1970. Em entrevista para esta pesquisa, realizada em 10 de setembro de 2020, Cannabrava contou que, entre 1973 e 1975, ele foi o coordenador do Projeto de Difusão da Operação ALFIN e, por conta disso, teve a ideia de convidar Augusto Boal para coordenar o setor de teatro do programa.

dessem oferecer algum auxílio. E, por isso, o convite à Cuba. A biografia 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 degradingasse 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.⁵⁷⁸

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.⁵⁷⁹

Ao que parece, o contato inicial de Boal com a organização surgiu através da própria porosidade presente no trabalho do Teatro de Arena em relação ao universo estudantil e acadêmico. Sua aproximação com críticos literários, sociólogos e arquitetos vinculados na época ao estudo do marxismo, principalmente o grupo do Seminário Marx, solidificou a necessidade de transformação social pelo exercício da militância ao mesmo tempo em que trabalhava como dramaturgo, diretor e pensador de teatro. De acordo com Albertina Costa⁵⁸⁰, ex-esposa de Boal e também sob inquérito na mesma época, é muito provável que o envolvimento de Boal com o Grupo dos Arquitetos tenha se dado através de Flávio Império, o famoso cenógrafo que trabalhou em inúmeros espetáculos do TA. Sérgio Ferro também era amigo de Boal, atuava como editor das revistas *aParte* e *Teoria e Prática*, além de militante da ALN e, posteriormente, da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) Talvez tenha sido nessa esteira que Augusto Boal se envolveu com a atividade clandestina, mais especificamente com o chamado “grupo dos arquitetos”, da Universidade de São Paulo⁵⁸¹:

578 MAGALHÃES. Op. cit., p. 231.

579 Idem, *ibidem*.

580 Depoimento oferecido por telefone, no dia 12/06/2021 para esta pesquisa.

581 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.

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.⁵⁸²

O grupo, evidentemente composto por arquitetos, reunia-se clandestinamente na própria universidade a fim de discutir propostas e táticas ligadas à ALN, VPR ou PC, em virtude das diferentes filiações de seus membros. De acordo com os documentos analisados, a presença de Boal nos encontros dos arquitetos foi o estopim para seu sequestro seguido de torturas e exílio. No dia 10 de fevereiro, ao sair do ensaio de *Arena conta Bolívar*, no Teatro de Arena, que Boal foi parado por três homens armados que saíram de um fusca. Foi por eles levado da rua Amaral Gurgel ao Dops, onde foi torturado e preso.

O processo de mais de mil páginas contém o depoimento do teatrólogo junto às declarações de colegas envolvidos no grupo dos arquitetos, contando com outros 12 indiciados: os cinco participantes do grupo dos arquitetos (Carlos Henrique Heck, Sérgio Ferro, Sérgio Ferreira de Souza Lima, Rodrigo Lefèvre e Júlio Barone); o médico Deodato Curvo de Azambuja; a arquiteta Maria Sampaio Tavares; a professora do secundário Maria de Lourdes Rego Mello; o médico José Martins Costa; o comerciante Rodolpho Azzi; o professor da Universidade de São Paulo, Cláudio José Torres Vouga; além da socióloga e ex-esposa de Augusto Boal, Albertina Costa. Nele, Boal é acusado de envolvimento com a ALN, como mensageiro⁵⁸³ de Marighella e Joaquim Câmara, ao supostamente levar recados e textos da organização para Paris e Cuba. O intuito seria publicá-los na aclamada revista *Les Temps Modernes*⁵⁸⁴, editada por Jean Paul Sartre. Cláudio Torres Vouga, ao ser interrogado, declarou que:

em janeiro de 1969 encontrou-se casualmente com Augusto Boal em Paris; que, na ocasião, Boal disse ao interrogando 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 Europa⁵⁸⁵.

582 BOAL, 2000, p. 282

583 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, 2013, p. 213.

584 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. Cf.: Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br>. Último acesso em 10 de mar. 2019.

585 Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br>. Último acesso em 10 de out. 2023.

O arquiteto Sérgio Ferro, também indiciado por participar do Grupo dos Arquitetos afirmou, por sua vez, que Boal também estava envolvido no recebimento de armas fornecidas pela Coreia de Norte, a fim de favorecer a guerra de guerrilhas no Brasil:

Em princípio de 1969, Augusto Boal, ao regressar de uma viagem que fez provavelmente à Europa, trouxe um recado de norte-coreanos, para que o interrogando transmitisse a Toledo [Joaquim Câmara Ferreira] 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 Ferreira⁵⁸⁶.

É altamente provável que os depoimentos acima tenham sido obtidos sob torturas⁵⁸⁷. A bem da verdade, após as suspeitas, os militares apreenderam diversos materiais que estavam com Boal e foram considerados subversivos, a saber: “literatura marxista e subversiva”, “caderno de endereços de sua propriedade, com endereço do terrorista Aloysio Nunes Ferreira, que se acha homiziado na França, guia de recolhimento correspondente a dois mil duzentos e noventa e dois dólares”⁵⁸⁸, além de uma fita contendo canções latino-americanas populares e algumas peças curtas de teatro, todas elas previamente selecionadas por Boal para a composição da *FLAO*. Seu primeiro testemunho, obtido sob tortura⁵⁸⁹ no dia 1º de março de 1971, desvela o quanto as perguntas dos algozes também se direcionavam às atividades de Boal como homem de teatro, isto é, àquelas não diretamente vinculadas a qualquer apoio tático à ALN:

[Diz] que conheceu no ano de 1969 Flávio Império, com o qual passou a trabalhar a partir desse ano⁵⁹⁰, sendo certo que não se recorda a data em que conheceu Sér-

586 Idem, *ibidem*.

587 Sérgio Ferro, mais tarde, oferecerá um relato doloroso sobre o período em que foi encarcerado devido às suas atividades políticas – fator que lhe rendeu inclusive a exoneração do cargo de Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. O testemunho de Ferro foi publicado na coletânea *Tiradentes*, organizada por Izaías Almada, Alípio Freire e Granville Ponce. Cf.: PONCE, J.A. G.; ALMADA, I.; FREIRE, A. *Tiradentes, um presidio da ditadura*. São Paulo: Scipione cultural, 1977.

588 Auto de apreensão de Augusto Pinto Boal. In: Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br>. Último acesso em 10 de out. 2023.

589 Os registros das torturas pelas quais Boal passou podem ser encontrados em seu livro de testemunho, chamado *Milagre no Brasil*, publicado originalmente pela coleção Combates, editada pela Plátano, em 1976. A coleção tinha como objetivo “dar a conhecer ao leitor português as histórias das utas que, aqui ou algures, têm contribuído para abrir o caminho que conduz a uma sociedade em que deixe de ser possível a exploração do homem pelo homem”. Cf.: BOAL, A. *Milagre no Brasil*. Lisboa: Plátano, 1976.

590 Nota-se aqui a inveracidade do testemunho de Boal como uma tentativa de livrar-se da tortura e do cárcere. Não à toa, em carta ao juiz auditor, datada de 2 de março de 1971, o DEOPS afirma que “o indiciado Augusto Pinto Boal nega as acusações contra ele, procurando durante o seu interrogatório, esquecer de locais, nomes e datas, embora a sua agenda de endereços contenha nomes e residências de elementos ligados a Marighella, alegando que não sabe porque constam em seu caderno. Durante o seu interrogatório e as acareações, [Boal] procurou responder as perguntas sempre com evasivas, embora demonstre sua participação no movimento subversivo, comprovado pelas informações constantes em nossos arquivos, cujas perguntas foram feitas no seu interrogatório complementar”. Cf.: Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br>. Último acesso em 10 de out. 2023.

gio Ferro. (...) Que, em janeiro de 1968, o interrogado participou de um protesto contra a censura no Teatro Municipal, e em seguida fizeram uma passeata em direção a um dos teatros da capital. (...) Conheceu Carlos Marighella no ano de 1960, no Rio de Janeiro, por ocasião em que levou uma peça; que, quanto a Joaquim Câmara Ferreira, conheceu por essa ocasião; que desde que começou a fazer teatro, sempre teve uma atuação de oposição e críticas⁵⁹¹.

Em seu segundo interrogatório, datado do dia 2 de março de 1971 e assistido pelo delegado Edsel Magnotti⁵⁹², do DOPS, Boal é perguntado sobre sua participação no protesto contra a detenção dos “Oito do Glória”⁵⁹³, em 1965, no Teatro Ruth Escobar; além de seu envolvimento no Inquérito Policial Militar (IPM) e da devolução dos prêmios Saci, concedidos pelo jornal *O Estado de S. Paulo* a artistas de destaque da época.

Frustrado com a postura conservadora do jornal, Boal concordará em devolver o prêmio em 1968, como mais um ato de desobediência civil à censura, que fora impulsionado pela 1ª F.P.O⁵⁹⁴. Nesse segundo dia de inquérito, portanto, a articulação entre arte e militância na 1ª F.P.O. é claramente demonstrada, revelando a preocupação dos militares e o radicalismo da repressão em torno do espetáculo:

Perguntado se, em maio de 1965, assinou um manifesto contra as tentativas de restrições aos direitos individuais e de suspensão das liberdades públicas, respondeu que é possível. Que é provável que, em novembro de 1965, tenha feito uso da palavra em reunião promovida por intelectuais e artistas no teatro Ruth Escobar em protesto à prisão de intelectuais na Guanabara, e deve também ter assinado um manifesto a respeito; que perguntado se em novembro de 1965, foi indiciado em IPM instaurado a fim de apurar atividades subversivas da UNE na Guanabara, respondeu que nunca foi notificado e nem foi ouvido nesse IPM; que, em 1968, era o presidente de uma assembleia na qual um dos presentes propôs repúdio ao jornal *O Estado de S. Paulo* e devolução do prêmio Saci (...) Que, em junho de 1968, foi juntamente com outros artistas à Assembleia Legislativa solicitar apoio de Deputados para a liberação da peça 1ª F.P.O⁵⁹⁵.

O inquérito foi testemunhado por dois policiais do DOPS: Amauri Danton da Silva e Anibal Lousada. Acusado de subversão pela Lei de Segurança Nacional, sob o decreto-lei 898/69, artigos 14 e 254, Boal foi posto sob prisão preventiva em 5 de março de 1971, a

591 Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br>. Último acesso em 10 de out. 2023.

592 Magnotti foi inclusive um dos delegados investigados pela Comissão da Verdade por fornecer informações falsas à família do estudante assassinado pelos militares, Alexandre Vannucchi Leme.

593 Ver ato I desta tese.

594 Sobre o assunto, ver Ato IV desta tese.

595 Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br>. Último acesso em 10 de out. 2023.

pedido do delegado Edsel Magnotti referendado pelo juiz auditor Nelson da Silva Machado Guimarães.

Em autobiografia publicada cerca de trinta anos mais tarde, Boal descreve o cenário de terror do DOPS, onde foram feitos os interrogatórios, e o tratamento criminoso conferido pelos militares aos presos políticos no Brasil:

Vieram três mastodontes. Algemado, subi escadas, sabendo o caminho. No terceiro andar, dois corredores – me dirigi ao de sempre. Me perguntaram se, desta vez, eu estava disposto a confessar. Respondi: não sabia nada. Um gorila ordenou a troca de caminhos. Abriu a porta: quatro orangotangos aguardavam. Última oportunidade: confessa? – Não! Quiseram me assustar descrevendo torturas. (...) Cadeira do dragão era de alumínio: o prisioneiro sentado nu, amarrado; punha-se fogo embaixo. O calor insuportável, o prisioneiro podia-se levantar, encaixando a cabeça em capacete eletrificado...Escolhia entre o choque elétrico na cabeça ou fogo nas nádegas e pernas (...) Os gorilas sentiam prazer em descrever, como sentiam em torturar. Afogamentos em baldes d'água, unhas arrancadas, olhos furados... (...) [No pau de arara] quis ganhar tempo. O reostato aumentou a carga. Secou meu riso magro. (...) Amenizando a violência, [o torturador] explicou: como eu era artista conhecido estavam me torturando, sim, mas..." com todo respeito"⁵⁹⁶.

Ao ser por nós contatado, Claudio Vouga negou qualquer espécie de envolvimento tanto com a ALN quanto com Augusto Boal⁵⁹⁷. 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 é fácil esclarecer, assim, até que ponto Boal estava afinado à organização, como era seu contato com o agora "tucano" Aloysio Nunes Ferreira, tampouco sua amizade com Ferreira e Marighella. Há poucos que ainda se dispõem a recordar a experiência da militância.

Durante o depoimento, no entanto, Boal negou todas as alegações e afirmou que a viagem a Paris fora motivada por interesses exclusivamente profissionais, a saber: encontrar editores para a publicação de escritos sobre teatro. Nada mais plausível, tendo em vista que o teatrólogo de fato encontrara Émile Copfermann, responsável pela divulgação de seus escritos na França, em Paris.

Algumas semanas mais tarde, são juntadas ao inquérito policial do teatrólogo as cartas de artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros, que demonstravam apoio e defendiam sua pronta soltura. Em meio às correspondências, uma matéria do *Jornal do Brasil* e d'*O Globo* chamaram especial atenção dos militares. A primeira era uma reportagem, de 25 de março de 1971, sobre o protesto encabeçado por Arthur Miller e endossado por outros

596 BOAL, 2000, pp. 278-279.

597 Essa breve conversa aconteceu por telefone e o entrevistado disse não ter tido participação alguma nos eventos mencionados ao longo de seu depoimento. Tampouco, segundo ele, conheceu Augusto Boal ou o grupo dos arquitetos mais a fundo.

15 artistas e intelectuais estadunidenses contra a prisão de Augusto Boal⁵⁹⁸; a segunda reportagem era um depoimento do dramaturgo Nelson Rodrigues, publicado no dia 17 de março de 1971. Em sua coluna, intitulada “As Confissões de Nelson Rodrigues”, o dramaturgo aproveitou para defender o amigo de longa data, em um testemunho curioso e não menos cômico:

Se me perguntarem quais são as ideias políticas de Boal, responderei com outra pergunta: - “E ele as tem?” Imaginem vocês que a nossa convivência vem da estreia de *Vestido de Noiva*, quando Boal era um garoto. Não perdia uma representação. Essa fome de teatro o atormenta até hoje e sempre. Nossa última conversa, pelo interurbano, foi sobre problemas teatrais. Eis o testemunho que desejo dar: Para Augusto Boal, a vida começa e acaba no palco⁵⁹⁹.

Em 5 de maio, a prisão preventiva de Augusto Boal é revogada, sob justificativas diferentes. Em documentação interna da Auditoria da 2ª Circunscrição da Justiça Militar, argumenta-se que, em face das manifestações a favor do teatrólogo, seria mais recomendável revogar sua prisão. Em um documento datado de 28 de junho de 1971, assinado pelo Conselho Permanente de Justiça, a justificativa para a absolvição de Boal é outra:

Quanto a Augusto Pinto Boal, qualificado e interrogado. O decreto de prisão preventiva desse acusado – depois revogado pelo Conselho, resume tudo o que, nesse processo, a ele se refere. O processo, pelo que consta nos autos, veio demonstrar que, em relação ao teatrólogo Augusto Pinto Boal, ocorreu um equívoco. Ele é inocente e sua inocência foi demonstrada. Com efeito, vê-se que havia duas causas, no correr da investigação, para justificar a sua custódia preventiva, assim como a denúncia contra ele oferecida. Em juízo, Sérgio Ferro Pereira esclareceu – conforme já consta desta sentença – que, na verdade, encontrou certo dia, em sua caixa de correspondência, uma carta procedente da Europa, mas que ali havia chegado não pelos correios, e sim por alguém particular (a carta não estava carimbada). Dentro dela, havia outro envelope, pelo qual ficou ciente de que se tratava de uma mensagem para Joaquim Câmara Ferreira. Este, ao recebe-la, abriu-a, leu-a, e declarou que, de fato, era uma oferta de armas de norte-coreanos. Entretanto, Sérgio Ferro não sabe quem foi o portador daquela carta. Na Polícia, instado a auxiliar a investigação que se fazia, teria declarado, apenas, que o único conhecido seu, recentemente chegado da Europa, era Augusto Boal. Indicou, portanto, um suspeito. Tal hipótese, entretanto, não se confirmou⁶⁰⁰.

598 Consta na matéria que artistas e intelectuais dos Estados Unidos estavam unidos pela “preocupação por Augusto Boal e pela restauração dos direitos humanos no Brasil”, tendo declarado que “como membros da comunidade artística de Nova Iorque e cidadãos estadunidenses, preocupavam-se profundamente com a repressão de artistas de destaque no Brasil ou em qualquer outro país”. Cf. Arthur Miller protesta por Augusto Boal. *Jornal do Brasil*, 25 abril 1971, p. 5.

599 RODRIGUES, N. As confissões de Nelson Rodrigues. O artista Augusto Boal. *O Globo*, 17 março 1971, p. 3.

600 Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br>. Último acesso em 10 de out. 2023.

Fica explícito o quanto o governo brasileiro se sentiu pressionado pelo apoio nacional e internacional recebido por Boal. Após sair do presídio fazer um retrospecto sobre o período, Boal afirma compreender a terrível situação dos companheiros que, sob graves torturas, foram forçados a confessar suas atividades clandestinas. A ausência de qualquer limite nas agressões impostas aos suspeitos fazia com que fossem relatados eventos fantásticos como maneira de livrar-se do sangrento inquérito. 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 [Guariba] 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 vez⁶⁰¹.

Em biografia, sem oferecer muitos detalhes, Boal ressalta que algumas acusações não eram inteiramente 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 plausíveis⁶⁰².

A pena dos militantes envolvidos no processo de Boal, não foi minimizada, mesmo que alguns jornais da época assim o dissessem⁶⁰³. Albertina Oliveira Costa, ex-esposa do teatrólogo na época, foi duramente torturada durante o período de encarceramento no Dops⁶⁰⁴, Sérgio Ferro, Carlos Heck, Sérgio Pereira, Rodrigo Lefèvre e Júlio Barone foram condenados a dois anos de prisão. Já Maria Lourdes Rego e Maria Sampaio Tavares obtiveram penas de, respectivamente, três anos e seis meses de prisão. Cláudio Vouga e

601 BOAL, 2000, p. 289.

602 Ibidem, p. 291.

603 Um exemplo é a matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, cuja manchete é, no mínimo, infeliz: “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.: “Penas suaves aos arquitetos” In: *O Estado de São Paulo*, 31 de março de 1971, p. 16.

604 Augusto Boal enquanto esteve detido no Dops, testemunhou as agressões infligidas a Albertina. A experiência é relatada tanto em autobiografia, na qual 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 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, A. *Milagre no Brasil*. Lisboa: Plátano, 1977, p. 72.

Albertina Costa acabaram sendo absolvidos por falta de provas que os envolvessem em ações armadas.

Pelo que consta na documentação existente, Boal permaneceu detido por três meses ao todo, divididos entre o Dops e o presídio Tiradentes. Depois de libertado, partiu para um longo exílio compulsório, passando pelos Estados Unidos, Argentina, Portugal e França. Durante todo esse período de banimento, não mais escreveu sobre sua militância na ALN, muito menos acerca da viagem a Cuba, experiência que será resumida em curtos parágrafos na 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. No entanto, os relatos mostram-se, em geral, um tanto desencontrados.

Sabe-se que Boal foi libertado do Presídio Tiradentes em 28 de abril de 1971, sob uma espécie de “liberdade condicional”, partindo para um exílio que duraria quinze anos. Em novembro de 1971, no entanto, quando Boal já estava exilado em Buenos Aires, o Procurador da Justiça Militar, Durval Ayrton Moura de Araújo⁶⁰⁵ tentou incriminar Augusto Boal pelo crime de subversão. Disse ele: “Consta da denúncia que o acusado Augusto Pinto Boal integrava o esquema da ALN, prestando serviços a essa organização, como, por exemplo, ter ido à Europa a fim de entrar em contato com o conhecido líder estudantil Aluísio Nunes Ferreira, representante de Marighella no velho continente”⁶⁰⁶.

2. LAÇOS DE SOLIDARIEDADE INTERNACIONAL

Boal passou cerca de um mês encarcerado no DOPS, na cela F1 (Fundão), sofrendo torturas narradas anos mais tarde em *Milagre no Brasil*⁶⁰⁷, publicado em 1976, e em *Hamlet e o filho do padeiro*⁶⁰⁸. No início de março, o teatrólogo é transferido para o Presídio Tiradentes, onde permanece por dois meses na cela Mário Alves (Pavilhão 1, cela 3). Serão nesses meses finais que o teatrólogo receberá grande apoio internacional para que seja libertado do cárcere. Em seu primeiro dia no Tiradentes, Boal escreve um bilhete desesperado a Joanne Pottlitzer, diretora do TOLA. Sobre o ocorrido, Pottlitzer oferece o seguinte relato:

O envelope de São Paulo chegou pelo correio durante a manhã. Era 1971. O escritório do TOLA estava funcionando no quarto andar do prédio da ANTA no dis-

605 Trata-se do mesmo procurador que supervisionou o inquérito de Vladimir Herzog e que, em 2018, foi denunciado pelo Ministério Público pelo crime de prevaricação, por ter se omitido a investigar as torturas e o assassinato de Olavo Hansen.

606 Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br>. Último acesso em 10 de out. 2023.

607 BOAL, 1976.

608 BOAL, 2000.

trito teatral da Broadway em Nova Iorque, acima do teatro da ANTA na 52ª rua. O envelope não tinha endereço do remetente. Dentro dele havia um pedacinho de papel que havia sido rasgado de uma folha maior, com uma nota rabiscada a lápis e com uma letra apressada: “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.”⁶⁰⁹

Joanne recebe o pedido de socorro em 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, da qual participaram jornais de enorme influência, como *The New York Times* e o carioca *Jornal do Brasil*. O conhecimento de todo esse processo vale a longa citação:

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 quinze pessoas de teatro bastante renomadas assinassem, começando com Richard Schechner e, depois, Arthur 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 quinze 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.”⁶¹⁰

O nome de Arthur Miller já gozava, na época, de bastante prestígio no Brasil em virtude de sua marcante presença no circuito comercial. Além disso, como Miller ocupava o cargo de presidente da *PEN International*, organização em defesa dos direitos dos escritores, a sua ajuda representava uma solidariedade da classe artística estadunidense como um todo. A carta foi publicada no *New York Times* em 24 de abril de 1971, sendo também disponibilizada em dos periódicos estadunidenses de teatro de maior renome da época, *The Drama Review*. Foram, ao todo, dezesseis signatários do meio teatral estadunidense,

609 POTTLITZER, Joanne. Augusto Boal (1931-2009). *Postglobal Dance*. Duke University. 2010, Vol 40, nº 01, p. 08.
610 Ibidem, pp. 8-9.

a saber: Robert Anderson, Joseph, Chaikin, Harold Clurman, Miriam 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.

De início, a carta informa o público leitor a respeito da ilegitimidade da prisão do teatrólogo e o processo ilegal que circundava as medidas políticas brasileiras:

Documentos afirmam que Boal foi preso no dia 10 de fevereiro pelo Dops (Departamento de ordem política e social), a agência não-militar no Brasil responsável pelas investigações políticas. No dia 15 de março, ele ainda estava preso. Por dez dias depois de seu encarceramento, nem seus colegas nem sua família conseguiu obter qualquer informação das autoridades brasileiras a respeito de onde ele poderia estar e das circunstâncias de sua prisão. No dia 20 de fevereiro, foi permitida a visita de um parente próximo que soube que Boal está sendo mantido em uma solitária desde sua prisão e encontra-se na mão dos interrogadores. A ele, foi negado o acesso a um advogado (Tradução nossa)⁶¹¹.

Após desvelar tamanho caminho tortuoso, a carta reforça o compromisso que a classe artística assumia frente à violação de direitos:

Como membros da comunidade artística nova-iorquina e cidadãos norte-americanos, estamos profundamente preocupados com a repressão a artistas consagrados, no Brasil ou em qualquer país. A prisão de Boal repercute nos meios de expressão artísticos de todos os países. Ele não é um caso isolado. A repressão que toma conta do Brasil foi divulgada pelo *New York Times* e outras agências de comunicação responsáveis. Brasil é um membro das Nações Unidas e da Organização dos Estados da América, cujos princípios demandam claramente que os direitos humanos dos cidadãos de países membros sejam mantidos e honrados. Ainda assim, o Brasil não permitiu que organizações como a Cruz Vermelha Internacional e a Anistia Internacional realizassem investigações imparciais sobre denúncias de tortura contra presos políticos nas cadeias e presídios do país. Talvez o aspecto mais alarmante dessa situação brasileira seja a mínima atenção que recebe da nossa imprensa. O público precisa ser informado. E nós desejamos que ele fique conosco no apoio a Augusto Boal e no reestabelecimento dos direitos humanos no Brasil (Tradução nossa)⁶¹².

611 ANDERSON, R. et al. Letter from Robert Anderson, Joseph Chaikin, Harold Clurman, Miriam Colon, Rosamund Gilder, Henry Hewes, Joseph Chaikin, Arthur Miller, Erika Munk, Eugene Monick, Joseph Papp, Joanne Pottlitzer, Harold Prince, Richard Schechner, Alan Scheiner, Peter Schumann, Megan Terry. *The Drama Review*, Vol. 15, n° 02, 1971, p. 337.

612 Ibidem, p. 338.

Ao consultarmos a documentação disponível sobre o período, vê-se que a ajuda de Joanne Pottlitzer e do TOLA foi fundamental para a soltura de Boal. A primeira comunicação foi feita por Cecília Boal, esposa do teatrólogo, no dia 11 de fevereiro de 1971, dia seguinte ao sequestro de Boal. Cecília pede para que Joanne “entre em contato com associações culturais, como ITI (*International Theatre Institute*), TOLA, ou outras que pudessem protestar contra a prisão de Boal”⁶¹³. Cecília ainda pontua a importância de que esse protesto chegue “em forma de telegrama ao Consulado Americano em São Paulo”⁶¹⁴.

Em meio às cartas, há o bilhete escrito por Augusto Boal e mencionado por Joanne, datado de 10 de março de 1971, período em que o teatrólogo já estava no Presídio Tiradentes. Provavelmente, a correspondência fora enviada de forma clandestina, pois dificilmente seu conteúdo passaria pelos censores do Tiradentes. Eis a mensagem de Boal na íntegra:

Cara Joanne, sou eu de novo. Só para confirmar que você recebeu a carta, uma cópia dela. Ainda estou na prisão. Diga ao Schechner, (TDR) [*The Drama Review*], ITI, Fundação O’Neill, *Playwright’s Guild*, E. Stewart e quem mais puder. Envie um convite formal para que eu dirija a Feira, e explique em detalhes o que é a Feira, porque apreenderam uma fita com músicas da América Latina que consideraram subversivas. Explique que são para um espetáculo em Nova Iorque! Outros materiais da Feira (peças) também foram apreendidos. Se possível, envie qualquer tipo de convite do [Ron] Kaiserman para *Zumbi* ou *Bolívar*. E alguma coisa sobre a bolsa de financiamento que você comentou comigo em sua última carta. Socorro! Peça a Rosamund [Gilder]! Não sei! Me ajude! E depois, vamos ao *Chez George* para um jantar francês. Escreva com cópia ao Teatro de Arena⁶¹⁵.

Joanne, então, inicia um processo de intensa escrita de cartas e telegramas com pedidos de ajuda para Boal. São contatados Louis Calta, repórter cultural do *New York Times* (18/02/1971); Peter Solmssen, do Consulado Geral dos Estados Unidos (22/02/1971); John Nightower, diretor do *Museum of Modern Art* (4/03/1971); Bernard Gerstein, do *Shakespeare Festival Public Theatre* (4/03/1971); Kirsten Michalski, Secretária Executiva do PEN America (18/03/1971); Martin Enthover, da Anistia Internacional (25/03/1971); Stephen Benedict, da Fundação dos Irmãos Rockefeller (30/03/1971); entre outros.

613 BOAL, Cecília. [Correspondência a POTTLITZER, J.], 11 fevereiro de 1971, p.1. *Beinecke Library*, Yale. *Beinecke Library*, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

614 *Ibidem*. Segue o conteúdo da carta: “Estamos tendo um grande problema com Boal, e eu preciso muito de sua ajuda. Ontem, quando Boal terminou o ensaio de uma peça, ele foi detido por um policial no caminho para casa. Até agora, não conseguimos saber onde ele está e as autoridades se recusam a me dar qualquer informação. Ao conversar com nossos colegas do teatro, eles sugeriram um pedido de ajuda feito por todos os países nos quais Boal trabalhou. Gostaria de saber se é possível que você reúna as associações culturais, como o ITI, TOLA, entre outras, para fazer um protesto contra a prisão de Boal, colocando em evidência todo o trabalho dele em outros países. Esse protesto deve chegar em forma de telegrama ao Consulado Americano daqui, de São Paulo”. *Beinecke Library*, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

615 BOAL, A. [Correspondência a POTTLITZER], 10 março 1971. *Beinecke Library*, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

Foram muitos os que atenderam ao pedido de Joanne. Um deles, Inger Fahlander, residente em Londres e integrante do Departamento de Investigações da Anistia Internacional, só pode responder um mês mais tarde, em 25 de maio de 1971. Ainda assim, prometeu repassar o caso para dois grupos da Anistia que “já haviam começado a questionar os motivos da prisão”⁶¹⁶, além de afirmar que o Sindicato de Atores também entrara em contato com a Embaixada do Brasil em Londres. Louis Michael Colonnese, por outro lado, retornou contato com Joanne mais que prontamente, no dia 26 de março. Colonnese era reverendo conhecido por sua atuação progressista como diretor do Escritório Latino-Americano da Conferência Católica Estadunidense. O reverendo possuía um papel de destaque em Washington, na mobilização contra a violência de Estado no Brasil desde 1969, e por isso Joanne lhe contactou sobre a prisão de Boal, enviando-lhe também o abaixo-assinado que seria publicado no *New York Times*.

O pedido era que Colonnese intercedesse junto a Dom Paulo Evaristo Arns e Celso Diniz, Conselheiro e Encarregado de Negócios da Embaixada do Brasil em Washington. Em documento oficial da Divisão da América Latina do Departamento de Assuntos Exteriores, Colonnese escreve a seguinte carta a Celso Diniz:

Eu recebi recentemente, de alguém de Nova Iorque, a cópia de uma carta enviada ao *New York Times* (anexada) com algumas assinaturas bem conhecidas. Foi-me pedido para comentar sobre essa carta. Como não possuo qualquer informação sobre o caso do Sr. Boal, envio-lhe a carta, com a esperança de que você possa esclarecer o assunto com informações detalhadas. É certo, creio eu, que ele foi apreendido pela polícia e que não deram qualquer informação à família de Boal sobre seu paradeiro. Esse é o tipo de situação que incomoda as pessoas comprometidas com um interesse sincero e genuíno pelos direitos humanos, independente do país onde vivem. Pediram para que sejamos extremamente objetivos em nosso relato – avaliações e julgamentos –, mas nunca somos apresentados aos fatos reais, tampouco com o tipo de informação que o público tem o direito de saber⁶¹⁷.
(Tradução nossa)

Celso Diniz não lhe responde, tampouco foi encontrada qualquer correspondência de Colonnese para Arns. Em vista disso, o congressista Herman Badillo, também a pedido de Joanne, pressiona o diplomata brasileiro, exigindo-lhe de modo mais contundente alguma justificativa para a prisão de Boal e a recusa de informações pelas autoridades do Brasil. Escrita em 12 de maio, a carta Badillo a Diniz é encerrada com um pedido formal, que representava uma parcela do Congresso estadunidense:

616 FAHLANDER, Inger. [Correspondência a POTTLITZER], 25 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

617 COLONNESE, L.M. [Carta a DINIZ, C.], 26 março 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

Agradeceria muito se você [Celso Diniz] tratasse da questão com os devidos representantes do governo brasileiro e me enviasse um relatório completo sobre a atual situação do Sr. Boal. Estou particularmente interessado em compreender a natureza específica das acusações contra ele, as circunstâncias de sua apreensão, detenção e quaisquer procedimentos judiciais, e as tentativas feitas pelo governo do Brasil de proteger os direitos civis do Sr. Boal.⁶¹⁸ (Tradução nossa)

A solicitação de Badillo é rapidamente respondida por Sérgio de Queiroz Duarte, Primeiro Secretário da Embaixada Brasileira em Washington, em 14 de maio. Em vez do relatório, a diplomacia somente informa Badillo de que Boal já havia sido posto em liberdade condicional desde abril. Os motivos que fundamentam a sua prisão, no entanto, são mencionados ainda de modo bastante abstrato: “O Sr. Boal foi acusado de pertencer a movimentos subversivos e será, mais tarde, julgado por tais acusações de acordo com os parâmetros legais brasileiros”⁶¹⁹. (Tradução nossa)

O senador Frank Church também foi contatado pelo Comitê Teatral de Repressão na América Latina⁶²⁰ e pelo Comitê ad hoc de Libertação dos Presos Políticos no Brasil⁶²¹ no início de maio. Ele lhe responde algumas semanas mais tarde, no dia 20 de maio⁶²², mencionando não só que apoiará o caso de Boal, mas que está empenhado em investigar as violações dos direitos humanos no Brasil de modo amplo. Afirmou ainda que entraria em contato com o Departamento de Estado para indagar sobre o caso.

Além disso, o *American PEN* enviou a seguinte mensagem ao então Ministro da Justiça do Brasil, Alfredo Buzaid:

Recentemente, os escritores do American PEN foram informados de que o dramaturgo Augusto Boal havia sido preso ao sair de um ensaio, no Teatro de Arena de São Paulo, em direção à sua casa. Isso ocorreu, segundo nossas fontes, no dia 10 de fevereiro. De acordo com a informação que obtemos, o Sr. Boal foi preso porque a sua companhia teatral encena peças que criticam o governo brasileiro, peças encenadas aqui, nos Estados Unidos, e em outros países também. Essa informação está correta?

618 BADILLO [Correspondência a DINIZ, C.], 12 maio 1971, p. 1. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

619 DUARTE, Sérgio de Queiroz. [Correspondência a BADILLO, H.], 14 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

620 *Theatre Committee on Repression in Latin America*. Ver: POTTLITZER, J. [Correspondência a CHURCH, F.], 6 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

621 *Ad hoc Committee for Release of Prisoners of Conscience in Brazil*. Ver: POTTLITZER, J. [Correspondência a CHURCH, F.], 6 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

622 CHURCH, F. [Correspondência a POTTLITZER, J.], 20 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

Caso seja verdade, o fato levanta uma preocupação importante que, com certeza, despertará a atenção de toda a comunidade de escritores dos Estados Unidos. Recentemente, nós nos opusemos ao governo de Taiwan porque dois jornalistas chineses foram presos por supostos crimes nas Filipinas. A possibilidade de um escritor ser perseguido em um país pelas suas palavras e ações em outro país acende uma luz vermelha.

Não podemos acreditar que o governo do Brasil deseja restringir dessa forma seus escritores, quando eles saem do país. Há outros países que infelizmente seguem essa política, mas eles não possuem nem respeito, tampouco admiração pela maioria dos povos que acredita na liberdade de expressão. Eu falo em nome de milhares de escritores dos Estados Unidos quando eu lhe peço para soltar o Sr. Boal – ou, ao menos, julgá-lo, respeitando todos os seus direitos legais o quanto antes⁶²³. (Tradução nossa)

Ao todo, Joanne enviou cartas a sete congressistas dos Estados Unidos: Frank Church, Jacob Javits, James L. Buckley, Herman Badillo, Leo Joseph Ryan Jr., Benjamin Rosenthal e Bella Abzug, nas quais solicitava “veementemente a intervenção do Subcomitê das Relações Brasil-Estados Unidos no Senado”⁶²⁴. Também Joseph Papp, diretor do *Public Theatre*, em Nova Iorque⁶²⁵, correspondeu-se com William Rogers, Secretário de Estado dos Estados Unidos, em 26 de fevereiro; e ao Consulado Geral dos Estados Unidos, em 22 de fevereiro.

No dia 2 de abril de 1971, em tom de protesto contra a prisão de Boal, foi organizado pelo TOLA um debate público no *Performing Garage*, sede do grupo de teatro de Richard Schechner, em Nova Iorque. A conversa, que seria mediada por Richard Schechner, intitulava-se *Brazil: Victimized the Arts* versaria sobre a violação dos direitos humanos no Brasil e, mais especificamente, sobre o encarceramento de Augusto Boal. Entre os convidados, estavam: Ralph Della Cava, Warren Dean, Al Stepan, Brady Tyson e William Wipfler, todos eles militantes envolvidos com o movimento contra a ditadura no Brasil. Logo no convite, havia o informe:

Augusto Boal, o prisioneiro político mais recente no Brasil, foi detido em São Paulo, no dia 10 de fevereiro. (...) Ele ainda está no DOPS, a agência federal não-militar no Brasil responsável pelas investigações políticas. As acusações contra ele voltam-se a viagens para o exterior nos últimos dois anos, nas quais sua companhia apresentou peças que criticavam o governo brasileiro. (...) Boal não obteve permissão para contratar um advogado. O caso dele não é algo isolado. Embora

623 PEN. [Correspondência], 2 abril 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

624 POTTITZER, J. [Correspondência a CHURCH, F.], 6 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

625 Teatro no qual Boal havia apresentado *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Bolívar* em 1970, durante a segunda excursão do TA para os Estados Unidos.

o Brasil seja um membro das Nações Unidas e da Organização dos Estados Americanos, que asseguram que os direitos humanos dos cidadãos de países membros sejam respeitados, o atual governo negou permissão para que organizações como a Anistia Internacional e a Cruz Vermelha conduzissem investigações imparciais das torturas que vem sendo relatadas contra presos políticos nos presídios brasileiros⁶²⁶. (Tradução nossa)

No dia 6 de abril de 1971, como um desdobramento do debate público em favor de Boal, o TOLA arregimentou quarenta signatários, entre artistas e intelectuais estadunidenses, no que parece ser uma versão inicial do abaixo-assinado enviado ao *New York Times* no final de abril. Nele, destacam-se os nomes dos autores do documento: Joanne Pottlitzer, na qualidade de diretora do TOLA; Richard Schechner, diretor do *The Performance Group*; e William Wipfler, sacerdote e autor da primeira denúncia em solo estadunidense contra os crimes de tortura praticados pela ditadura brasileira⁶²⁷. Segue-se, assim,

626 TOLA. *For Immediate Release*, 26 março 1971. *Beinecke Library*, Yale.

627 Wipfler era Diretor Assistente do Departamento Latino-Americano do *National Council of Churches*. Em 16 de março de 1970, Wipfler publicou "The Price of "Progress" in Brazil" na revista *Christianity and Crisis*, considerado o primeiro artigo completo nos Estados Unidos que documentou a tortura no Brasil. Wipfler, fazia parte de uma ação solidária aos prisioneiros políticos do Brasil na época. Segundo James Green, Wipfler travou contato com os participantes do movimento de resistência à ditadura brasileira ainda no final de dezembro de 1969, quando conheceu os brasileiros Jether Pereira Ramalho, pastor da Igreja Congregacionalista em Pedra de Guaratiba e professor de Sociologia da UFRJ, bem como sua esposa Lucília, em Nova Iorque. No encontro, além dos três, havia Jovelino Ramos, considerado subversivo pelo governo brasileiro e exilado desde 1968; Rubem César Fernandes, também exilado logo após o golpe militar e estudante de doutoramento na Universidade de Columbia; e Domício Pereira, ministro presbiteriano que viajara a Nova Iorque com o propósito de ministrar um curso no Seminário Teológico Union. Afirma Green que tal encontro não só fomentou momentos de confraternização e amizade, mas adquiriu um caráter estratégico de combate à ditadura no Brasil, quando alguns documentos, com relatos de presos políticos, foram compartilhados: "Discretamente, Jether Ramalho e Domício Pereira haviam levado aos Estados Unidos, escondida na bagagem ou junto ao corpo, uma coleção de documentos que detalhava o sucedido a centenas de prisioneiros políticos brasileiros. Entregaram a Wipfler o material cuidadosamente oculto, para que ele o examinasse. Muitos anos depois, esse clérigo episcopaliano recordou a primeira vez em que vira as denúncias: "Diversas estavam rabiscadas em pedaços de papel sujo, sacos de papel ou envelope amarrados, e era difícil decifrá-las. Outra estava escrita em letras minúsculas em uma única folha quadrada de papel higiênico; era preciso uma lupa para conseguir ler". Wipfler recorda: "Eu sabia que a situação era ruim no Brasil, mas nunca tinha visto nada escrito, nenhum texto. Eles tinham trazido testemunhos individuais e em grupo, por escrito". No material que Pereira e Ramalho haviam retirado clandestinamente do Brasil, havia uma declaração redigida um pouco antes, no mesmo mês, por dezesseis prisioneiras em um centro de detenção no porto do Rio de Janeiro. (...) Abalado pelo que lera e resolvido a ajudar, Wipfler imediatamente convidou os quatro brasileiros a instalar uma base de operações em uma sala vazia no escritório da *National Council of Churches*. Durante os dois meses seguintes, eles organizaram o material, indexaram as denúncias e prepararam um dossiê completo que poderiam publicar em português e inglês e distribuir amplamente nos Estados Unidos". O texto de Wipfler publicado na *Christianity and Crisis* documenta os tipos de tortura infligida contra aqueles enquadrados na Lei de Segurança Nacional e concede voz de testemunho a prisioneiros vários, sobretudo às 16 mulheres da Ilha das Flores, além de atestar o envolvimento dos Estados Unidos na assistência e financiamento da ditadura no Brasil. Mais tarde, já em 12 de junho de 1971, Boal escreverá a Wipfler para agradecer pela solidariedade em participar do abaixo-assinado pela sua libertação. Diz Boal que: "Quero expressar meu profundo agradecimento pela sua preocupação com o meu recente encarceramento em São Paulo. Como você deve saber, fui libertado em 28 de abril, sob liberdade condicional e serei julgado no dia 28 de junho. Tenho certeza de que a pressão internacional de pessoas preocupadas foi a responsável pela minha libertação. Meu processo (que ocorreu em menos de três meses, 10 de fevereiro a

a assinatura de dezenas de membros do Comitê de Artes e Repressão na América Latina e do *ad hoc Committee for Release of Prisoners of Conscience in Brazil*⁶²⁸. O abaixo-assinado afirma que:

Protestamos contra a prisão do renomado dramaturgo e diretor Augusto Boal, cuja companhia esteve em Nova Iorque no ano passado e foi aclamada. Boal está detido desde 10 de fevereiro em São Paulo, sem fiança ou *habeas corpus*. O caso é um entre milhares no Brasil. Neste momento, nós solicitamos veementemente que o Senado dos Estados Unidos convoque subcomitês de investigação e audiências sobre as relações entre Brasil e Estados Unidos⁶²⁹. (Tradução nossa)

Após a libertação de Boal, Joanne e Henry Raymont, editor do *New York Times*, iniciam um projeto de reunir todas essas correspondências trocadas e os registros dos protestos nos Estados Unidos contra a prisão do teatrólogo⁶³⁰. A ideia era que esse material servisse de base para uma matéria de denúncia sobre o caso. As cartas não saíram no jornal, conforme planejado, sendo somente veiculada uma tímida notícia sobre o encontro de Boal com Arthur Miller, em 25 de junho de 1971⁶³¹.

28 de abril) foi um dos mais rápidos, senão o mais rápido dentre os trâmites políticos no Brasil desde 1968. Espero que você continue denunciando e estimulando os demais a denunciarem as violações contra os direitos humanos e a liberdade de expressão no Brasil e ao redor do mundo. Minha experiência ilustra que, no Brasil, a opinião internacional é ouvida e levada em consideração". Cf. BOAL, Augusto. [Correspondência a William Wipfler], 12 junho 1971; GREEN, 2009, p. 215; WIPFLER, 16 março 1970. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

628 São eles: Sr. e Sra. Rudi Bass, Margot Bennet, Joseph Boyer, Scott Chelius, Margaret Crahen, Judith Dean, Warren Dean, Frances Della Cava, Palmari Delucena, Jorge Donahue, Karin Farber, MacArthur Flack, A. Galbraith, Gail Grillasca, Sr. E Sra. Guerra, Louise Hay, Anthony Johnopoulos, Thomas Kerins, Stanley Lehman, Albert Martin, Mary McBride, Marcia McCamey, Eugene Monick, Vanja Orico, Patrick Peppe, Loretta Rispoli, Abel Riva, Alicia Riva, José Luis Rodriguez, Shelley, Rosen, Peter Serritella, Petrina Shumsky, Sandra Smith, Bill Tsakiridis, Eduardo Luiz Tesiui, Enrique Vargas, Lucy Vargas e Tim Wolf.

629 POTTLITZER et al. [Telegrama sem destinatário], 6 abril 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

630 Em carta a Raymont, datada de 23 de junho de 1971, Joanne lhe envia as cópias das cartas; as críticas às peças dirigidas por Boal e encenadas na Argentina e França; uma cronologia do processo judicial de Boal; e uma entrevista com Boal feita pelo *Le Monde*, em maio de 1971. Joanne também reforça que, entre o material, havia telegramas de artistas de teatro ao Consulado dos Estados Unidos em São Paulo; cartas à Anistia Internacional em Londres; protestos de artistas do México, Argentina, Chile e França; um telegrama dirigido ao Senado dos Estados Unidos, pedindo que fossem convocadas audiências sobre as políticas e ações estadunidenses no Brasil, escrito e assinado por 41 pessoas logo após o Simpósio, em 2 de abril de 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

631 RAYMONT, Henry. Miller and Freed Brazilian Discuss New Satire Genre. *The New York Times*, 25 junho 1971.

Fora dos Estados Unidos, Boal recebeu enorme ajuda dos periódicos argentinos *Los Libros*⁶³², *Propositos*⁶³³ e *Marcha*, além de contar com o protesto de diversos profissio-

632 A nota contou com um bonito registro da passagem de Boal pela Argentina e do telegrama que a Associação de Atores e Diretores da Argentina receberam sobre a prisão de Boal. Segue registro completo: “Em dezembro de 1970, estive em Buenos Aires, Augusto Boal, notável diretor da cena brasileira, conduzindo uma companhia teatral de seu país. Além de sua presença de diretor, que já conhecíamos, Boal causa admiração por sua árdua vida intelectual: ensaiava, dirigia, assistia a mesas redondas, ministrava conferências, publicava, era figura central em livres debates e, para culminar essa trajetória talentosa e disciplinada, não visitou nenhuma redação buscando publicidade. Sua companhia, não obstante, foi reconhecida por seus reais valores e seu decidido impulso experimental, cumprido que não repetia teorias abstratas, mas apoiava-se nos melhores mestres e fazia uma aguda imersão em formas primárias do drama brasileiro para abordar o momento presente, a partir de um teatro maduro e expressamente popular. A crítica especializada soube, nessa ocasião, reconhecer seus méritos. Em uma de suas aulas, um certo participante perguntou a Boal qual era a concepção estética da preparação do ator em sua companhia de teatro. Boal contestou: “a concepção da nossa realidade brasileira, pulsando em sua totalidade, com um enfoque que acreditamos ter validade artística. Realizar um teatro com todo o rigor de um ofício que deve ser aprendido ao máximo para quem, como nós, pretende popularizar o teatro em nosso país. Para essa imensa tarefa, há que dar ao povo o melhor, e não os resíduos como costuma acontecer com quem tergiversa, às vezes de boa-fé, e em outras vezes, não, o profundo sentido de uma arte popular. Mas, além disso, há o outro lado da moeda, que nós declaradamente praticamos. Esse outro lado da moeda, consiste em que cada integrante de nossa companhia deve estar preparada para enfrentar a prisão em qualquer momento. Porque essa também é a realidade que vive o artista brasileiro de hoje. E não só o artista honrado, mas qualquer cidadão patriota”. E Boal, com certeza, não se equivocava. No regresso a seu país, saindo de um ensaio, com a madrugada como testemunha de seu fervor teatral, Boal foi sequestrado pela polícia política do Brasil. Registrado sob um nome falso, desaparecido por mais de quarenta dias nos porões do ódio, barbaramente torturado – eis a notícia que chega a nós com muito atraso, filtrada através de um lacônico telegrama reproduzido em um matutino. A Associação Argentina de Atores e a Associação de Diretores Teatrais manifestaram imediatamente seu repúdio. É o repúdio de quem sente na própria carne a feroz ditadura pela qual passam nossos irmãos”. BOAL. *Los Libros*, fevereiro de 1971.

633 A nota versa sobre o protesto movido pelos artistas de teatro da Argentina à porta da Embaixada Brasileira em Buenos Aires. Segue o conteúdo completo: “Augusto Boal, um dos nomes mais significativos da atividade teatral brasileira, permanece encarcerado desde 10 de fevereiro do ano corrente por disposição das autoridades de seu país. Por tal motivo, personalidades da nossa cultura: escultores, atores, músicos, cenógrafos e estudantes de teatro assinaram uma petição de liberdade que foi apresentada ao Sr. Embaixador do Brasil, por meio de uma delegação que integram os seguintes nomes: Alfredo Alcon, Norma Aleandro, Irma Roy, Maria Aurelia Bisutti, Ernesto Bianco, Norman Briski, Osvaldo Bonnet, Juan Carlos Gene, Fernanda Mistral, [Miguel] Gila, Lautaro Murua, Jorge Rivera Lopez e Pepe Sorriano.

Foi solicitada, reiteradamente, uma reunião pessoal e telegráfica sem termos recebido retorno da Embaixada do Brasil até agora. Sabendo que o silêncio não é uma atitude ética na relação entre as pessoas e que não há nada que abone a negação ao direito de petição, nós nos dispusemos a ir até a Embaixada brasileira, no dia 16, sexta-feira, com o objetivo de entregar a documentação que coletamos e aguardar uma resolução das autoridades brasileiras”. Pela Liberdade de Augusto Boal.

nais do teatro latino-americano, que fizeram coro aos protestos internacionais contra a sua prisão. No dia de 04 de abril de 1971, o jornal portenho *Cronica* publicou a matéria “Atores na Embaixada”, que destacava o compromisso de dez atores argentinos que iriam protestar à porta da Embaixada do Brasil em Buenos Aires no dia 16 de abril daquele ano para pedir a liberdade de Boal. O protesto é comunicado por telegrama ao governo brasileiro em duas datas, dias 5 e 16 de abril de 1971, sempre em regime confidencial e urgente. As informações, enviadas pela Embaixada do Brasil em Buenos Aires para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, podem ser resumidas no trecho da seguinte nota:

Os atores Alfredo Alcon, Norma Aleandro, Maria Aurelia Bisutti, Pepe Soriano, Lautaro Murua, Fernanda Mistral, Irma Roy, Juan Carlos Gené e outros irão em grupo à Embaixada do Brasil às 18:00, dispostos a pedir a liberdade do diretor Augusto Boal. Os atores pediram uma reunião com o Embaixador, mas não o pedido não foi aceito. Por isso, irão protestar dessa maneira intempestiva. Alertei autoridades policiais competentes para o que acontecerá, manifestando-lhes minha especial preocupação⁶³⁴.

A campanha internacional, segundo Boal, foi crucial para que o poder público apressasse seu julgamento e posterior libertação: “tamanha solidariedade impressiona os ditadores. Um prisioneiro ficava encarcerado dois anos sem ser acusado; três ou quatro sem julgamento. No meu caso, em um mês, fui ouvido”⁶³⁵. 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 Arena, de modo a divulgar a abertura do regime militar brasileiro, e o obriga a assinar um documento em que o teatrólogo se comprometia a retornar ao Brasil após a viagem. Enquanto assinava, ouviu o conselho do funcionário: “Não prendemos ninguém pela segunda vez: matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assinie! Prometa voltar!”⁶³⁶.

Após o festival em Nancy, Boal viaja a Nova Iorque, onde permanece somente três meses. Descobre que o convite inicial de Schechner, de fato, extrapolava o intuito de endossar a campanha internacional contra o sequestro. Nesse período, Boal atua como diretor convidado da Faculdade de Artes da Universidade de Nova Iorque, dirigindo sua mais recente peça, *Torquemada*, um relato sobre a tortura que sofrera nos porões do DOPS. Além disso, já no fim de 1971, ministra um curso de dramaturgia na mesma faculdade, junto a Grotowski e Ryszard Cieslak – ofício que será mantido por mais dois anos.

Em carta a Joseph Chaikin, fundador do *Open Theatre*, Boal ressalta o desejo de ter encontrado pessoalmente o colega, que tanto havia colaborado na arrematamento das as-

Buenos Aires. *Propositos*, 22 abril de 1971.

634 Arquivo Nacional, MMS/EM/17/III/71.

635 BOAL, 2000, p. 280.

636 *Ibidem*, p. 282.

sinaturas da carta-manifesto. Para nosso autor, a continuidade da pesquisa do teatro como ferramenta política estava, mais do que nunca, em pauta:

Teria adorado falar com você, especialmente sobre o quão longe podemos adentrar na política enquanto fazemos teatro e vice-versa. Estou um tanto confuso. Espero que nos falemos algum dia (Tradução nossa)⁶³⁷.

Mesmo com a ida de Boal a Buenos Aires, o diálogo com Chaikin se mantém até o fim daquele ano e sempre perpassa as relações entre arte e intervenção social. É curioso como Boal utiliza o recurso da correspondência com o autor para informar não só o teor de seu trabalho politizado, mas também os motivos que o fazem escolher o caminho do engajamento. A própria troca de cartas opera, assim, uma possibilidade de denúncia da situação precária em que o Brasil se inseria, bem como da falsa propaganda de prosperidade nacional disseminada pelo regime militar:

Estou enviando uma cópia da peça *Torquemada*, que estreei em Buenos Aires semana passada. Nós fazemos reuniões políticas quase toda noite depois do espetáculo. Acredito que todo artista brasileiro que está exilado neste momento tem o dever de não perder nenhuma oportunidade de denunciar o que Nixon chama de “milagre brasileiro” – isso não é nada mais do que “imperialismo do subdesenvolvido”: nossos trabalhadores (que custam menos aos patrões do que os escravos custavam aos senhores no século passado) produzem bens, mas não são consumidores do que produzem. Então, o Brasil é agora uma potência da exportação – somente 2,8% consegue os lucros disso; 7,2% vive dentro dos padrões aceitáveis de sobrevivência (o que significa que eles vão ao cinema uma vez ao mês), enquanto 90% vive em condições sub-humanas. Mais da metade da população brasileira não calça sapatos – esse é o milagre econômico brasileiro (Tradução nossa)⁶³⁸.

A atuação do teatro político no eixo internacional era, portanto, tornada legítima na medida em que Boal constatava a obrigatoriedade ética de desvelar o verdadeiro processo de exploração vivido pelo Brasil. Entre debates sobre ética e estética, Boal deflagra a importância da colaboração de diversos artistas com aqueles os presos e torturados no Brasil. Numa carta em específico, o pedido diz respeito ao encarceramento dos membros do *Living Theatre* em Minas Gerais:

Entendi pelas informações que tenho recebido que os Becks, junto a outros atores do *Living Theatre*, foram presos em Ouro Preto, Brasil, onde estavam vivendo e trabalhando (...). Quando fui preso no início deste ano, a pressão internacional a meu favor foi responsável pela minha saída. Neste caso também, tenho bastante

637 BOAL, A. [Correspondência] Destinatário: CHAIKIN, Joseph. 27 jun. 1971, p. 1. Kent State University Libraries. Special Collections and Archives.

638 Idem, 14 jul. 1971, pp. 1-2.

certeza, que só as cartas internacionais, telegramas e qualquer outra coisa pode ajudar a libertar os Becks e seu grupo. Acredito que temos que agir muito rápido. Por favor, entre em contato com Joanne, Schechner, Megan Terry e todos que assinaram a carta para mim. Que façam o mesmo agora, senão mais ainda⁶³⁹.

Essa militância e preocupação com os prisioneiros políticos no Brasil e em outros países da América Latina ocupará grande parte do trabalho de Boal nos Estados Unidos, notadamente na *FLAO*, na qual a cena de abertura já expõe um prisioneiro brasileiro no pau-de-arara, vulnerável aos ataques físicos e morais perpetrados pelos algozes.

É curioso que Boal afirme a Chaikin, também em carta, que a *FLAO* iria trabalhar com “uma série de cenas curtas sobre a vida de Jesus por um ângulo político e nada religioso”⁶⁴⁰. Diferente disso, o espetáculo foi antes um mural sobre a situação política de muitos países da América Latina, cujos artistas haviam perdido expressão e sobretudo o poder de dialogar com os companheiros dos países vizinhos:

Pode-se observar o completo isolamento dos diversos países latinoamericanos, a falta de comunicação entre eles e a carência quase absoluta de intercâmbio artístico e cultural (...). Com base nesse raciocínio, Joanne Pottlitzer convidou-me a realizar em Nova York um espetáculo semelhante à *Feira Paulista de Opinião*, utilizando para isso material recolhido na América Latina⁶⁴¹.

O projeto de vincular a questão religiosa à atividade militante, no entanto, teve seus desdobramentos ao final. Um deles foi justamente a escolha do local de encenação do evento, a igreja *St. Clement*, cujo pároco, Eugene Monick, nutria grande simpatia pelas posições dos teólogos da libertação. Um outro desdobramento não chegou a integrar as obras da *FLAO*, mas uma de suas mesas de comunicação, na qual o tema a ser debatido era *Role of the Church in Changing Society*⁶⁴². Pouco se sabe acerca do conteúdo dos debates, uma vez que, na maioria das vezes, restaram somente os nomes dos comunicadores e os títulos dos temas que nortearam as falas⁶⁴³.

Contudo, nessa mesa, a reflexão sobre os modos pelos quais a religiosidade não estaria de todo apartada de uma perspectiva mais materialista marca presença através da

639 BOAL, A. [Correspondência] Destinatário: CHAIKIN, Joseph. 14 jul. 1971, p. 1. Kent State University Libraries. Special Collections and Archives.

640 BOAL, A. [Correspondência] Destinatário: CHAIKIN, Joseph. 27 jun. 1971, p. 1. Kent State University Libraries. Special Collections and Archives.

641 BOAL, A. “A integração teatral latino-americana”. *Revista Palco/ Plateia*, nº 06, 1970, s/p.

642 Em tradução livre: O papel da igreja na transformação da sociedade.

643 Há, contudo, um registro audiovisual parcial da mesa *Theatre and Revolution... Which Revolution* e um fragmento em áudio da mesa *US Brazil Relations* na *Fales Library*, da New York University e na *Beinecke Library*, Yale, respectivamente. Cf.: TOLA’s *Latin American Fair of Opinion, Theatre & Revolution*, Hunter College, Nova Iorque. Formato: VHS. Duração: 00:34:20. MSS.121. Série V. Caixa: 121.0196.

própria descrição dos participantes, a saber: Arthur Melville, ex-padre e ex-missionário na Guatemala; Carol O'Flynn Chaves, ex-voluntária do Corpo de Paz na Colômbia; William Wipfler, padre, ex-missionário na República Dominicana e diretor da Divisão Nacional das Igrejas Latino-americanas; Jose Camps, padre e ex-missionário no Equador e Bolívia; e Eugene Monick, sacerdote da igreja *St. Clement*.

Esse veio humanitário de religiosos que integram o setor mais progressista da igreja é, assim, um dos filamentos com que Boal tece a estrutura da *FLAO* munido do critério e rigor de quem sabe que o fantasma da mistificação está sempre à espreita. É assim que o elenco, constituído por alunos da *Tisch School of the Arts* da NYU, irá optar por abrir o espetáculo no altar da igreja, com o prólogo de *Torquemada*. Tratava-se de uma cena curta na qual o protagonista, um preso político sintomaticamente chamado “dramaturgo”, é torturado de forma ininterrupta e submetido a interrogatório por membros do poder estatal. O lugar destinado a destacar o sacrifício sobre-humano de Cristo torna-se a sala de torturas a expor o sofrimento do militante artista: traidores convertidos em algozes, Jesus em guerrilheiro.

Boal trata da vertente religiosa no teatro político durante todo um capítulo de *Técnicas latino-americanas de teatro popular*⁶⁴⁴, editado no mesmo ano de encenação da *Feira latino...* Discorrendo de forma mais panorâmica sobre a inserção do folclore, da religião e das superstições, afirma que “é um dever do revolucionário-artista, através dos meios da arte, mostrar a verdadeira realidade que se esconde por detrás das superstições”⁶⁴⁵. Explica, a tom de exemplo, o uso do mito de Iemanjá no teatro do CPC da UNE:

Iemanjá, a rainha do mar, atrai para o fundo do mar os pescadores; mas nos países onde existem leis laborais de proteção ao pescador, leis que determinam horas de trabalho máximas, condições de pesca, embarcações, etc., Iemanjá atrai muito menos. O poder de Iemanjá está diretamente relacionado com o poder dos sindicatos pescadores⁶⁴⁶.

A partir da exposição, o teatrólogo considera equivocado vilipendiar as crenças de um povo, assumindo que existe um preceito conservador em qualquer atividade que delas parta. É nessa esteira que se defenderá o uso do teatro-bíblia – forma esta referenciada por Boal a Chaikin –, que “consiste em interpretar historicamente a Bíblia para que a vida dos seus personagens nos possa servir de exemplo”.⁶⁴⁷ Sublinha que, em tal modalidade de fazer teatral, não existia a pretensão de esvaziar a concepção divina de Jesus, mas fornecer um viés histórico em relação à trajetória heroica do fundador do Cristianismo e usar todo o culto cristão ao sacrifício em favor da conscientização sobre os meios de libertar os povos socialmente explorados do imperialismo:

644 BOAL, 1977, p. 83.

645 BOAL, 1977, p. 91.

646 Ibidem, p. 92.

647 Ibidem, p. 95.

Se isto for compreendido, podemos então pensar na utilização de fatos bíblicos para a compreensão do que faria Jesus se vivesse hoje, historicamente, entre nós, pois ele também viveu num país ocupado pelo imperialismo. Como lutou pela libertação de seu povo? Como organizou esse povo? Não apenas a vida de Cristo, mas também toda a Bíblia estão cheios de exemplos de lutas heroicas pela liberdade (...). Tudo na Bíblia aceita uma possível leitura histórica. Quais eram as tentações que Jesus sofreu no deserto, senão uma dirá e grande preparação para a luta? Qual era o deserto para ele, senão o mesmo que o dos guerrilheiros latino-americanos, as serras, as florestas? Nesta severa preparação, Jesus não pôde transformar as pedras em pães (a tentação de utilizar a revolução para fins pessoais), não pôde tentar o Senhor (a tentação de descuidar-se), não pôde voltar à cidade e reintegrar-se à sociedade, como sugere o Diabo. Por acaso não sofrem os guerrilheiros tentações idênticas?⁶⁴⁸.

No pano de fundo, Boal, como bom marxista, lia a religião, a superstição e o folclore como fenômenos formados pela base social e transformáveis ao longo do tempo, de acordo com as contradições que movem o chão histórico. No entanto, ao aproximar a sacralidade da bíblia à luta revolucionária da guerrilha, Boal opera menos uma materialização de um reino fixado nas nuvens⁶⁴⁹, para usar a expressão de Marx, do que a mitificação dos militantes. E, evidentemente, surge a aporia em torno do herói: ora, se o herói, no caso o militante, for historicizado, ele no mesmo momento deixaria de ser herói para se tornar parte integrante de um processo muito mais abrangente. Em outras palavras, o herói, como proposto por Boal, só pode existir enquanto ser supra-histórico, abstrato e, portanto, distanciado do viés materialista pelo qual o teatrólogo se interessa.

A encenação do prólogo de *Torquemada*, portanto, lida ativamente com tamanha problemática, assim como permite perceber como a questão do herói também irá se atrelar à perspectiva do testemunho.

A peça foi idealizada em fevereiro de 1971, ainda no Dops, onde Boal permaneceu alguns meses na solitária. Observando algumas situações cotidianas no presídio, ele elabora uma espécie de rascunho através de desenhos, para não levantar suspeitas. Mais tarde, já no presídio Tiradentes, Boal escreveu as cenas de modo bastante sucinto: utilizou palavras-chave em francês, fazendo parecer se tratar, aos olhos dos carcereiros, de exercícios

648 Ibidem, p. 96.

649 Faço menção especialmente à leitura que Marx faz das considerações de Feuerbach sobre a religião, apontando que a crítica ao assunto deverá partir do desvelamento das contradições materiais que movem e solidificam os fundamentos religiosos: "Feuerbach parte do fato da auto-alienação religiosa, do desdobramento do mundo em um mundo religioso, imaginário, e outro real. Sua tarefa consiste em decompor o mundo religioso em sua base terrena. Não vê que, uma vez realizado esse trabalho, o principal continua por fazer. Na realidade, o fato de que a base terrena se separe de si mesma e fixe nas nuvens um reino independente só pode ser explicado através da dilaceração interna e da contradição desse fundamento terreno consigo mesmo. Este último deve, portanto, primeiro ser compreendido em sua contradição e em seguida revolucionado praticamente mediante a eliminação da contradição. Por conseguinte, depois de descobrir, por exemplo na família terrena o segredo da sagrada família, é preciso criticar teoricamente aquela e transformá-la praticamente". Cf.: MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 65.

de língua estrangeira. Só durante o exílio que a escrita da obra é desenvolvida, juntamente com a proposta de encenação nos Estados Unidos.

Em termos generalizantes, a obra explora a ilegalidade do regime e dos atentados aos direitos humanos, principalmente contra os presos políticos. O subtítulo “Relatório de Augusto Boal” evidencia o quanto essa crítica partia da experiência do próprio dramaturgo como militante-artista, mantido por alguns meses em condições degradantes de sobrevivência. De acordo com Boal, era urgente deflagrar o aspecto traumático das violações e dos atos despóticos do regime por ele vivenciados e que, no entanto, eram sistematicamente varridos para debaixo do tapete. A denúncia de tais condições e a conquista da solidariedade internacional talvez pudessem frear os numerosos casos de torturas e assassinatos. Torna-se, assim, uma tarefa ética elaborar um testemunho que, mesmo partindo de um referente particular, pudesse abarcar a situação de coerção dos militantes e, assim, viabilizar o poder de voz daqueles, cujas vidas eram reiteradamente ameaçadas pelo estado de sítio.

Vemos que na rubrica inicial da peça, a representação do trauma vivido, de que dependeria o ato da denúncia, é vista como algo imerso no conflito entre a tentativa de se aproximar o máximo possível do evento e o conhecimento de que toda forma simbólica já carrega em si um ato criativo:

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 se sucederam as coisas, mas quase. Tudo nesta peça é verdadeiro: ocorreu realmente. (Tradução nossa)⁶⁵⁰

A afirmação aparentemente simples para quem lida com a produção artística, é redimensionada na medida em que essa experiência é constituída pela violência e pelo trauma. Afinal, como materializar nos palcos o horror proveniente da violação, legitimada pelo Estado brasileiro, do direito à vida? A questão de fundo não era inédita e poderia ser resumida do seguinte modo: existiriam palavras em nossa língua para expressar a ofensa da aniquilação do homem?⁶⁵¹

Tal experiência, “que não se deixa apanhar pela nossa teia simbólica”⁶⁵² e exige o manejo do autor com o indizível⁶⁵³, é elaborada esteticamente por Boal em sua dimensão

650 “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” Cf.: BOAL, Augusto. *Torquemada*. Buenos Aires: manuscrito referente à primeira versão da peça, datado de novembro de 1971.

651 A pergunta, na verdade, é paráfrase de um trecho da obra *É isto um homem?*, de Primo Levi. Cf.: LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 24.

652 SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: *História, Memória e Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p.105.

653 Não se pode descartar a análise benjaminiana sobre a falência da partilha de experiência marcada necessariamente pelo trauma. No ensaio “Experiência e pobreza”, o filósofo discorre a respeito da mudez dos soldados que haviam retornado da Primeira Guerra Mundial como um grave sintoma do quadro histórico de barbárie que se apresentava:

coletiva. É assim que a identidade do protagonista sem nome próprio, chamado dramaturgo, vincula-se diretamente a todos que passaram pela brutalidade do regime militar e, em alguma medida, exerciam uma prática artística engajada. Será pela exposição da trajetória de sofrimento desse sujeito coletivo que o prólogo de *Torquemada* trabalhará a contrapelo do apagamento das vozes e dos corpos desses sujeitos, inscrevendo-os na história.

A obra produz, a partir daí, um diálogo importante com o que João Camilo Penna e Márcio Seligmann-Silva chamam de literatura de testemunho latino-americana, propagada principalmente após a Revolução Cubana, em que as personagens são caracterizadas como “sujeitos testemunhais, representativos de suas comunidades”⁶⁵⁴, isto é, sujeitos coletivizados que incorporavam a função do mártir em movimentos de resistência. Centran-do-se na indissociabilidade entre estética e ética, tal vertente artística

possui na América Latina um peso muito mais de política “partidária” do que “cultural”: aqui ocorre uma convergência entre política e literatura. Dentro de uma perspectiva de luta de classes, assume-se esse gênero como o mais apto para “representar os esforços revolucionários” dos oprimidos. Eis porque em Cuba terá um papel-chave na institucionalização desse gênero. Esse país assumiu a liderança de um movimento de revisão da história, que passou a ser recontada a partir do ponto de vista dos excluídos do poder e explorados economicamente⁶⁵⁵.

Na *Feira latino-americana...*, tamanha “revisão da história” era princípio fundamental para lutar pelo reconhecimento das vítimas do regime militar, lançando luz à perspectiva daqueles compulsoriamente silenciados e instruindo o espectador estadunidense, majoritariamente desconhecedor e alijado de todo aquele processo de repressão. Pode-se notar o tom pedagógico que envolvia a montagem do prólogo através do relato da amiga de Boal Joanne Pottlitzer, em que ela revela não ter dimensão até aquele momento da perversidade de nossa ditadura:

“Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1919 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos, viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”. Cf.: BENJAMIN, 1994, p. 114. 277 PENNA, João Camillo. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, org. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 314.

654 SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: *Projeto História*, Vol. 30, nº 04, p. 89.

655 Ibidem.

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 obturações caíram de seus dentes. Ele conta essa história no prólogo de uma de suas peças, *Torquemada*⁶⁵⁶.

Em recente entrevista⁶⁵⁷, Pottlitzer confirma que o propósito didático que integrava a *FLAO* norteou inclusive a apresentação nos Estados Unidos, uma vez que seria o lugar por excelência onde o conteúdo político das obras ganharia uma projeção midiática transnacional⁶⁵⁸, além de engendrar toda uma rede de apoio entre intelectuais e artistas altamente consagrados inclusive no Brasil. Segundo Pottlitzer, tratava-se de uma espécie de intimidação às autoridades brasileiras.

656 POTTLITZER, Joanne. The Envelope. Fragment of a Memoir. *League of Professional Theatre Women*, 2000, vol. 2, nº 01.

657 Entrevista conduzida por Patrícia Freitas dos Santos, em junho de 2014 e em 13/01/19, em Nova Iorque.

658 Segundo Penna, os Estados Unidos configuraram um grande centro irradiador da produção de testemunho latino-americana, uma vez que o país nutria um interesse mobilizador a respeito das guerras civis e ditaduras em curso na América Latina. Há de se lembrar também do estudo de James Green que realiza um balanço e análise históricos dos movimentos de resistência nos Estados Unidos aos estados de exceção no Cone Sul ao longo dos anos 1970. O historiador mapeia dezenas de coletivos espalhados no país e engajados na luta por justiça e reconhecimento das vítimas: “Imediatamente antes do golpe militar no Chile em 11 de setembro, incluíam-se entre os grupos de ação política e centros de recursos nos Estados Unidos que trabalhavam com a América Latina a *American Friends of Brazil*, de Berkeley, Califórnia; a *American Friends of Guatemala*, de Berkeley, Califórnia; o *Center for Cuban Studies*, de Nova York; o *Chicago Action Group*, de Detroit/ Ann Arbor, Michigan; o *Committee Against Repression in Brazil* (CARIB), que se ampliou formando o *Common Front for Latin America* (COFFLA), de Washington, D.C.; o *Committee for the Defense of Human Rights in the Dominican Republic*, de Nova York; o *Cuban Resource Center*, de Nova York; o *Ecumenical Program for Latin American Communication and Action* (EPICA), de Washington, D.C.; a *Friends of Haiti*, de Hopewell Junction, Nova York; o *Latin American Project*, de Cambridge, Massachusetts; o *Latin American Policy Alternative Group* (LAPAG), de Austin, Texas; o *Latin American Working Group* (LAWG), do *National Council of Churches*, Nova York; o *Los Angeles Area Group for Latin America* (LAGLAS); o *Non-Intervention in Chile* (NICH), de Berkeley, Califórnia; o *North American Congress on Latin America* (NACLA), de Berkeley, Califórnia, e de Nova York; o *Peru Information Committee*, de Los Angeles, Califórnia; o *Tricontinental Film Center*, de Nova York; a *Union of Radical Latin Americanists* (URLA), O.U.S. *Committee for Justice for Latin American Political Prisoners* (USLA), de Nova York; e a *Venceremos Brigade*, de São Francisco, Califórnia”. Cf.: GREEN, James. *Apesar de Vocês. Oposição à Ditadura Brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 526.

Ainda de acordo com a diretora do TOLA, o prólogo de *Torquemada* foi a única produção encenada no térreo da igreja. Passado ele, o público se dirigia ao teatro, no piso superior da *St. Clement's* e assistia a outras quatro peças apresentadas de forma simultânea⁶⁵⁹:

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. Ali, Boal dirigiu o prólogo de *Torquemada*. Depois, eles subiam ao teatro e as primeiras 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.⁶⁶⁰

Boal descreve o cenário do prólogo da seguinte forma:

Uma janela fechada, duas pequenas mesas e algumas cadeiras; um pau comprido no chão e sobre uma das mesas uma garrafa de água com sal. Fios, cordas e algemas. Alguns frades estão em cena. Um deles quase dormindo sentado numa cadeira com a cabeça encostada na mesa. Dois outros ao fundo, no meio de uma conversa interrompida. Outro, tira de uma caixa um aparelho elétrico, como um reostato, adaptado de um aparelho de TV. Finalmente, um quinto, com muita barba na cara, tenta tirar uns cadernos e outro material semelhante de uma pasta, e os examina. Depois de alguns instantes entram um frade e o Dramaturgo. *Não falam, apenas se ouvem alguns sons*. O de Barba, é o chefe das operações.⁶⁶¹ (Grifo e tradução nossas).

Vemos nessa rubrica inicial que a própria caracterização das personagens e a *descrição* das marcações delas no palco rompe completamente com o sujeito dramático: longe de se colocarem como detentoras de vontade e de poder de escolha, elas configuram quase que desdobramentos dos próprios recursos cenográficos, reificadas e sem voz. A referência a “alguns sons”, portanto, mesmo sem um apontamento mais preciso, parece indicar antes o ruído proveniente dos instrumentos de tortura (sons de choques, cadeiras arrastadas, cordas puxadas) ou de seres torturados (gritos, urros, choros) do que uma efetiva manifestação lógica.

Nesse registro, não é de se espantar que nenhuma delas possua nome próprio. São, ao todo, um dramaturgo, seis frades e Barba, o frade que comandará o interrogatório e coordenará a aplicação das torturas. Curiosamente, seu nome remete a um dos algozes de Augusto Boal no DEOPS, em março de 1971, chamado Borba⁶⁶². O recurso que foge a

659 São elas: *The Cock*, de Victor Zavala Cataño; *The Black Airplane*, de Roberto Cossa, German Rozenmacher, Carlos Somigliana e Ricardo Talesnik; *The Guardian Angel*, de Augusto Boal; e *Man does not die by bread alone*, do chileno Jorge Díaz.

660 Depoimento concedido por Joanne Pottlitzer em entrevista realizada no dia 15/06/2014.

661 BOAL, A. *Torquemada*, 1971.

662 Cf.: Inquérito de Augusto Boal, Brasil Nunca Mais, Pasta 252, pp. 1-1019. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf>.

identificação comum ao drama entre personagem/público, lembra as incursões primeiras de Boal pelo épico, desde *Revolução na América do Sul*, passando pela nacionalização dos clássicos e musicais do *Arena conta...* Com exceção de Barba, todas as personagens são destituídas de densidade psíquica, emocional e, em certo grau, de capacidade cognitiva.

No entanto, aqui o distanciamento construído na trama dramática opera uma função diferente. Se o vínculo dessas primeiras peças de Boal com um teatro brechtiano permitia abrir caminhos a uma “interpretação alternativa”, sublinhando o que existiria de evitável nos acontecimentos postos em cena, no prólogo de *Torquemada*, a corrosão total da categoria de indivíduo se coloca a serviço de um processo sintomático de mutilação e apagamento do sujeito pela experiência social que, por sua vez, já não produz mais sentido. Os frades que executam as torturas e o dramaturgo que as sofre são somente corpos expostos ou figuras tornadas fantasmagóricas pelas relações de dominação nas quais se inserem, representadas sobretudo pelos mandos do chefe de operações. Isso fica claro no seguinte trecho:

Barba: Muito bem. Aqui tem alguns nomes que você tem que explicar. Por exemplo, quem é Fulano?

Dramaturgo: Não sei.

Barba: Mas seu nome está aqui, neste caderno.

Dramaturgo: Pode ser.

Barba: E para que você o tem?

Dramaturgo: Não sei.

Barba: E como o tem?

Dramaturgo: Alguém me deu. É muito comum quando se viaja.

Barba: Então, está decidido a não responder? Dramaturgo: Já respondi.

Barba: Pode tirar a roupa

Enquanto o Dramaturgo tira a roupa, sem que perceba, outro frade se aproxima, mostrando-se amigo. É forte como um atleta).

Atleta: Fala de uma vez. Aqui todos falam.

Dramaturgo: Não tenho nada para falar.

Atleta: Por quê? Não é nenhuma vergonha. Todos falam. Todos. Melhor falar de uma vez do que enfrentar tudo isso e falar depois. (Mostra o reostato). Não é nenhuma vergonha. Então?

Dramaturgo: Não tenho nada a falar.

Barba: Vamos ver. Sente-se. (O dramaturgo senta no chão, encolhe as pernas.

Barba e Atleta passam um cabo de madeira entre os joelhos e as mãos, que são atadas uma a outra. O dramaturgo fica em posição mais ou menos fetal).

Barba: Podem levantá-lo (Dois frades o fazem. O dramaturgo fica com a cabeça abaixada, levantado pelos joelhos. O pau de madeira é apoiado nas extremidades das duas mesas. O atleta faz a conexão elétrica com um cabo no dedo da mão e o outro no

dedinho do pé e conecta o reostato na tomada. No entanto, o reostato está desligado.

Barba: Então?

Dramaturgo: Não o conheço.

Barba: Aplique (O atleta liga o reostato por uns instantes. O dramaturgo grita).

(...)

Baixinho: Fulano é casado? Tem filhos?

Dramaturgo: Não sei.

Baixinho: Fulano é nome de guerra ou verdadeiro?

Dramaturgo: Não sei.

Barba: Não é que você não sabe, é que não se lembra. Aplique (Novo choque elétrico, novo grito)⁶⁶³ (Tradução nossa)

Percebe-se que os corpos das personagens Atleta, Baixinho e Dramaturgo são subsumidos aos imperativos de Barba, única personagem a deter propriamente poder de voz e controle sobre os acontecimentos⁶⁶⁴. Ao comandar e organizar o curso das coisas, Barba opera quase que uma função de dramaturgo épico: engendra as ações; mune as palavras de materialidade cênica, fazendo com que o verbo se torne ato; divide as funções das personagens; e, sobretudo (por isso, o lado épico de seu empreendimento), antecipa os fatos que ocorrerão ao espectador, sublinhando que a relevância do interrogatório sob torturas não se encontra somente no produto que enseja (a confissão ou o assassinato), mas no modo como ele próprio é constituído. Por isso o aviso contido na primeira fala do prólogo: “Aqui, todos confessam. Você sabe muito bem como as coisas são aqui. Aqui todos confessam. Nós temos duas maneiras de descobrir a verdade: uma é falando. Tem gente que é razoável, que fala. Também tem gente que só fala assim. É uma maneira. Falando. A outra é aqui. Aqui, todos confessam”⁶⁶⁵.

Não há, portanto, surpresas no enredo. Essa espécie de “confissão compulsória” estaria reforçada até mesmo pela presença dos instrumentos de tortura no cenário. Não há forma alguma de suspense em relação a isso. O que se destaca no palco, através das intervenções de Barba, são principalmente demonstrações tanto dos processos de tortura quanto dos mecanismos de apagamento do indivíduo em toda e qualquer dimensão, desde o âmbito subjetivo até o físico. No fim das contas, o protagonismo gira em torno da vulnerabilidade de corpos que, ora servem para levar a cabo ações cuja motivação lhes são alheias, ora para receber as cicatrizes físicas dos mecanismos de dominação.

663 BOAL, A. *Torquemada*, nov. 1971, pp. 2-3.

664 A passividade dos frades e a impotência do dramaturgo frente à vontade de Barba é perceptível nas fotos de algumas encenações de *Torquemada*. Na montagem anterior à da *FLAO*, realizada em Nova Iorque com os alunos da NYU, a marcação de Barba numa das cenas é sintomática: ao centro do palco e acima do Dramaturgo, numa posição nítida de poder sobre todos. Os demais frades estão ajoelhados ao redor dos dois. O figurino também se destaca: Por cima do hábito religioso, Barba veste uma capa imponente, enquanto o Dramaturgo passa a maior parte do tempo seminu e os frades totalmente cobertos por um velho hábito.

665 BOAL, 1971, p. 2.

Se a tortura em si não causa efetivamente um efeito de surpresa no espectador, pode-se afirmar que o mal-estar ou choque que a cena projeta associa-se mais ao quadro de impotência da razão e onipotência da arbitrariedade em que giram os diálogos, ao tom burocrático e institucional que as falas adquirem frente à dor e ao sofrimento quase fatais do Dramaturgo:

Barba (Filosófico): Esses subversivos falam, falam, falam porque o povo, o campo-nês, os operários e todo o resto, as empregadas e os negros, e continuam falando, e falando, e falando, mas em suas casas, tomam os whiskies importados, viajam por toda parte e conhecem o mundo, e vão viver na Europa.

Baixinho (Olhando para o Dramaturgo): Parece que está mal.

Barba: Em vez disso, eu, que não defendo nem os trabalhadores nem as domésticas, nem o povo nem a ninguém, nem a nada, eu que só defendo a democracia, eu não viajo.

Frade 1: Sabe que eu nunca viajei de avião? Nunca em minha merda de vida. Nem sei como é.

Frade 2: Tudo o que precisa fazer é entrar e tchau, e pronto. O piloto faz tudo. Você não tem que fazer nada.

Frade 1: Sim, já sei. Mas como alguém se prepara para voar? E a sensação?

Deve ser estranho ficar no ar, sem gravidade.

Frade 2: Como sem gravidade? Isso acontece com os russos, os astronautas.

Barba: Com os americanos também.

Frade 2: Sim, pode ser. A gravidade é igual para todos.

Barba: Claro.

Baixinho (Sente que o descanso para o Dramaturgo, que continua suspenso, foi muito longo. As mãos, especialmente os dedos, estão azuis de sangue e enormes, inchados) E então? O que vai ser? Quer que a gente trabalhe a noite toda?

Frade 1: Prometi à minha mulher que ia jantar com as crianças...⁶⁶⁶ (Tradução nossa)

No trecho citado, não existe o esforço em investigar as intenções individuais das personagens ou os impulsos que regem as tomadas de posição. Tal como seres dessubjetivados, não demonstram qualquer conflito psicológico, tampouco uma tomada de consciência sobre as consequências práticas de seus atos. A frivolidade com que os torturadores executam as torturas desvela a que ponto o exercício é visto por eles como uma função a ser cumprida, sem que existisse a possibilidade de refletir, duvidar ou objetar. Da mesma forma, as preocupações mediócras em torno da primeira viagem de avião e do jantar com a família lançam luz para a absoluta dissociação entre a burocracia de Estado e as motivações subjetivas dos funcionários. Dotados da perversidade de um carrasco e, a um só tempo, parte insignificante do aparato de coerção política, os torturadores figuram uma espécie de banalidade do mal⁶⁶⁷, nos termos de Hannah Arendt:

⁶⁶⁶ BOAL, 1971, p. 5.

⁶⁶⁷ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras,

Pode-se dizer que esse mal radical surgiu em relação a um sistema, no qual todos os homens se tornaram supérfluos. Os que manipulam esse sistema acreditam na própria superfluidade tanto quanto na de todos os outros, e os assassinos totalitários são os mais perigosos, porque não se importam se estão vivos ou mortos; se jamais viveram ou se nunca nasceram⁶⁶⁸. (Tradução nossa)

Em última instância, na medida em que a experiência da tortura tornada coletiva era encenada, o discurso sobre a culpabilidade de indivíduos perdia sua eficácia, provando ser mais uma armadilha. Ficava claro, por fim, que o torturador não detinha em si mesmo o poder de submeter o corpo do outro a uma situação de quase morte ou de dor extrema, mas a violência era construída socialmente, sob o guarda-chuva do estado de exceção.

Parece que a corrosão de todo aspecto moralizante opera seus efeitos mais contraditórios na personagem Dramaturgo. A todo momento *sofrendo* a ação dos demais, a personagem reiteradamente tem seu direito de voz anulado: suas falas não demonstram articulação e são vazias de sentido (há uma repetição extrema de “não sei”, “pode ser” e “não”) e os únicos momentos em que ele manifesta algum sinal de individuação, isto é, de expressão espontânea, sem obedecer a comandos, ele o faz por meio de gritos e urros de dor.

O curioso é que, na *FLAO*, essa personagem foi posta à frente da cruz, como um efetivo desdobramento do sacrifício e martírio de Jesus Cristo. Não sabemos se, de fato, o propósito da marcação e da escolha do cenário era, por meio do paralelismo cristão, lançar caminho para a reflexão sobre o quão militante Cristo seria em tempos ditatoriais, assim como previsto no projeto de teatro-bíblia⁶⁶⁹. Embora o mártir brasileiro da época, o militante-artista, percorresse uma trajetória de resistência à humilhação, à dor e à tentativa de aniquilação pelas forças hegemônicas, há de se compreender que a construção dramática da peça coloca em xeque tamanha perspectiva de heroicização da personagem.

Como foi visto na sistematização mesma do Sistema Coringa, Augusto Boal utiliza a categoria de herói como personagem inserido na moldura do personagem positivo do drama burguês, pautado pela lógica de sujeito autônomo, bem como pela mimese e verossimilhança; aqui, este personagem positivo inscreve-se na ordem coletiva, podendo se tratar de qualquer artista sob interrogatório, e nem chega a se formar enquanto indivíduo.

No prólogo de *Torquemada* só assistimos à (de)formação do protagonista, cuja mutilação física e subjetiva ressoa na própria linguagem fragmentada e esvaziada de que faz uso. Nem mesmo a possibilidade de se colocar como mártir existe, uma vez que o recorte estabelecido por Boal desvela o processo de negação e apagamento da vida humana,

2003.

668 ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 510.

669 Vemos que, no registro fotográfico da encenação ocorrida nos Estados Unidos antes da estreia da *FLAO*, o Dramaturgo não permanece todo o tempo no pau-de-arara, como previsto no texto da peça. Curiosamente, ele tem suas mãos e pés amarrados, numa clara referência à crucificação de Cristo.

mas nunca o empreendimento potencialmente “heroico” capaz de colocar a personagem em tamanha situação de sofrimento. A cena de abertura da *FLAO*, portanto, não abarca uma possível grandeza de ação do Dramaturgo, similar à dos heróis épicos, através da qual seria conferido um sentido maior a todo o sacrifício posterior, subjacente à tortura. Não sabemos em qual atividade clandestina o Dramaturgo tomou parte, tampouco se houve um efetivo envolvimento dele com a militância política. Nesse caso, a tortura faria parte de um sacrifício ou somente de um ato injusto cometido contra alguém indefeso e aliado de qualquer luta? Vê-se, com isso, que o recorte estabelecido no âmbito dramático, assim como a própria caracterização da personagem não permitem aproximá-la da categoria de herói. Há, no limite, a representação da nulidade e degradação da vida como elementos fundantes do poder hegemônico no Brasil que, por sua vez, poderiam ser aplicados de maneira arbitrária em qualquer cidadão.

Nota-se que, no prólogo, esse descolamento da redoma em que reside o herói, até mesmo o herói boalino, produz efeitos estéticos que não deixam de ser produtivos.

Tomando o poder sobre o corpo como parte necessária da engrenagem desumanizadora do Estado⁶⁷⁰, a cena permite entrever até que ponto a violência institucionalizada estava dissolvida no tecido social do país. Reverbera a descrição cirúrgica de Edson Teles de nosso modelo autoritário de governo a partir de 1968, momento em que “o corpo passa a ser algo fundamental para a ação do regime” e a sala de torturas figura a “exceção política originária na qual a vida exposta ao terrorismo de Estado vem a ser incluída no ordenamento social e político”⁶⁷¹. Não à toa, ao final da cena, o espectador é confrontado com o cinismo desnorteador de Barba, que reafirma o domínio sobre o outro:

Barba: Depois, vai ficar pior (Atiram água no Dramaturgo). Agora, se quiser, pode escrever. Agora sim pode escrever. Se quiser escrever sobre como os interrogatórios são, agora sim, já os conhece. Mas isso hoje...bem...isso foi um refresco, nada mais. Amanhã vai ter mais⁶⁷² (tradução nossa).

670 Marilena Chauí aborda o assunto de como a tortura institucionalizada acabou sendo o principal instrumento de um governo cuja política havia se tornado, a seu ver, impossível: “No caso do regime de 64, à moda do terror do nazi-fascismo e da monarquia medieval, a representação sofreu uma inversão profunda: é porque se governa que se é representante. Este aspecto é fundamental para que compreendamos porque a tortura foi institucionalizada. Em outras palavras: governar transforma alguns em representantes que é preciso saber o que representam. Representam o governo o qual, representando-se a si mesmo, identifica-se com a vontade geral, isto é, com a nação sob o signo da Segurança Nacional. Uma vez que representam a Segurança Nacional, os membros do governo consideram-se providos do direito e do dever de defendê-la e, nessa defesa, institucionalizam a tortura. Em outros termos, recuperam do terror e da monarquia absoluta o direito de vida e morte sobre toda a sociedade. É essa inversão fantástica que designei como impossibilidade da política”. Cf.: CHAÚÍ, M. A tortura como impossibilidade da política. *I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 32.

671 TELES, Edson Luís de Almeida. *Brasil e África do Sul: os paradoxos da democracia. Memória política em democracias com herança autoritária*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo, 2007, p. 52.

672 BOAL, 1971, p. 6.

A despeito das evidências expostas, pode-se argumentar ainda que o próprio monossilabismo da personagem-positiva ao longo da cena é elemento principal de uma certa atividade heroica – a resistência ao interrogatório, a prioridade do comprometimento político em relação à dor física e a corajosa fidelidade aos companheiros de militância. O personagem torturado de *Torquemada* se insere na esteira contraditória entre a humanidade, cuja base é o próprio ideal revolucionário, e a reificação instaurada pelo algoz. Ao encenar o silêncio transgressor, a peça de Boal lança luz à necessidade de que, no trânsito entre palco/plateia, público e artistas bradem o “Basta!” à insanidade do terror de Estado.

Tamanha era a articulação entre arte e militância que, no último dia da *FLAO*, em 9 de abril de 1972, o *United States Committee for Justice to Latin American Prisoners*⁶⁷³ organizou um evento aberto, de recepção a Augusto Boal, em Nova Iorque. O objetivo era chamar a atenção da opinião pública sobre a prisão de Boal e as más condições às quais os presos políticos no Brasil estavam submetidos. O encontro foi encabeçado por Dore Ashton, David Dalton e Adja Yunkers, em uma tarde que buscou desvelar aos participantes estadunidenses mais de sete anos de torturas cometidas pela ditadura brasileira.

673 O US Committee for Justice to Latin American Political Prisoners (Comitê Estadunidense de Justiça aos Presos Políticos da América Latina) foi um movimento político criado em 1967, baseado em quatro principais propostas: “Defender as vítimas e suas famílias da coerção e injustiça políticas nos países da América Latina; Organizar todas as ações possíveis nos Estados Unidos para pressionar os governos reacionários da América Latina a interromper as violações à livre expressão e as más condições nas quais os presos políticos são mantidos, trabalhando em prol de sua soltura e anistia; Informar e chamar a atenção da opinião pública às políticas repressivas dos regimes militares, autoritários e até constitucionais na América Latina, sublinhando a cumplicidade dos Estados Unidos e de suas agências de inteligência em tais violações dos direitos humanos; Cooperar com organizações da América Latina e outros países com iguais propostas”. Cf.: US Committee for Justice to Latin American Political Prisoners. *Statement of Aims*. Disponível em: <https://www.marxists.org/history/etol/document/swp-us/idb/swp-pc-min/PC%20Dec%201966-Oct%201967/28-US-committee-for-justice.pdf>. Último acesso: 10/02/2024.

ATO III – TOWARDS A TRANSNATIONAL FORM

1. O THEATRE OF LATIN AMERICA (TOLA) COMO CAMPO DE RESISTÊNCIA

A organização independente e sem fins lucrativos *Theatre of Latin America* nasce no fim de 1966, na cidade de Nova Iorque, sob iniciativa de Joanne Pottlitzer, que havia se graduado na escola de Drama da *Purdue University*. Em relato para esta pesquisa⁶⁷⁴, Joanne pontuou que o impulso para a criação do TOLA foi fruto de um estágio voltado ao estudo de teatro chileno na Universidade do Chile, em Santiago, mediante uma bolsa Rotary, em 1962. Após esse período de estudos, Joanne passou 18 meses em Minas Gerais, financiado pela *Purdue University* e, em seguida, realizou uma pesquisa de mestrado, com bolsa *Fulbright*, em Madri, com foco em teatro latino-americano.

Tais experiências, além de fornecer um vasto repertório em arte dramática no Cone Sul, também impulsionaram Joanne a retornar a Nova Iorque decidida a criar meios para o intercâmbio artístico entre Estados Unidos e América Latina. A ideia foi exposta primeiro a Rosamund Giller, uma das fundadoras do ITI (*International Theatre Institute*), e posteriormente a Richard Schechner, então editor da famosa revista *The Drama Review*, que havia acabado de fundar o grupo de teatro experimental *The Performance Group*. De início, o foco do trabalho da organização seria somente o teatro chileno. Em entrevista a James Green, ela comenta:

Queria produzir aqui nos Estados Unidos algumas peças [chilenas] que considerava muito boas. Eu as traduzi e tentei produzi-las. Conversei com Anne Jackson e Eli Wallach sobre a possibilidade de eles fazerem isso, mas eles não se interessaram e me aconselharam a procurar o cônsul do Chile e ver quais eram as opções. Eu fui lá e ele gostou muito da ideia. Foi então que decidimos formar uma organização. (...) Na época, eu trabalhava no *Institute of International Education* dentro do programa da *Fulbright* e um de meus colegas reiterou que a organização deveria atuar com todos os países da América Latina, não só o Chile⁶⁷⁵.

Formou-se um comitê para o TOLA, que contava com Nemesio Antunes, cônsul do Chile; Gregoria Waissbluth; José Vasquez Amaral (colega do *Institute of International Education* mencionado por Joanne); Felicia Bernstein; Nathaneil Rock; além de Joanne, fundadora e presidente da organização. Em 1967, Pottlitzer inicia uma excursão mais ambiciosa pela América Latina com o intuito de coletar obras teatrais e musicais que pudessem ser produzidas pelo TOLA. O primeiro grupo convidado pela organização foi o Instituto

674 Entrevista realizada na *St. Clement's Church*, em Nova Iorque, no dia 13 jan. 2020.

675 Entrevista com James Green, 15 fev., 2003.

de Teatro da Universidad de Chile (ITUCH), com a peça *La Remolienda*, de Alejandro Sieveking. Com o sucesso da encenação, o TOLA conseguiu o auxílio do *International Theatre Institute*, órgão que mediou a primeira excursão do Teatro de Arena aos Estados Unidos, em 1969.

Em 1968, Pottlitzer e Richard Schechner planejaram uma edição especial da *The Drama Review* dedicada ao teatro latino-americano. Juntos, eles empreenderam uma nova viagem a diversos países latinos, como Cuba, México, Venezuela, Peru, Chile e Brasil, sob financiamento da *Ford Foundation*. É nesse momento que Schechner e Pottlitzer assistem a *Arena conta Zumbi*, no Teatro de Arena de São Paulo e, a partir daí, consolida-se uma parceria cujos frutos seriam colhidos ao menos nos quatro anos seguintes. A edição da *TDR*, lançada em 1970, fomentou inclusive um debate produtivo sobre a perspectiva estadunidense em torno do que se convençionava chamar “teatro latino-americano”. Nessa esteira, a troca entre Pottlitzer, Schechner e Augusto Boal não deixou de ensejar laços mais fortes de solidariedade que contribuíram para disseminar não só o teatro brasileiro politizado ao mundo anglófono, mas também os horrores cometidos pela ditadura no Brasil.

Nesse primeiro momento com Boal no Brasil, Joanne afirma que Boal já se mostrou interessado em levar o Teatro de Arena aos Estados Unidos, em virtude da intensa repressão ideológica vivida em solo brasileiro. Assim que Pottlitzer angariou fundos suficientes para levar alguns artistas de teatro da América Latina aos Estados Unidos, ela convidou imediatamente Boal e o chileno Sergio Vodanovic para a *National Playwrights Conference*, em Connecticut, em 1968.

Ao longo dos anos, o TOLA construiu um acervo com mais de 3000 volumes dedicados ao teatro latino-americano. Foram produzidas mais de 30 peças no âmbito *Off-Broadway*, quinze shows musicais e dez excursões. Por meio do TOLA, excursionaram aos Estados Unidos Gilberto Gil, em 1970; o TA, com *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Bolívar*; Augusto Boal, com a *FLAO*; o Teatro Oficina; e o Grupo Pau-Brasil, com *Macunaíma*, espetáculo antológico na história do teatro brasileiro, dirigido por Antunes Filho⁶⁷⁶. No final da década de 1970, a organização produziu o primeiro *Theatre in the Americas Festival* no *Kennedy Center*, em Washington, que conglomerou cerca de 200 artistas de teatro da América Latina, Canadá e Estados Unidos.

Com a *FLAO*, em 1972, e a criação coletiva *Chile, Chile!*, dirigida por Joseph Chaikin, em 1976, a organização ganhou o Obie de melhor espetáculo *Off-Broadway*. O TOLA manteve suas atividades até o fim da década de 1970. Ainda mais importante, foi devido ao contato próximo com o TOLA que os protestos contra a prisão de Augusto Boal

676 *Macunaíma* fora recomendado ao TOLA por Sábado Magaldi e Yan Michalski para participar do *Theatre in the Americas Festival*. Michalski, inclusive, chegou a cobrir a temporada do grupo brasileiro nos Estados Unidos e divulgá-la nos jornais do Brasil. *O Estado de S. Paulo*, às vésperas da estreia em solo estadunidense (20/05/1979), realizou um debate entre vários críticos de teatro acerca da importância da excursão, que contou com Nilo Scalzo, Sheila Leiner, Léa Vinocur Freitag, Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Clóvis Garcia, Liane Alves, Zuzana Homem de Mello e Acácio Valim. Cf.: Críticos discutem as muitas faces de *Macunaíma*. *O Estado de S. Paulo*, 6 maio 1979, p. 38.

ganharam uma ampla dimensão, ensejando brechas de atuação capazes de denunciar o estado de coisas no Brasil ditatorial. Será nessa atmosfera de contestação e denúncia dos crimes contra os direitos humanos que a *FLAO* estará inserida dentro do projeto teatral de Boal.

2. A IMPLOÇÃO DA ARENA NAS AMÉRICAS

Em *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), Augusto Boal afirma a importância da temporada de *Arena Conta Zumbi* em Nova Iorque e o papel da crítica estadunidense para a internacionalização do trabalho do grupo:

O New York Times publicou crítica elogiosa na madrugada seguinte à estreia era engraçado o telefone: mal caía no gancho, saltava alegre, tocando outra vez. (...) Jornais exaltaram o espetáculo; convites choveram. Um empresário mexicano, Manolo, leu as críticas e decidiu nos convidar para uma turnê mexicana⁶⁷⁷.

A estreia, em agosto de 1969, na Igreja Saint Clement, deu-se em condições no mínimo curiosas: Joanne Pottlitzer, editora da *Latin American Theatre Review*, e Richard Schechner, fundador do *Performance Group* e editor do periódico estadunidense *The Drama Review*, realizaram, em 1968, uma viagem pela América Latina, com o objetivo de publicar um número especial da *The Drama Review* dedicado a um assunto ambicioso, não isento de contradições e polêmicas: o “teatro latino-americano”. A visita ao Brasil se deu justamente durante a temporada de *Zumbi*, peça que, apesar de não ter impressionado esteticamente Richard Schechner, foi bem recebida por Pottlitzer. Em entrevista publicada na própria *TDR*, Schechner comenta que a obra:

É legal, mas não confronta estruturalmente o problema de sua sociedade. Ele [Boal] tentou levar em conta um tema relevante – escravidão no Brasil, mas não fez nada com isso. Eu diria que uma peça realmente experimental no Brasil teria que começar com macumba e com os rituais de morte, algo indígena. Vejo uma atitude muito ambivalente nesses países em relação aos Estados Unidos e suas formas culturais, a um só tempo, protesto e imitação.⁶⁷⁸

Tal postura crítica, rebatida por Pottlitzer durante a entrevista, vai ao encontro de um cenário sobretudo de transição e de questionamentos acerca do panorama cultural vigente nos Estados Unidos. É importante mencionar que o olhar de Schechner não deixa de estar embebido pelas marcantes experiências teatrais de Nova Iorque, principalmente pelo que se convencionou chamar de circuito *Off-Off Broadway*, ou seja, peças alternativas

⁶⁷⁷ BOAL, 2000, p. 267.

⁶⁷⁸ SCHECHNER, Richard. Interview with Richard Schechner. *The Drama Review*, Vol. 14, 1970, p. 40.

que rompiam com o espaço tradicional de representação e com o teor cada vez mais conservador do teatro *Off-Broadway*.

Inseridas num ambiente no mínimo revelador - uma garagem na Rua *Wooster* -, as produções do grupo dirigido por Schechner - *The Performance Group* - explicitavam vínculos com os exercícios físicos grotowskianos e com a quebra das convenções dramáticas levada a cabo pelo audacioso *Living Theatre*. Na verdade, desde o momento mesmo de sua fundação, em 1967, o trabalho do TPG pautou-se pela contínua pesquisa de formas correspondentes à realidade social e política do contexto estadunidense, em que se relacionavam a “experimentação com o *environmental theatre*, o trabalho coletivo, as técnicas de ensaio e a relação performer-público⁶⁷⁹”

Ao centralizar o processo coletivo de trabalho e a ação performática, rejeitando a autoridade conferida ao texto, Schechner colocava em xeque seis principais pontos: 1) a subserviência quase religiosa às intenções do dramaturgo; 2) a divisão convencional entre atores e público, que em geral servia de entrave para que o evento teatral fosse constituído por uma trama produtiva de relações entre todos os participantes, incluindo os operadores técnicos; 3) a hierarquização do espaço cênico tradicional, que fixava a ação no proscênio e, com isso, submetia todas as produções teatrais a uma convenção que lhes era extrínseca; 4) o próprio espaço em que o teatro ortodoxo se realizava, considerado artificial pelo diretor; 5) a importância que o texto adquire face a outros elementos do evento cênico, como a iluminação, os recursos audiovisuais, a sonoplastia e o improviso; 6) a presença de um único foco no teatro convencional (o palco), em detrimento do foco múltiplo de um teatro alternativo proposto por Schechner.

Não à toa, Schechner sistematiza alguns axiomas com vistas a enaltecer uma modalidade de teatro experimental, o *environmental theatre*, na cena nova-iorquina⁶⁸⁰. Para o diretor, o improviso e as relações transacionais no teatro impulsionavam a construção de uma relação mais orgânica com o espaço, seja ele construído exclusivamente para abrigar o evento cênico ou simplesmente um ambiente público, como praças, ruas, praias, entre outros⁶⁸¹.

Ainda de acordo com Schechner, o teatro deveria ser tomado como evento social, isto é, como uma manifestação embebida na cultura e nos rituais como um todo, sejam eles cotidianos, religiosos ou desportivos. Interessava-lhe mais o que unia o teatro à performance e à antropologia, em detrimento da diferenciação dele em termos hierárquicos, enquanto instituição arte⁶⁸². A importância residia justamente na apropriação dos meios

679 “...experiment with environmental theatre, group process, training techniques, and the performer/audience relationship.” Escolhemos manter o termo *environmental theatre* em seu idioma original sob a hipótese de que a tradução literal para o português (teatro ambiental) poderia deslocar o sentido de tal prática teatral. Cf.: SHANK, Theodore. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Michigan: University of Michigan Press, 2009, p. 93

680 Cf.: SCHECHNER, Richard. “6 axioms for Environmental Theatre”. In: *The Drama Review*, Vol. 12, nº 3, 1968, pp. 41-64.

681 SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Aplause Theatre and Cinema Books, 1994.

682 The reason I want to make my definition of theater that simple is that one could view everyday life itself as

de produção pelos artistas para uma efetiva “troca de estímulos – sensoriais, cognitivos ou ambos” entre palco e plateia. Daí a importância da comunhão ou do enfrentamento direto com o público em espetáculos significativos para a cena norte-americana, de acordo com Schechner, tais como *Iphigenia Transformed*, em que se distribuíam latas de cerveja aos espectadores; *Iphigenia at Aulis*, no qual a comemoração do casamento entre as personagens durava horas e incluía a plateia; *The Trojan Woman*, em que todos ironicamente terminavam dividindo hambúrgueres do *McDonald's* e a versão de *Mother Courage* do TPG, na qual todos ao fim do espetáculo partilhavam um jantar.

Tendo isso em vista, a crítica dirigida ao espetáculo de Boal e Guarnieri encontra respaldo no próprio caldo cultural da época, em que a pesquisa do teatro como manifestação cultural e ritualística engendrava um julgamento de valor a respeito do trabalho dramático mais próximo de uma guinada objetiva e menos lírica sobre a cena. Talvez por isso, a existência de um viés mítico e/ou antropológico em produções do *Living Theatre* ou do *Teatro Campesino*, de Luis Valdez (*La Carpa de los Rascuachi*), e do *Black Revolutionary Theatre*, de Amiri Baraka (*Dutchman, The Slave Ship*), em que os rituais e o teor religioso ganhavam destaque na cena. Além disso, a erupção de formas radicais de fazer teatral, próximas do agitprop ou *guerrilla theatre*, e ligadas a sindicatos, aos trabalhadores rurais, ao Movimento por Direitos Civis e ao posicionamento contra a Guerra do Vietnã também explodiam a categoria de autor e até mesmo do texto, como o trabalho do San Francisco Mime Troupe, do Bread and Puppet Theatre e, de certa forma, do *Living Theatre*⁶⁸³.

Se o *guerrilla theatre*, para Schechner, estava inserido numa vertente da performance, próxima inclusive ao *happening*, uma vez que se localizava entre o teatro e o manifesto direto⁶⁸⁴, o trabalho do Teatro de Arena, mais especificamente o de *Arena Conta Zumbi*, pareceu-lhe uma apropriação artificial do pensamento brechtiano, tendo em vista o que ele apontou como ausência de experimentação a despeito da riqueza temática. Não percebia, com isso, que a experiência do Arena perpassava todo um engajamento na investigação de novas formas correspondentes à realidade local.

a theater. I think of theater as an occasion involving any number of people, but not just one”. Cf.: SCHECHNER, 1994, p. XXII.

683 A pesquisadora Kara Mullison sustenta que pelo teor experimental do trabalho tardio do *Living Theatre*, principalmente a partir das encenações fora do espaço convencional, em ruas e presídios, ele pode ser considerado um ponto mediador entre o teatro político “tradicional” e o teatro de guerrilha, cuja temática primeira era a postura anti-guerra: “The *Living Theatre* was not strictly a guerrilla theatre group—if only because they experimented with many other forms and goals— but they were certainly both influenced by and influential to guerrilla theatre as a practice. The group thus represents the “missing link” between traditional political theatre and guerrilla theatre”. Cf.: MULLISON, Kara A. *Creating Change through Spectacle: Art, Life and Politics in 1960's Guerrilla Theatre*. Department of History, Michigan University, 2016, p. 49.

684 Schechner menciona o *guerrilla theatre* ao tratar dos estudos da performance e relata ter participado de uma manifestação de estudantes da Universidade de Nova Iorque que denunciavam o ataque e a morte de militantes anti-guerra em Kent. Ficou claro a partir daquele momento que essa vertente de teatro tinha como principal objetivo “to make a swift action or image that gets to the heart of an issue or feeling – to make people realize where they are living, and under what situation”. Cf.: SCHECHNER, Richard. *Guerrilla Theatre: May 1970. The Drama Review*, 14, nº 3, 1970, 163

Talvez o mais curioso nesse relato de Schechner sejam os desdobramentos engendrados pela publicação da revista em 1969. Ao tomar conhecimento da opinião do professor da NYU e diretor do TPG, Boal escreve uma resposta bastante direta e praticamente isenta de diplomacia aos editores do periódico, Joanne Pottlitzer e Richard Schechner, defendendo a importância não só do espetáculo, mas do percurso do Arena como um coletivo de artistas que sobrevivia a contrapelo dos esparsos recursos e da coercitiva política de censura. O tom vituperioso, que permitirá a compreensão de seu trabalho nos Estados Unidos, merece a longa citação:

Você e o Sr. Schechner fizeram um grande mal ao teatro latino-americano com seu prefácio e a entrevista. (...) é muito difícil lutar contra pessoas como vocês, que se apresentam como amigos tentando nos ajudar a dar nossos primeiros passos nas artes cênicas – mas, ah, que pena! – nós só somos pobres nativos, então por que gastar um número da TDR com um assunto tão pobre. Vocês pensam que tudo em arte é de vocês. Se usamos um palco, uma garagem, um caminhão, vocês pensam que estamos imitando-os. (...) Eu me lembro muito bem de uma palestra que ele [Schechner] deu na Aliança Francesa em São Paulo. Contou-nos sobre suas experiências com o “teatro de guerrilha” que ele tinha feito na Estação Grand Central e em outros lugares em Nova Iorque. (...) Pensou que estava revolucionando o teatro brasileiro somente por nos dar a ideia de fazer teatro nas ruas. Estava tão excitado que nem percebeu que muitos atores e diretores que lá o estavam escutando já tinham se engajado desde 1956 em todos os tipos de teatro de rua: teatro durante reuniões políticas, teatro como reuniões políticas, teatro para camponeses em áreas rurais, teatro em fábricas, etc. Outro ponto de vista imperialista apoiado pelo Sr. Schechner foi que temos que ser folclóricos para sermos autênticos. Temos que fazer rituais de sacrifício e macumba a fim de sermos brasileiros. Por que ele não aplica esse mesmo pensamento a ele? Por que não usa em cena os rituais de sacrifício dos Apache? Simplesmente porque usa um modo de pensar imperialista. (...) Nós damos os rituais folclóricos e você nos dá o “bom teatro internacional, *made in USA*”. Claro, vocês estabelecem os padrões estéticos⁶⁸⁵.

Está clara a defesa de Boal ao trabalho não só brasileiro, mas latino-americano: em tempos turbulentos, o uso do ritual e do mito contribuiriam, segundo ele, somente para a propagação de um ponto de vista imperialista que enxergava a América Latina como

685 BOAL, Augusto. “Letter from Augusto Boal”. In: *The Drama Review*, Vol. 15, nº 01, 1970, p. 152. Nesse ponto, é importante ressaltar como o pensamento de Boal se manifesta a respeito do assunto em texto escrito alguns anos mais tarde, em 1977, da perspectiva de defesa do Teatro de Oprimido: “Nós, latino-americanos, que vivemos em países dependentes, vítimas do imperialismo econômico, político, cultural, temos que reagir frente a este fato; vítimas do imperialismo, podemos ser também seus destruidores, se nos convertermos nos seus mais encarniçados inimigos. (...) no Brasil - e em toda a América Latina – temos que usar o samba, todos os nossos ritmos, que nos aquecem tanto ou mais. A nossa dança é social. 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”. Cf.: BOAL, A. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Centelha, 1977, p. 13.

repleta de povos exóticos. Não que nosso autor fosse contra o uso de manifestações populares, no entanto acreditava em um uso mais politizado delas, procurando os pontos de conexão que as ligavam à estrutura de classes e à exploração social.

Fato é que as turbulentas declarações desses dois grandes diretores do momento produziram efeitos significativos. Logo após a publicação da resposta e de um pedido de desculpas de Schechner⁶⁸⁶, Boal é convidado pelo *Theatre of Latin America* (TOLA), dirigido por Joanne Pottlitzer, para apresentar o Sistema Coringa aos americanos. Boal decide encenar *Zumbi* e consegue o apoio da Igreja *Saint Clement*, em Nova Iorque. O pároco, Eugene Monick, admirador de Boal e explícito opositor das ditaduras em curso na América Latina, costumava emprestar o espaço – que comportava cerca de 1000 lugares – para apresentações de teatro, principalmente o primeiro andar da igreja.

O espetáculo, que estava previsto para permanecer só por dez dias no local – do dia 18 a 28 de agosto –, manteve-se em cartaz por quase um mês, mais especificamente três semanas. O público era constituído sobretudo por latino-americanos e pessoas do meio teatral, uma vez que a obra foi aos palcos em português. A crítica do *New York Times* destacou os seguintes aspectos:

O musical foi encenado em um palco improvisado e nu, sem qualquer auxílio de recursos multimídia, tão comuns hoje em dia nas produções fora do circuito da Broadway. Em vez disso, o elenco apoiava-se em encanto natural e vitalidade refrescante para dramatizar a história de Zumbi por meio de canções, dança e pantomima⁶⁸⁷.

Evidentemente que o conteúdo político do espetáculo era sublinhado pelo próprio momento histórico da época: a ditadura havia atingido seu apogeu em 1968, com a decretação do AI-5; as organizações de guerrilha estavam em seu período de maior fragmentação e auto-crítica; e, enquanto a obra era encenada em Washington, depois da temporada em Nova Iorque, o embaixador estadunidense, Charles Ellbrick foi sequestrado pelo MR-8. Também Boal havia acabado de passar por um dos momentos mais deflagradores do estado de exceção brasileiro: a estreia da *Feira Paulista de Opinião*, em junho de 1968, deu-se em um ato de desobediência civil que inclusive catalisou uma série de ameaças ao elenco por parte do Comando de Caça aos Comunistas (CCC).

686 Afirmou Schechner: “A carta de Boal é amarga para engolir, mas eu a engoli. É difícil ser chamado de imperialista – seja por vontade ou por ingenuidade. É difícil ver alguém que você respeita dizer que você não viu aquilo que havia se proposto a ver. E que, ao não ver, você distorceu quase tudo que gostaria de divulgar. Minha visita à América Latina foi muito rápida e demasiado oficial. Eu não dominava os idiomas. O teatro a que assisti mantinha o palco e o naturalismo do teatro da Europa e Estados Unidos. Nem por um momento, eu neguei o que o Sr. Boal afirma – que existem outros tipos de teatro na América Latina. Ele sabe mais do que eu. Gostaria de corrigir uma impressão que Boal teve de mim – a de que eu não desejo conhecer o teatro da América Latina. Isso simplesmente não é verdade. (...) Certamente é algo positivo que os artistas de teatro na América Latina, como Boal afirma, têm experiência em teatro de rua e teatro político. Espero que tal experiência seja partilhada com aqueles que começaram a usar essas formas”. (Tradução nossa). Cf.: SCHECHNER, R. In reply. *The Drama Review*, vol. 15, nº 1, outono, 1970, pp. 153-154.

687 “Theatre: Brazilians offer a legend in Bossa Nova”. *The New York Times*, 19 set. 1969, s/p.

Com isso, a intenção do grupo parecia não ser mais a de exortar a esquerda recém derrotada com uma caracterização virtuosa e romântica, mas divulgar os crimes cometidos pelo regime militar e arregimentar forças para dar continuidade ao trabalho no Brasil. Se a análise dramática feita por Schwarz da obra sublinha o apagamento das “distinções históricas” e a valorização da “inevitável banalidade do lugar-comum: o direito dos oprimidos, a crueldade dos opressores”, a encenação estadunidense parece ter ganhado relevo político justamente pela verve “imediate e humanitária”⁶⁸⁸ criticada pelo teórico. Isso não significa que o empreendimento buscava antes comover os espectadores do que esclarecer sobre o estado de coisas no Brasil, mas tinha que recorrer a ideias mais abrangentes (nem por isso menos materiais) capazes de lidar com a incompreensão tanto da língua portuguesa quanto de detalhes referentes à nossa formação histórica por parte do público.

O tom engajado do espetáculo também é sublinhado pela disseminação do Sistema Coringa através de mesas redondas com “o elenco de *Zumbi* e as figuras mais representativas do novo teatro americano: Richard Schechner, John Cage, Tom O’Horgan e Merce Cunningham”⁶⁸⁹. Em recente entrevista, Joanne Pottlitzer afirma não se lembrar se, de fato, ocorreu esse diálogo proposto por Boal entre especialistas da área⁶⁹⁰. Verdade é que Boal tinha conhecimento da responsabilidade e da missão ética que carregava naquele momento, ao aceitar o convite do TOLA – organização que anualmente convidava grupos de teatro latino-americanos para uma temporada em Nova Iorque. Em entrevista à Folha de S. Paulo um pouco antes da viagem, ele afirma:

Já houve apresentações de um ou dois espetáculos em alguns países da Europa ou em outros países da América do Sul. Não tenho conhecimento, entretanto, de que alguma companhia nacional tenha ido aos EUA para temporada, como iremos fazer agora com *Zumbi*.⁶⁹¹

Joanne também reconhece a importância do Arena na configuração de um teatro engajado que ultrapassava as fronteiras geográficas e que empreendia pesquisas significativas no âmbito da cena daquele momento. Ao ser indagada sobre o sucesso da encenação que, por conta da boa repercussão, recebeu convites de catorze universidades dos Estados Unidos, além de países como Venezuela, México, Peru, Chile e Argentina, Pottlitzer afirma que: “Em mais de dez anos de atividades, o Teatro de Arena de São Paulo caracteriza-se por ser o mais vanguardista e característico grupo brasileiro. Tem explorado e pesquisado, dedicando-se exclusivamente a investigar os limites da arte teatral”⁶⁹².

688 SCHWARZ, 2008, p. 71.

689 *Folha de São Paulo*, 10 ago. 1969, p. 16.

690 Entrevista realizada em 13 jan. de 2020.

691 “Arena leva *Zumbi* para os americanos”. In: *Folha de São Paulo*, s/d. ¹³³ *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 set. 1969, s/p.

692 *Ibidem*.

A atenção chamada pela peça motivou, segundo James Green⁶⁹³, a decisão do Ministério das Relações Exteriores do Brasil de negar qualquer apoio financeiro ao grupo, que dependeu exclusivamente dos poucos recursos do TOLA para permanecer no país. Ainda assim, Boal e o restante do elenco, após as três semanas em Nova Iorque, seguiram rumo a Washington.

James Green aponta que, na época, o TA buscou subsídios financeiros para a viagem de Nova Iorque a Washington junto à embaixada brasileira. De modo a “não demonstrar atitude hostil para com o teatro de vanguarda brasileiro”, o cônsul geral deu inicialmente ao grupo uma ajuda simbólica⁶⁹⁴. Porém, ao tomar conhecimento do teor “subversivo” da peça, o ministério voltou atrás em sua decisão de apoiar o elenco, principalmente porque os planos do TA era apresentar *Zumbi* em frente à sede das Nações Unidas, em tom de protesto contra a ditadura brasileira.

Aos poucos, a obra se modificava pela própria trajetória do grupo, mais próxima da guerrilha e do combate a qualquer forma de coerção. Parece que, enfim, o Sistema Coringa engendrava seu alcance material e didático: ilustrava como o caráter programático do fazer teatral suscitava ferramentas para o diálogo ativo e em permanente mudança. A publicação de uma versão do Sistema em inglês na mesma época da encenação não deixa dúvidas a respeito da importância de se colocar como um produtor da cultura, cuja principal tarefa é a disseminação de um fazer teatral engajado.

Por fim, vemos o quanto o espetáculo assombrava sobretudo aqueles interessados em manter no terreno da abstração os processos políticos cujas consequências são as mais desastrosas e materiais. Não à toa, o sequestro, prisão e exílio de Augusto Boal se dá pouco tempo depois. Se muitos consideraram “caretice” falar da tortura dos negros/ militantes quando tínhamos a macumba, pior ainda seria falar sobre algo do qual o elenco tivesse que se defender pegando em armas, como os atores do Arena o fizeram durante os ensaios da *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Talvez porque o que estivesse em jogo já não fosse só teatro.

3. AINDA É TEMPO DE TESTEMUNHO: *LATIN AMERICAN FAIR OF OPINION, 1972*

Entre os dias 15 de março e 9 de abril de 1972, foram reunidas oito peças curtas, quinze filmes, além de diversas obras plásticas, canções e poemas durante quatro semanas na *St. Clement's Church*. A *FLAO*, sob a direção de Augusto Boal, foi produzida pelo TOLA, contando com um elenco de estudantes do curso de Artes Cênicas da *New York University*, onde Boal havia assumido um cargo como colaborador artístico.

693 GREEN, James. *Apesar de Vocês: Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 400.

694 “Apresentação da peça *Arena conta Zumbi*: Autorização de saque”. Telegrama nº 575, Brasília a Nova Iorque, 8 setembro de 1969, SERE, 540.611, IHA apud GREEN, 2009, p. 399.

O público era guiado até o andar superior da igreja após a encenação do prólogo de *Torquemada*, de Augusto Boal. Lá, eram assistidas outras quatro peças curtas, encenadas concomitantemente: *The Cock*, de Victor Zavala Cataño; *The Black Airplane*, criação coletiva de German Rozenmacher, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik e Tito Cossa; *Man does not die by bread alone*, de Jorge Diaz; e *The Guardian Angel*, de Augusto Boal. A simultaneidade, segundo relatos recentes⁶⁹⁵, fora uma sugestão dada por Joanne Pottlitzer a Boal. Pottlitzer também se recorda de que a encenação de cada obra era repetida por três vezes, diferentemente do que fora afirmado por Boal, em 1977⁶⁹⁶. De todo modo, podemos inferir que espectadores operavam, de certa forma, a função de narrador, escolhendo a ordem preferida de concatenação dos fragmentos expostos. Após tais encenações, todos eram conduzidos às peças finais, que não obedeciam à simultaneidade das demais peças. Eram elas: *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri, *The Autopsy*, de Enrique Buenaventura, e *Collage* de Augusto Boal, um fragmento retirado de *ALMPCP*, apresentada na 1ª F.P.O.

Não há de se negar que havia importantes similaridades entre as duas feiras, expressas inclusive na repetição das duas peças apresentadas no Ruth Escobar, em 1968. À primeira vista, parecia se tratar de um projeto mais ambicioso, que procurava contemplar mais expressões artísticas e um número maior de colaboradores, propondo um salto transnacional para a nova forma de teatro idealizada ainda no Brasil. Apesar disso, as especificidades dos dois eventos, caso analisados de modo mais aprofundado, saltam aos olhos. Uma característica importante a ser sublinhada é o próprio espaço onde ocorreu a *FLAO*: uma igreja episcopal no centro de Nova Iorque.

O altar da igreja serve como palco para a apresentação de diversas expressões artísticas cujo mote era a tortura e os crimes de Estado cometidos pelas ditaduras na América Latina, sobretudo no Brasil. Os elementos sacros imiscuíam-se aos aparatos cenográficos, à tela para a apresentação de filmes, esculturas e pinturas de teor politizado, que contestavam o abuso de poder. Se a 1ª F.P.O. fora encenada em uma sala de espetáculos convencional, no Teatro Ruth Escobar, a *FLAO* questionava esse “lugar especializado” do teatro e propunha a apropriação de espaços outros, que condensavam camadas de significação num interessante diálogo com as obras apresentadas.

Como lugar voltado, por excelência, ao culto cristão, a igreja tornada teatro adquire potência crítica capaz de questionar o estatuto de Verdade teológica. No caso da *FLAO*, o altar foi envolto pela esfera da representação brechtiana da forma-feira, ou seja, por espetáculos que desvelavam os próprios artifícios artísticos ao se assumir enquanto *produção estética e reprodução simbólica* do real. As obras do espetáculo, que não raro colocavam a tortura no palco, propunham uma leitura dos crimes contra os direitos humanos não do ponto de vista de um sacrifício inexorável, como o de Jesus Cristo, mas a partir de uma análise materialista-histórica. Elas evidenciavam o quanto os mecanismos de poder sobre os ho-

695 Entrevista realizada com Joanne Pottlitzer na *St. Clement's Church*, em Nova Iorque, no dia 13 jan. de 2020. Pottlitzer repetiu a mesma informação em entrevista para o Instituto Augusto Boal, em 2021. Ver: POTTLITZER [Entrevista para BOAL, Cecília], 28 maio 2021.

696 Boal afirma que as peças haviam sido repetidas quatro ou cinco vezes.

mens inseriam-se em um processo de dominação que, longe de ser justificado pela vontade divina, era exposto como constructo social, erigido pelas mãos dos próprios homens.

A simultaneidade de apresentação das obras e o uso de um espaço não-convencional convergem com o projeto de teatro popular de Boal, idealizado a partir de 1968. Em entrevista para a revista *Nuevo Hombre*, em julho de 1971, alguns meses antes da estreia da *FLAO*, o teatrólogo destaca quais seriam as novas propostas de alcance político de um teatro popular. À época, Boal já havia experimentado as técnicas de teatro-jornal com o Núcleo Independente do Teatro de Arena, além de ter escrito as primeiras sistematizações do Teatro do Oprimido⁶⁹⁷. Em vista disso, o teatrólogo defende uma prática artística não só horizontal ou acessível, mas *democratizável*, isto é, capaz de ensinar o exercício de criação artística como meio de reflexão crítica sobre a realidade social:

Entendo que o fundamental seja passar de um teatro pretensamente dirigido ao povo, ou também dirigido ao povo, para um *teatro feito pelo povo*. (...) Em nossa sociedade, a posição do artista está cheia de conflitos e contradições. Meu desejo é que a obra possa se dar em um âmbito estritamente popular, caso possível até de forma gratuita. Mas todo espetáculo, se não é subvencionado pelo Estado, implica em altos gastos e na necessidade de um produtor. Tento, com isso, encontrar um âmbito mais perto do meu ideal e que não contradiga totalmente as possibilidades de colocar em cena a obra. Creio que o melhor modo para se adequar a isso é *fazer o espetáculo em uma garagem ou um galpão, onde ninguém se sentiria pressionado pelo espaço e onde, do ponto de vista teatral, seja possível romper com a diferença entre as plateias e os atores em cena. Quero dizer, a obra se desenvolveria em todos os espaços, sem lugar fixo para o cenário; e o público estaria integrado à ação, até penso em não colocar assentos*⁶⁹⁸. (Tradução nossa)

Era basicamente essa a estrutura do espaço da *Saint Clement's*: as peças simultâneas permitiam o livre trânsito da plateia, o manejo experimental do espaço, de modo a conceber a montagem de múltiplos cenários e a completa integração do público no espetáculo. Numa espécie de radicalização da proposta da *1ª F.P.O.*, na qual o público do TA era convidado a escrever peças, poemas ou canções para que elas integrassem o espetáculo, na *FLAO* o público modificava a sequência dramática pelo seu próprio movimento no espaço cênico. A dramaturgia era assim compreendida e trabalhada em seu aspecto prismático, incorporando o texto das peças, a relação com o público e o uso do espaço teatral.

Em relato sobre a *FLAO*, Boal fornece alguns indícios sobre a novidade que o espetáculo trazia em relação à primeira experiência com a forma-feira:

697 Faço referência aqui ao texto *Categorias de teatro popular*, publicado extensivamente no Brasil e no exterior a partir da prática radical do teatro-jornal. Ver: BOAL, 1977.

698 BOAL, A. Perspectivas de un teatro popular en latinoamerica. *Nuevo Hombre*, Buenos Aires, julho 1971.

A primeira feira que dirigi – Feira Paulista, em São Paulo, em 1968, ainda no Teatro de Arena – foi a mais simples: seis autores escreveram seis peças curtas que eram representadas entremeadas por seis canções escritas por seis diferentes compositores e cercadas de artes plásticas realizadas por sessenta artistas. Uma peça, uma canção, muitos quadros e esculturas. A segunda já foi diferente. Foi a *Feira Latino-Americana*. 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 monta de sua preferência. No subsolo, uma cantora de Porto Rico cantava as lutas de libertação da sua pátria ocupada.⁶⁹⁹

Outro ponto que diferencia as duas feiras é a inserção de canções entre as peças. Em Nova Iorque, o cronograma foi dividido com base no campo artístico a ser explorado: os horários eram separados conforme a atividade, mostrando um princípio organizativo que poderia inclusive dificultar a reflexão do público sobre as relações que as obras guardavam entre si⁷⁰⁰. Ainda assim, o relato de Boal permite entrever o quanto as esculturas posicionadas no altar e em locais variados da igreja tomavam parte do espetáculo como recursos cenográficos – tal como operadas na *1ª F.P.O.*⁷⁰¹.

Não à toa, o responsável pela cenografia da *FLAO* era o jovem Hélio Oiticica, residente em Nova Iorque, que já havia colaborado com o TOLA como cenógrafo do show de Gilberto Gil, também apresentado na *St. Clement's Church*. Oiticica era um grande defensor da arte multi-sensorial ou ambiental dos parangolés, bólides e penetráveis, que se apropriavam do espaço com vistas a convidar o público a transformar a obra e, ele mesmo, experimentar o ato criativo. Segundo Favaretto,

as apropriações ambientais são o caminho vislumbrado por Oiticica para efetivar a antiarte como a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade. Como transgressão de regras e generalização da experiência criativa, o programa é radical: um escárnio ao chamado comércio de arte criado pelas galerias, recusa do museu e distanciamento das categorias de arte. (...) Não se distinguem aí níveis – de elaboração de obras, de circulação e de significação social: a ambientação reúne artista, participantes e “mundo”⁷⁰².

699 BOAL, 1977, pp. 13-14.

700 A encenação das peças de teatro que integraram propriamente a *FLAO* eram exibidas somente às quartas, quintas, sextas, sábados e domingos. Os filmes eram distribuídos ao longo da semana e geralmente tinham seu início mais cedo, às 17:00 ou às 19:00.

701 Ver Ato II desta tese.

702 FAVARETTO, 1992, p. 129.

Em diálogo com tal prática, em vez de cenógrafo, Oiticica será chamado de “consultor ambiental” da *FLAO*. Assim, tanto a incorporação das artes plásticas aos aparatos de cena quanto a simultaneidade de peças, que tornava o espectador um elo ativo da composição do espetáculo, dialogam com uma perspectiva de arte ambiental. Em recente entrevista para Cecília Boal, Joanne Pottlitzer comenta que na *FLAO* não havia cenografia, mas um ambiente teatral, em que as diversas expressões artísticas se misturavam à cena e ao público para criar uma atmosfera experimental, propícia à participação da plateia⁷⁰³.

Não sabemos, portanto, se a simultaneidade de peças foi, como tudo indica, ideia tanto de Joanne Pottlitzer quanto de Oiticica, ambos influenciados pelo *Environmental Theatre*. Não é de se estranhar que o diretor de teatro experimental Richard Schechner, que havia se aproximado de Boal desde 1967, tenha publicado um artigo sobre arte performática e *environmental theatre* na *The Drama Review*, em 1968. No texto, ainda que sob uma perspectiva mais antropológica do que propriamente brechtiana, Schechner defende a ruptura das tradicionais divisões entre palco/ plateia, a invasão de espaços públicos pelo teatro e a destruição do palco como espaço de uso exclusivo dos atores⁷⁰⁴. No artigo, Schechner afirma que

a troca de lugar [entre palco e plateia] implica possibilidades de tensão no espaço; tais conflitos devem ser ensejados em relação à performance. Eles podem ser transformados em uma vantagem capital se acreditarmos que a interação entre artistas e público é real e valiosa. Em muitas apresentações, os espectadores participam ativamente. Muitas vezes todo o espaço é um espaço performático; ninguém está apenas observando⁷⁰⁵.

Tais características, que atestam o envolvimento criativo de Oiticica no espetáculo, são insuficientes para percebermos a atuação polêmica do artista plástico. Ao analisarmos a correspondência trocada com sua mãe e os colegas Lígia Pape, Torquato Neto, Ivan Cardoso, Augusto de Campos e Aracy Amaral, vemos o quanto Oiticica se distanciava do projeto teatral de Augusto Boal, tendo aceito o convite, à princípio, por motivos exclusivamente financeiros. Em 10 de fevereiro de 1972, Oiticica relata a Ivan Cardoso: “Esse próximo mês vou fazer cenário-labirinto para uma “feira” que o Boal vai fazer aqui; veja em que fui me meter para ganhar dinheiro”⁷⁰⁶. Em carta à sua mãe, afirma que “a natureza da Feira é super anti-Brasil; *very subversive towards Brazil*, com filmes sobre torturas e as peças do Boal (...) não estou adorando trabalhar com o pessoal, pois Boal já sabe tudo como quer e não dá muita margem para inventar nada”⁷⁰⁷.

703 POTTLITZER [Entrevista a Cecília Boal], 28 maio 2021.

704 SCHECHNER, 1968.

705 Ibidem, p. 50.

706 OITICICA, H. [Correspondência a CARDOSO, Ivan], 10 fev. 1972, p. 1. Acervo Projeto HO, 670 1208/72.

707 OITICICA, H. [Correspondência a OITICICA, Ângela], 4 março 1972, p. 1. Acervo Projeto HO, 682 1214/72.

No final de março daquele ano, as críticas de Oiticica em relação ao espetáculo tornam-se ainda mais cirúrgicas. De início, ele havia indicado a Joanne Pottlitzer alguns filmes de Lígia Pape que poderiam ser exibidos na *FLAO*. Depois de sua frustração com o espetáculo, Oiticica decide enviar as fitas de Lígia a Dore Ashton, relatando à cineasta o seguinte:

Decidi por razões diversas não incluir o material de vocês nessa feira. (...) O festival super louco, sem nada de maior importância. Meu trabalho foi mais de empregado deles do que artístico, isto é, não fiz nenhum design para roupas ou ambiente, nem mesmo palpite como consultor funcionaram muito. Boal é legal no trabalho dele, mas de difícil convicção quanto às minhas aptidões: falta de informação estética etc. De qualquer jeito, fiquei mais por ele e pelo dinheiro. Os filmes programados eram *Barravento*, de Glauber, e *Profeta da Fome*, do Capovilla, como você vê, dois filmes bem fora de propósito se queriam incluir algo de novo; além disso, filmes curtos do Jodorowski (*Fan de Lis*) que não vi e não gostei, e um *Brazil: a Report on Torture*, feito pelo Wexler e Landau, de Berkeley, com os exilados do Chile. Como você vê, vocês ficariam jogados numa coisa tão eclética e conseqüentemente perdidos. Além disso, mau projetor, público totalmente híbrido em matéria de informação, e outra coisa, ficariam num spot político não recomendável para quem se encontra aí⁷⁰⁸.

Ao analisar os rascunhos de Oiticica para a composição cenográfica do espetáculo, pode-se compreender suas limitações criativas. Nas listas de objetos e slides, não há praticamente mudança alguma em *Animália e Collage*, se comparadas à cenografia usada na 1ª *F.P.O.* Nas cartas, Oiticica menciona um elemento cênico utilizado na peça de Jorge Díaz, *Man does not die by bread alone*: uma cadeira assinada por Raymundo Colares, que lembrava uma mistura de “cadeira elétrica clássica com as cadeiras de Rietveld”⁷⁰⁹.

O que nos chama a atenção, contudo, é que o artista não menciona um ponto importante do espetáculo, largamente sublinhado por Augusto Boal. Após a encenação do prólogo e das peças de modo simultâneo, “aparelhos de televisão mostravam o interrogatório de um espectador sequestrado em sala fechada”⁷¹⁰. Ao acessar os registros audiovisuais do espetáculo, podemos verificar que Boal mesmo fazia perguntas a um espectador que havia sido conduzido a uma pequena sala, dentro da *Saint Clement*. Segundo tais documentos, as questões dirigidas ao espectador giravam em torno das possíveis estratégias de combate ao capitalismo. Em autobiografia, Boal afirma que essa parte do espetáculo, em específico, tinha certo tom de agressão ao espectador que porventura pudesse ainda estar alienado da política externa dos Estados Unidos:

708 OITICICA, H. [Correspondência a PAPE, Lígia], 28 março 1972, p. 1. Acervo Projeto HO, 689 1218/72.

709 Idem, p. 2.

710 BOAL, 2000, p. 335.

Nossas perguntas eram as conclusões do Senado estadunidense sobre as relações criminosas entre os ditadores latinos e a CIA. Nada alterávamos: nossas conclusões eram as dos senadores. Depois de cada afirmação medonha, perguntávamos: ‘O senhor sabia?’ Resposta invariável ‘Nem suspeitava!’ Última pergunta: ‘O senhor sabia que em Nuremberg’⁷¹¹ a resposta que o tribunal mais ouvida dos acusados nazistas era: ‘eu não sabia?’ Nazismo era história antiga como hunos, godos e visigodos e Átila, Flagelos de Deus. Em silêncio, espectadores se dirigiam à nave central, onde acontecia a última peça, *Animália*, do Guarnieri⁷¹².

Parece que essa sala fechada, lembrando os penetráveis de Oiticica, tinham como objetivo provocar aqueles espectadores que ainda não estavam conscientes sobre o papel dos Estados Unidos na promoção das ditaduras na América Latina e dos crimes contra os direitos humanos por elas cometidos. O fundo da agressão partia, portanto, de uma posição anti-imperialista, mas nem por isso conseguia escapar do mero ataque moral. A mesma aporia parece ser evidenciada na mesa de debates *Theatre and Revolution... Which Revolution?*, da qual participaram Augusto Boal, Bernard Dort, Judith Malina, Julian Beck e Che Santiago, um dos fundadores do grupo de teatro de guerrilha *Third World Revolutionists*, sob mediação de Joanne Pottlitzer, no dia 15 de março de 1972.

O debate, inserido na programação da *FLAO*, foi marcado por falas enérgicas, sobretudo de Beck e Boal. Este, por exemplo, dá seu testemunho de ex-prisioneiro político e afirma que a maior tortura praticada no Brasil era a extrema desigualdade social, que torturava os mais pobres com a miséria e a fome⁷¹³. Em seguida, o teatrólogo declara:

711 Na encenação de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, peça que estrearia em outubro de 1971 no Teatro de Arena, sob a direção de Augusto Boal, há a referência ao Julgamento de Nuremberg: Em matéria do *Estado de S. Paulo*, há a seguinte informação: “Informa Boal que não utilizou o prólogo do original, pondo no lugar dele trechos do julgamento dos nazistas, em Nuremberg. É aproveitada uma gravação autêntica desse julgamento, em que os réus se dizem inocentes. Ao mesmo tempo em que eles não se consideram culpados, cita-se que foram mortos 6 milhões de judeus e 5 milhões de poloneses, e que 31 navios brasileiros foram postos a pique.” Cf.: Arena apresenta hoje “Arturo Ui”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 9 outubro 1970, p. 10. Em entrevista ao mesmo jornal, Boal explica que o procedimento estético visava a oferecer uma reflexão sobre a inevitabilidade do nazismo: “o aparecimento de Hitler e do nazismo não pode ser entendido como o aparecimento de homens maus. Foi a crise de 29, alterando particularmente a Alemanha, que criou condições para o aparecimento dele. A situação histórica, econômica e social determinou o surgimento desse Arturo Ui-Hitler, que era objeto e não sujeito de relações sociais, embora também atuasse como sujeito. Outra ideia que norteou nosso espetáculo foi a de mostrar que o nazismo é evitável a cada momento de sua evolução. À medida que resistiam, ele era derrotado. Mas a resistência não tinha continuidade. Queremos mostrar que o nazismo é resistível em todas as fases de seu desenvolvimento”. Arena apresenta hoje Arturo Ui. *Estado de S. Paulo*, 9 out., 1970, p. 10.

712 BOAL, 2000, p. 335.

713 Afirma Boal: “Há no Brasil uma ditadura bastante sangrenta e eles estão tentando fazer uma nova experiência político-econômica pautada na redução dos salários dos trabalhadores ao ponto em que se torna quase impossível viver. E isso faz com que eles trabalhem mais e mais, provendo mais lucro. Estão tentando criar uma nova forma de imperialismo, um imperialismo subdesenvolvido, ou seja, um país pobre atua de forma imperialista sobre outros países. É por isso que vocês estão ouvindo tanta coisa sobre as torturas. Eu mesmo passei pela tortura. A tortura é uma parte desse modelo econômico que estão implementando. Quando falamos sobre a tortura, devemos humanizar a situação brasileira. A fome no Brasil também faz parte da tortura física perpetrada pelo Estado. A tortura está em todo o sistema econômico do país. A única maneira de acabar com a tortura no Brasil é fazendo uma revolução”.

Eu vim ao coração do imperialismo para discursar contra o imperialismo! Nós, como artistas, temos a obrigação de saber onde e com quem iremos falar, e qual o processo social neste momento. E por isso eu vim aqui para realizar um espetáculo convencional. Não vim para a *St. Clement's* fazer teatro-jornal, embora haja na feira algumas coisas que não são convencionais. Acho que o momento é para isso. Não vim aqui ensinar os estadunidenses a aplicar as técnicas do jornal⁷¹⁴.

A afirmação polêmica salta aos olhos justamente pelo teor experimental da forma-feira. Em última instância, parece que aqui, Boal quer dar destaque à responsabilidade dos estadunidenses na política brasileira, mesmo que acabe pesando a mão. Se o teatro-jornal, como método de agitprop, não era justificável pelo desenvolvimento econômico do local, a encenação da forma-feira nos Estados Unidos contribuía para oferecer meios de organização aos artistas engajados da América Latina e, a um só tempo, denunciar à imprensa mundial o terror de Estado das ditaduras latino-americanas. Estava, portanto, longe de ser uma prática convencional de teatro.

Ao encontro da fala de Boal, Julian Beck e Judith Malina, membros fundadores do famoso *Living Theatre*, também relataram sua experiência no presídio do Dops em Minas Gerais, quando o grupo trabalhava no Brasil com o projeto *O Legado de Caim*. O grupo, que desde o início da década de 1970, mostrava interesse em investigar questões de classe por meio do *happening*, explicou como chegou ao Brasil e como essa decisão operou uma importante inflexão estética. Judith Malina expôs o seguinte:

Quando estávamos pesquisando o que poderia ser feito em termos de trabalho colaborativo com pessoas de fora do nosso círculo, alguns amigos do Brasil vieram até nós. *Nós queríamos parar de trabalhar para a elite e começar a trabalhar com os mais pobres dentre os pobres; queríamos parar de trabalhar com as classes improdutivas e começar a trabalhar com as classes produtivas que realmente trabalhavam nas minas, costuravam as roupas e construía as casas.* Nesse ponto, também pareceu válido não atuarmos mais nos lugares privilegiados da nossa própria estrutura nacionalista, mas irmos para outro lugar, totalmente apartado de nossa cultura, nossa língua e nosso modo de pensar o mundo. E a situação no Brasil nos pareceu uma ótima oportunidade em termos do que estávamos tentando aprender a fazer. A situação no Brasil estava tão difícil que nosso amigo veio e nos convidou para uma temporada lá. Ele nos contou que o desespero da plateia naquele contexto em que toda ação pública era mais ou menos proibida e a liberdade de expressão era submetida a tabus e críticas do governo. Acreditamos que ir ao encontro dessas limitações mais extremas nos ajudaria a desvelar nossa própria posição a respeito da criação coletiva. Encontramos grupos teatrais lá com profundas limitações. Decidimos

Cf.: BOAL, A. *Theatre and Revolution... Which Revolution?* [Gravação em vídeo], 15 março 1972. *Fales Library*, NYU.

714 BOAL, A. *TOLA's Latin American Fair of Opinion*, Theatre & Revolution, Hunter College, Nova Iorque. Formato: VHS. Duração: 00:34:20. MSS.121. Série V. Caixa: 121.0196.

trabalhar em conjunto, levando nossas experiências e buscando encontrar coletivamente novas técnicas.⁷¹⁵ (Tradução e grifos nossos)

Julian Beck, com um discurso ainda mais exaltado, em tom de denúncia, brada à plateia da *FLAO* o quanto o Brasil estava sob coerção ideológica e artística, e que tal fator se relacionava necessariamente com a política dos Estados Unidos. Vale a longa citação:

era legalmente impossível fazer teatro nas ruas. Hoje em dia, tudo está sob vigilância. A repressão no Brasil é total, é eficaz e gera medo. Os artistas são submetidos à vigilância. Há pessoas traumatizadas pela repressão, pela pobreza, pelo sistema autoritário e patriarcal. Estão desesperadamente precisando de ajuda. *Essas pessoas, esse terceiro-mundo, são os escravos do primeiro-mundo, do mundo desenvolvido. Se somos tão privilegiados, se bebemos café o suficiente, lembrem-se de que não pagamos o bastante. Porque os homens que colhem os grãos de café no Brasil para empresas estadunidenses ou italianas recebem um salário que mal dá para sobreviver diariamente.* Portanto, há uma forte conexão entre a revolução no Brasil e a revolução aqui, nos Estados Unidos. A tortura é algo bastante comum no Brasil. Mas nós esquecemos que a tortura foi ensinada pelos norte-americanos, as máquinas de eletrochoque preferidas pelo governo brasileiro foi um presente dos norte-americanos, de suas agências de colaboração com o Brasil. É aí que está a piada que fizeram com os geradores da ITT – eles são a nossa contribuição para a liberdade no Brasil. Os Estados Unidos mantêm um centro de treinamento militar com mais administradores, burocratas e militares no Brasil do que a Grã-Bretanha manteve na Índia⁷¹⁶.

Esse apelo à sociedade estadunidense fazia parte da forma-feira enquanto tentativa de articulação de forças de resistência, no campo simbólico, à ditadura militar. Não se tratava de uma agressão vazia à plateia alienada, mas do reconhecimento de que era preciso expor a situação vivida pelos brasileiros e arregimentar focos de contestação a ela através da arte. Sabe-se ainda que, em Cuba, a *FLAO* mobilizou protestos da classe artística, que via com pouquíssimo entusiasmo uma iniciativa dos Estados Unidos, financiada pelos Rockefeller Brothers. A Revista Conjunto, em 1970, antes mesmo da estreia do espetáculo anunciou o seguinte:

Anuncia-se para o próximo mês de abril, em Nova Iorque, uma Feira. Sabe-se que nele serão apresentadas obras do teatro latino-americano, traduzidas para o inglês; filmes, músicas e outras expressões artísticas. Por outro lado, os empresários da indústria cinematográfica, os compositores e os artistas assistentes participarão de reuniões, discussões e seminários sobre a situação atual da arte na América Latina. Isso custará muitos dólares, mas para tanto há fundações filantrópicas que

715 MALINA, J. TOLA's *Latin American Fair of Opinion*, Theatre & Revolution, Hunter College, Nova Iorque. Formato: VHS. Duração: 00:34:20. MSS.121. Série V. Caixa: 121.0196.

716 BECK, J. TOLA's *Latin American Fair of Opinion*, Theatre & Revolution, Hunter College, Nova Iorque. Formato: VHS. Duração: 00:34:20. MSS.121. Série V. Caixa: 121.0196.

põem seu bolso e bom coração a serviço do progresso cultural latino-americano. Segundo os informes, a “Feira será promovida por uma organização altruísta, que tem sede em Nova Iorque e que se intitula *Theatre of Latin America* (Teatro da América Latina) (...)”. Nossa gente de teatro latino-americano está alertada da isca e do anzol⁷¹⁷.

Esse anti-imperialismo, portanto, não deixava de ser compartilhado por Boal, de certa forma, atuando diretamente na forma do espetáculo. Tratou-se da primeira experiência de Augusto Boal, como diretor de teatro, nos Estados Unidos em que as obras foram encenadas totalmente em língua inglesa. Além disso, mesmo que a 1ª F.P.O. contasse com convites informais para debates com o público⁷¹⁸, foi a FLAO que inaugurou a formalização de mesas de debate, palestras e seminários enquanto partes constitutivas da forma-feira.

Foram realizadas ao todo cinco mesas de debate, a saber: *Theatre and Revolution... Which Revolution?* (Participantes: Augusto Boal, Julian Beck, Judith Malina, Che Santiago e Bernard Dort); *Theatre in Prisons* (Participantes: Augusto Boal, Beverly Rich, Akila Coulombus, Chuck Bergansky, Stephen Ben Israel e membros do Open Theatre); *Role of the Church in Changing Societies* (Participantes: Eugene Monick, Jose Camps, William Wipfler, Carol O’Flynn Chaves e Arthur Melville); *US – Brazil Relations* (Participantes: Marcio Moreira Alves, Brady Tyson, Daniel Griffen e Thomas Dine, Assistente Legislativo de Assuntos Internacionais do Senador Frank Church); e a palestra *Why Chile is Different*, ministrada por Leopoldo Catedo, historiador da Universidade do Chile e da *State University of New York at Stonybrook*.

Houve, no entanto, um plano inicial de incluir mais duas mesas. Uma delas versaria sobre o cinema cubano, com enfoque na atuação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), sob o título *Four Cuban Film Makers*, que reuniria o fundador do ICAIC, Alfredo Guevara, os diretores Santiago Alvarez, Saul Yalin e Jorge Fraga. A segunda se debruçava sobre a transição para o socialismo e suas manifestações no teatro e nas artes (*Process of Transition to Socialism and How it is Manifested in the Theatre and the Arts in General*), e tinha como participantes o dramaturgo chileno Jorge Diaz, um dos autores da FLAO e o também chileno Fernando Alegria.

Assim, para o idealizador desse método-forma, as peças, filmes e obras plásticas seriam uma experiência estética “politicamente eficaz”, caso estivessem em consonância com uma eficaz troca, a um só tempo, intelectual e estética. Em outras palavras, por um lado, o público assumia seu papel ativo e criativo na cena-ambiental da FLAO, deslocando-se livremente e alterando a ordem e a distribuição do espaço, que não tinha cadeiras fixas. Por outro lado, esse mesmo público era convidado a participar dos debates e *propor reflexões e soluções* para os problemas político-estéticos apresentados por políticos, membros da diplomacia, clérigos, intelectuais e artistas. Nesse sentido, a FLAO difere-se do

717 Entreactos: Habrá una Feria de la Opinión Pública Panamericana. Conjunto, nº 9, 1970, p. 247.

718 Sobre o assunto, ver Ato 1 desta tese.

fenômeno anti-intelectualista, pontuado por Cláudia Gilman, que invadia a esquerda latino-americana da época. Para a autora, a partir de 1968, “a balança que regulava os polos arte e vida na relação dos escritores com a política foi se inclinando cada vez mais para o segundo polo”:

o incômodo experimentado pelos escritores para entrar no novo traje [de revolucionários], que não parecia estar feito à sua medida, fazia com que os requisitos para passar à categoria de intelectuais revolucionários estavam associados à perda da confiança nas mediações inerentes às práticas simbólicas e, portanto, em todas as formas de compromisso baseadas nas competências profissionais específicas⁷¹⁹. (Tradução nossa)

Não à toa, a *FLAO* também fecha com a exortação presente em *ALMPCP*, agora, desde o título (*Collage*) assumidamente uma colagem de fragmentos sobre a morte de Che Guevara. Reconhecia-se, assim, o caráter revolucionário e multiplicador da inspiração de Che Guevara em âmbito simbólico, isto é, conferido aos artistas de esquerda que buscavam mobilizar a transformação social através das artes⁷²⁰. Nessa esteira, ainda que as duas feiras operassem uma contradição no que tange ao anti-intelectualismo diagnosticado por Claudia Gilman, havia ainda uma diferença basilar entre as duas feiras.

Como visto, na *1ª F.P.O.*, o objetivo era organizar a classe estudantil-intelectual-artística na luta de resistência à ditadura. Já na *FLAO*, o objetivo principal parecia ser *conscientizar estrategicamente* o público estadunidense sobre os crimes perpetrados pela ditadura brasileira, de modo que, pela via quase agressiva do interrogatório ou pelo distanciamento crítico mais próximo das propostas brechtianas, a plateia se sentisse conectada com a realidade da América Latina, reconhecendo a influência da política externa dos países desenvolvidos. Sem cair na jaula de aço dos estereótipos estadunidenses sobre a América Latina⁷²¹, buscava-se angariar laços de solidariedade e meio de disseminar informações sobre o terror de Estado nos países latino-americanos submetidos a regimes autoritários.

Por essa lente, Boal afirma na mesa *Theatre and Revolution*, ao lado de Beck e Malina, que não fazia sentido ir a Nova Iorque ensinar técnicas de teatro-jornal. A finalidade não era fomentar focos multiplicadores de teatro político em solo estadunidense, mas engendrar perspectivas de denúncia do terror vivido por milhares de latino-americanos e, a um só tempo, ensejar um trabalho *coletivo e organizado* com outros artistas da América Latina. O termo “*Feira Latino-Americana*”, portanto, longe de se configurar como uma repetição

719 Idem, *ibidem*.

720 Ver Ato II desta tese, mais especificamente, o subcapítulo “Toma a minha mão e escreve”.

721 Em um dos relatos de Pottlitzer, ela afirma que a *FLAO* buscou quebrar os estereótipos perpetuados nos Estados Unidos sobre a América Latina. Cf.: POTTLITZER. [Entrevista a Cecília Boal], 28 maio 2021.

de categorias já enraizadas acerca da latino-americanidade, ia ao encontro da perspectiva apontada por Diana Taylor:

A noção mesma de *uma* América Latina e, portanto, de um teatro ou teoria latino-americana é, em si mesma, enganadora. É comprovadamente mais construtivo pensar em vinte e cinco países diferentes – cada qual com sua combinação particular de raças e populações, idiomas e dialetos, tradições e culturas – que compartilham uma história similar de conquista, colonização, instabilidade econômica e política e contínua dependência sociopolítica e econômica. Desse modo, os diferentes países latino-americanos estão em uma situação similar e, portanto, em certa medida, se parecem tanto quanto outros países colonizados – localizam-se na periferia de um sistema dominado por um *centro* político-econômico-cultural⁷²².

O conhecimento dessa realidade periférica e o trabalho cultural conjunto dos artistas e intelectuais tornava-se um princípio transnacional para a proposição de um novo teatro popular, em sintonia com as lutas pela democracia e pela libertação dos povos.

Após a encenação de *Torquemada*, o público era guiado até o andar superior da igreja para assistir a quatro peças encenadas simultaneamente. Uma delas era a peça *The Cock*, escrita em 1969 pelo peruano Victor Zavala Cataño. A obra sublinhava os meios de exploração do trabalho através de uma espécie de parábola sobre um grupo de camponeses que sofria com os hábitos de um galo da região. O canto do animal servia de despertador dos trabalhadores, no entanto, todos começam a notar que, cada vez mais, o canto tem início antes mesmo de o dia raiar, diminuindo assim o tempo de descanso e inflando o expediente de trabalho rural. Sem nomes próprios ou qualquer evidência de registro no tempo ou espaço, os camponeses procuram se conformar àquela situação de cansaço extremo e desconfiança até serem desafiados pela coragem e impetuosidade de Jovem, que decide vigiar o galinheiro e solucionar o mistério. Ao término, Jovem descobre ser o Capataz o verdadeiro culpado pela situação: simulando uma galinha todas as manhãs, o capataz acocorava-se e imitava o som da ave, com o intuito de despertar o verdadeiro animal e antecipar o canto. Ao assistir a cena, o Jovem decide se vingar e informa a polícia que um bandido adentrara o galinheiro. O policial, que por casualidade era vesgo, chega apressado ao local e, pensando tratar-se de um criminoso, atira no capataz.

Longe de ser a força repressora que precisaria ser exterminada pelas personagens ao final, o galo estabelece uma ponte entre a ideia de passado orgânico e uma visão utópica em relação ao porvir. Não à toa, o canto que insiste em açoitar os trabalhadores noite adentro e

722 TAYLOR, 1991, p. 8.

dilatar o tempo de trabalho é apresentado, ao fim da obra, como uma simulação produzida pelo capataz. Configura-se, portanto, como algo artificial e ilegítimo – um instrumento não só de coerção, mas de sobreposição da lógica do capital à ordem natural das coisas. É assim que o reconhecimento do conflito de classes na cena final, em paralelo com a descoberta do disfarce do capataz, aponta para uma modificação importante na estrutura social. Seria sobretudo um elemento pedagógico, capaz de conferir poder político à ação coletiva dos trabalhadores rurais, visto que a categoria trabalho passaria a ser interpretada de outra forma: não mais pela ótica da obtenção de mais-valia e da reprodução do monopólio de terras, mas pela via do esforço coletivo igualitário e do valor de uso dos bens produzidos.

Já *The Black Airplane* é uma criação coletiva dos argentinos German Rozenmacher, Roberto Cossa, Carlos Somigliana e Ricardo Talesnik, estreada em Buenos Aires em 1970. Segundo Halac, trata-se de uma “parábola sobre as possíveis e previsíveis reações de alguns dos mais notáveis representantes de nossa sociedade atual ante uma inesperada manifestação peronista, que apareceria inundando as ruas”⁷²³. O trecho escolhido pelos dramaturgos, no entanto, não se referia propriamente à especificidade peronista, mas a uma experiência partilhada pelos artistas da FLAO: a representação de um interrogatório extremamente arbitrário, marcado pela oscilação paródica entre a norma e a subversão.

Também um outro espetáculo apresentado simultaneamente era uma cena retirada de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. Intitulada *Guardian Angel*, a obra serviu de mote para apresentações em teatro de rua e teatro-caminhão nas atividades do Centro Popular de Cultura da UNE, no início dos anos 1960, bem como, em meados de 1970, será utilizada para a realização de teatro invisível em Buenos Aires⁷²⁴. Trata-se de um simples *sketch* cômico, no qual José da Silva, o zé-ninguém de *Revolução...*, é acordado pela esposa e, no próprio quarto, sofre as admoestações de um anjo da guarda. Logo de início, pensando que estaria protegido pelo Anjo, José da Silva é avisado de que a entidade estava lá como principal credor das empresas multinacionais, a quem o protagonista deveria pagar os devidos *royalties*. As cobranças do Anjo e as consecutivas objeções do protagonista formam um quadro humorístico bastante elucidativo sobre as relações do capital estadunidense e a economia nacional.

Já o último espetáculo do bloco, chamado *Man does not die by bread alone*, é, na verdade, uma cena da peça *Introducción al elefante y otras zoologias*, escrita pelo chileno Jorge Díaz, em 1970. A peça havia sido escolhida por Joanne Pottlitzer, admiradora do trabalho de Díaz desde o início de seus estudos em teatro chileno. De início, o espectador é interpelado pelo Representante, responsável por vender os mais eficazes instrumentos de tortura, principalmente o que ele chama de *American Hit, the new torture machine*. Afirma a personagem que a máquina opera uma forma humanizada de tortura, em que não há produção de odores, tampouco de sons. Além disso, o aparato conta com a “praticidade

723 Cf.: HALAC, Ricardo, “La realidad argentina, *El avión negro* y el Grupo de Autores”. In: COSSA, R. et al. *El avión negro*. Buenos Aires: Talía, 1970, p. 11.

724 Boal comenta sobre a montagem da cena como teatro-invisível em um dos capítulos de *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Cf.: BOAL, 1977, p. 120.

de um crematório”⁷²⁵. O tom cínico, capaz de causar mal-estar justamente devido a seu distanciamento narrativo e pelas demonstrações épicas da personagem, é potencializado no segundo momento da peça.

Depois que o Representante termina a apresentação da máquina *American Hit*, há a exposição dos procedimentos. Um preso político é então utilizado, de modo a testar a eficiência do produto. É nesse momento que diversos membros de grupos revolucionários começam a dialogar e questionar quais seriam os melhores caminhos para a libertação daquele sob tortura. Os conflitos no âmbito do discurso não têm fim e colocam em xeque o comprometimento das personagens frente à eficácia do maquinário de tortura. Enredados nas inquietações acerca das melhores estratégias para libertar a personagem vulnerável, eles terminam por perder o poder de ação. O Representante retorna à cena com a fim de informar que o empreendimento dera certo:

O refletor permite ver em detalhe o homem que havia sido submetido à máquina. Está morto. Está um completo farrapo, coberto por sangue, sua carne rasgada, seus olhos arrancados, sua pele dilacerada, seus ossos fraturados.

Representante - Eficaz, não? A demonstração poderia ter sido ainda mais brilhante se o homem torturado tivesse alguma coisa para confessar. Infelizmente, foi escolhido um homem inocente para o experimento. (Tradução nossa)⁷²⁶

A versão completa de *Introduccion al Elefante*, encenada em 1968, no Chile, sob a direção de Jaime Celedón, propunha que tamanha acidez crítica fosse direcionada à plateia chilena de classe média. Logo ao início, um ator entrava em cena e, interpelava sarcasticamente os espectadores: “Pedimos encarecidamente aos senhores espectadores que possuam armas ou material subversivo, instrumentos cortantes ou munições escondidas, que façam a gentileza de depositá-los na caixa à entrada do teatro”. Após o aviso, o mesmo ator continuava: “Nem uma alma. De longe, parecem gente, mas são animais que passam a noite nas ruas”.

Ao final, todos os atores entravam em cena, sentavam-se com o olhar fixo no público, com um slide no fundo do palco, em que se afirmava “Não só de pão morre o homem, mas de conformismo e indiferença”. Nesse momento, de acordo com Eduardo Guerrero, as luzes eram acesas na direção da plateia, enquanto o palco continuava na penumbra, em um silêncio acusador. A situação, afirma Guerrero, “se prolongaria até a último espectador sair da sala”⁷²⁷. De acordo com a crítica chilena, a obra era “sangrentamente anti-estadunidense e antimilitarista”, sem ser “uma peça comprometida, no sentido de assumir um compromisso ou partido político, mas sim, um teatro de denúncia”⁷²⁸

725 DÍAZ, Jorge. “Man does not die by bread alone”. *The Drama Review*, Vol. 14, nº 02, 1970, p. 87.

726 *Ibidem*, p. 90.

727 RIO, Eduardo Guerrero del. Que cuarenta y cinco años no es nada, que es febril la mirada. In: *ICTUS: La Palabra Compartida: Antología*. Santiago: Edebé Editorial, 2002, p. 20.

728 Crítica de la obra de Díaz. Revista Ercilla. Santiago, nº 1721, 12 jun., 1968, s/p.

Percebe-se que, na *FLAO*, esse tom assumidamente agressivo perde fôlego, de modo a ceder terreno à sátira da parábola, ela mesma não isenta de um teor sarcástico e acusador em relação à classe média de esquerda. Ainda que seja uma hipótese, tudo indica que os cortes dessas cenas presentes no original foram propostos por Boal, visto que Jorge Díaz não pôde comparecer à *FLAO*. Afinal, ainda que houvesse certa atmosfera de embate direto com o público na *FLAO*, ele em nenhum momento chegava a ser totalmente moralizante, dirigido ao indivíduo enquanto sujeito isolado. Mesmo no polêmico “interrogatório” citado na autobiografia de Boal⁷²⁹, no qual os espectadores da *FLAO* eram indiretamente “acusados” de alienação, o diálogo entre o elenco e público encontrava espaço para o intercâmbio de ideias e para a percepção de um estado de coisas que estava além da vontade e da suposta autonomia individual.

A obra de Díaz, compreendida dentro da *FLAO*, destaca o aspecto arbitrário e burocrático da tortura, tal como o prólogo de *Torquemada*. A via negativa da peça permite entrever a que ponto a representação das brechas de ação da esquerda latino-americana buscava diagnosticar a um só tempo o amordaçamento ideológico e a aporia dos grupos de esquerda que, embora lutassem pela derrubada dos governos ditatoriais, enfraqueciam o enfrentamento político através das inúmeras dissidências e fragmentações.

Passadas as quatro apresentações no andar superior da igreja, havia um intervalo e então o público assistiria a outras três, que não mais obedeciam à lógica da simultaneidade: *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri; *The Autopsy*, de Enrique Buenaventura, e *Collage*, de Augusto Boal.

Animália, assim como *Collage*, de Boal, já havia sido apresentada na 1ª F.P.O., mas parece agora operar funções um pouco diferentes: em São Paulo, junto às demais peças, adquiria mais o viés negativo da paralisia da esquerda, do quadro de inércia que se instalava ante a nulidade de táticas viáveis à revolução; em Nova Iorque, por outro lado, o foco parece estar mais nas ações repressivas e não tanto nos dilemas revolucionários. É evidente que o momento era outro e a importância da *Feira latino-americana...* era justamente denunciar os crimes cometidos pelo estado de exceção no Brasil. Sem que ocorressem mudanças significativas na dramaturgia, a atmosfera da peça em terras estadunidenses parece conceder ao público uma função que, no Brasil, ainda estava obscurecida. A solidariedade internacional em 1971 lançava luzes no beco sem saída da esquerda.

Tal como em *Torquemada*, a imagem do mártir na peça de Guarnieri também é exposta em seu caráter sacro, mesmo que conspurcada dentro de um viés negativo de atuação do sujeito. Se no prólogo de *Torquemada* e em *Animália*, a sacralidade do mártir é rompida, em *Collage*, ela servirá de esteio para uma proposta de resistência coletiva, em que todos deveriam tomar parte na luta empreendida pelo líder da Revolução Cubana, ainda que de forma simbólica, ainda que dentro de uma sala de espetáculos.

729 Ver: BOAL, 2000, p. 290.

A sétima peça do conjunto, *The Autopsy*, foi escrita pelo dramaturgo colombiano e fundador do Teatro Experimental de Cali, Enrique Buenaventura em 1966. Nela, Buenaventura propõe o esfacelamento de diversos sintomas sociais através de personagens mecanizadas, mobilizando o pensamento crítico sobretudo acerca da violência de Estado. Não se tratava de uma abordagem universal sobre a violência, mas do mecanismo mesmo de flagrar como a tortura na Colômbia estava embrenhada em situações cotidianas.

Já *Collage* apresenta somente dois episódios de *ALMPCP*: a Despedida e a Exortação. Volta-se à figura de Che Guevara como principal representante de uma esquerda revolucionária já descrente nos partidos comunistas tradicionais. Segundo Gilman, mesmo com a falência dos planos revolucionários nos países da América Latina submetidos a ditaduras, a esquerda do final dos 1960, influenciada por Marcuse e Debray, sublinhava que “pouco se podia esperar do proletariado europeu ou estadunidense para um horizonte revolucionário”⁷³⁰.

Che Guevara simbolizava a crença no terceiro-mundismo - crença que unia as Américas e tornava o projeto da forma-feira uma ação continental, imbuída de teor revolucionário. A peça de Boal, redimensionava a potência de Che à transgressão dos modos de produção convencionais do teatro. Era preciso organizar os artistas da América Latina para construir uma América Latina diferente e livre. Para fazê-lo, a forma-feira seria o método mais eficaz, configurando-se como tática de denúncia aos crimes institucionais e ensaio coletivo sobre as formas de teatro popular.

Concretizava-se, pela segunda vez, uma forma que fazia de suas questões internas um objeto de mediação com a ordem externa, evidenciando que a pauta do dia era o *teatro*, mas também a política. A repressão em todos os níveis movia as obras, mas também a ideia de revolução, em um diálogo que marcava os confrontos e impasses com a matéria histórica de um artista já no exílio.

De modo a compreender melhor a forma transnacional da *FLAO*, propomos aqui a análise de quatro obras que condensam questões fundamentais para o espetáculo: *The Autopsy*, de Buenaventura, em que se desvela a função da classe média na perpetuação do autoritarismo na América Latina; *The Cock*, de Victor Zavala Cataño, que expõe a luta contra a exploração capitalista conduzida pelos trabalhadores rurais no Peru; *Yawar Malku*, filme dirigido por Jorge Sanjinés, que denuncia o imperialismo estadunidense e suas consequências perversas na região serrana da Bolívia; e o documentário *Brazil: A Report on Torture*, filme dirigido por Saul Landau e Haskell Wexler, que aborda o exílio de ex-prisioneiros políticos do Brasil, em uma denúncia mordaz ao terror de Estado.

730 GILMAN, 2003, p. 46.

4. THE AUTOPSY EM TEMPOS DE FRATURA

No texto *On Commitment*⁷³¹, Adorno afirma ser impossível escrever poemas após Auschwitz, visto que a elaboração estética, ao não dar conta de representar o horror vivido na Shoah, faria injustiça às vítimas. O trabalho não só lírico, mas literário em geral deveria pensar contra si mesmo se quisesse manter alguma postura crítica a respeito da matéria histórica. Se houve quem pensasse que Adorno estava propugnando catastroficamente o fim da arte, foi por engano. Após a provocação de Enzensberger, que disse categoricamente que era tarefa sobretudo da poesia resistir ao veredito fatalista sem cair no cinismo paralisante⁷³², Adorno reelabora suas ideias partindo da necessidade de a arte lidar com o impasse, com a fratura histórica. Diz ele que “a abundância do sofrimento não gera o esquecimento”(Tradução nossa)⁷³³ e, portanto, resta à arte a tarefa de postular aquilo que não poderia ser representado por meio da convencional concatenação de signos linguísticos.

Talvez por isso que Enrique Buenaventura, o diretor, dramaturgo, poeta e ator colombiano que fundou o Teatro Experimental de Cali, tenha intitulado suas nove peças curtas sobre a violência de Estado como *Los papeles del infierno* ou, em tradução para o português, *Documentos do Inferno*. O ato de juntar documentos parece, de fato, uma prova cabal da ausência de perspectivas em reproduzir, de modo concatenado, um processo histórico na América Latina fundamentado na reificação e no terror do Estado. Mais do que isso, o título expõe a contradição entre a narrativa objetiva dos eventos e a consciência de que só será possível apreender pequenos fragmentos de experiências vividas por sujeitos esfacelados.

Mas o uso do plural e a própria estrutura da obra, encenada em 1967 pelo TEC e publicada em 1968, faz com que qualquer leitura rápida desconfie de si mesma. As várias histórias curtas desvelam o tom fragmentado e mutilado de uma experiência histórica, tom esse que reverbera na própria tessitura dramática das peças – diálogos curtos e esvaziados, personagens psicologicamente pouco desenvolvidos e a sensação de imobilidade mesmo que exista um conflito intersubjetivo. Ao que parece, o proposto pelo conjunto de peças ressoa no título da obra em questão nesta fala: uma autópsia dos horrores vividos pelos colombianos ao longo das décadas de 40 e 50. Fazendo um balanço de sua produção e do lugar social a que seu teatro aspirou, Buenaventura ressalta:

Neste momento de poder impessoal e mecanizado, de neocapitalismo sem dono, os teatros deveriam criar peças não sobre máquinas, mas sobre seres desumanizados com privilégios e interesses concretos e com histórias insignificantes⁷³⁴. (Tradução nossa)

731 ADORNO, T. *On Commitment*. *Performing Arts Journal*. Winter, 1979, Vol. 3, nº 3, p. 59.

732 ENZENSBERGER, Hans Magnus. *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, 1982, p. 312.

733 *Ibidem*, p. 60. Ainda afirma Adorno que o horror da guerra “expressa em chave negativa o impulso que inspira a poesia socialmente comprometida”. (Tradução nossa)

734 BUENAVENTURA, E. *The Autopsy*. Cópia datilografada para a FLAO. New York Public Library, Billy Rose Theatre Division. Series IX: ITI Library Scripts. Subseries 33: Latin America, 1971-1972, s/p.

A matéria do teatro, ou seja, o poder de voz dos personagens e, portanto, o caráter autônomo por eles assumido é corroído até a exaustão por Buenaventura. Tornam-se, antes, testemunhas passivas, com o perdão do pleonasma, do próprio desastre. Longe de trabalhar com uma determinada vertente mais pedagógica de teatro engajado, Buenaventura propõe o esfacelamento de diversos sintomas sociais. Esse emaranhado de pequenas histórias de pessoas mecanizadas com experiências insignificantes opera, ao fim, uma espécie de ordenação capaz de mobilizar o pensamento crítico na relação entre palco e plateia.

Não à toa, Emílio Carballido relata que *Documentos do inferno* é um álbum de imagens atroz, que têm o dom da variedade de tons e tratamentos e se volta, ao término, a uma imagem de todas as violências”. Não se trata, no entanto, de uma abordagem universal sobre a violência, mas do mecanismo mesmo de encontrar pontos de conexão entre diferentes acontecimentos e classes sociais, com o intuito de flagrar como a violência institucional na Colômbia estava embrenhada em situações cotidianas. Tal procedimento vai na esteira, assim, do que Brecht chamou de *Grundgestus*, ou seja, evidencia a importância não só de mostrar, mas de analisar historicamente as cenas.

A análise é afirmada por Buenaventura como um “testemunho de quase vinte anos de violência e guerra civil não declarada”. A urgência de escrita é justificada pelo estado de terror que envolveu todo o país no período denominado pelos historiadores de *La Violencia*, um longo enfrentamento entre liberais e conservadores, em que mais de 200 mil pessoas – entre militantes e civis – foram assassinadas. Muitas delas por órgãos paramilitares comandados pelas forças dirigentes do país. E é de fato o assassinato como arma institucional o assunto de *The Autopsy*. É o assassinato principalmente daqueles que, mesmo depois de ter sua existência negada, ainda vivem como fantasmas, buscando através da janela a possibilidade do respiro.

Essa peça curta, que contém somente cinco páginas, se passa em um consultório médico. Só há dois personagens presentes o tempo inteiro no palco: o médico e a mulher. A ausência de nomes próprios é característica da função social que se desvela: o papel doméstico da mulher, a quem se dirige a cobrança sistemática pela costura do botão do paletó; e a importância do status social e do prestígio desse homem que, antes de ser marido, é médico.

O cenário é um espaço de confinamento similar aos dramas de salvação do drama burguês apontados por Peter Szondi⁷³⁵, visto que força as personagens ao diálogo. Suas falas, no entanto, não passam de monólogos que, a todo momento, marcam a angústia, a incompletude e a fragmentação subjetivas. Contudo, os protagonistas não são o médico e a mulher. Funcionando quase como narradores, eles nos revelam a tortura e o assassinato do filho único pelo Estado e a necessidade de o próprio pai realizar a autópsia e, além disso, omitir a causa da morte. O diálogo cheio de arestas abre brechas para a exposição do inconformismo de uma classe média, cheia de privilégios e prestígios, ver justamente a expressão máxima dos valores burgueses, expressada pela família, cair em ruínas:

735 Szondi, 2001.

A mulher: Aqui está: o paletó e a gravata

O médico (colocando o paletó): Que bom.

A mulher: Como um dia qualquer.

O médico: Já sei que não é um dia qualquer.

A mulher: Como um cadáver qualquer.

O médico: Já sei que não é um cadáver qualquer. (Pausa). Mas tenho que ir. E fazê-la. (Pausa). Não quer que eu vá? (Pausa). Quer que eu renuncie?

A mulher: Não sei. (Pausa)

O médico: Você permitiu muita coisa. Sempre permitiu demais. Tudo o que foi trabalhar como uma besta para sustentar esta casa e criar este filho com fé em Deus. Nos mais altos princípios da moral e da decência.

A mulher: Assim é.

O médico: Quando soube que não ia à missa e o tranquei a pão e água, quem sabotou o castigo? Uma vez perdida a fé, somos presas fáceis das ideias mais diabólicas.

A mulher: Era um bom menino. Se essas ideias entraram nele, foi justamente porque era um bom menino. Dizia que não podia suportar a injustiça. (Pausa)

O médico: Faz um mês e meio que falta um botão neste paletó e eu te disse isso pelo menos dez vezes. Como queria salvar seu filho das ideias diabólicas se nem sequer se preocupou com os botões do paletó do seu marido?⁷³⁶ (Tradução nossa)

A angústia ao se ver ameaçado de perder seu trabalho e prestígio se encontra em perpétuo conflito com a corrosão de sua autoridade e valores familiares – vemos que tanto o caráter público quanto o privado são interpostos, de maneira a ofertar à plateia um conteúdo antes político do que moral. A família funcionaria, assim, como afirmado por Marx, um “mero instrumento de produção” – a mulher asseguraria a educação do filho, o conforto e o bem-estar do lar; já o filho homem teria que servir como um desdobramento das conquistas e do poder social do pai.

Perdidos os elos que os ligavam à sociedade, a ação das personagens converte-se num diálogo sobre as aporias irresolúveis. Condenados à passividade, eles continuam a operar a engrenagem do quadro hegemônico.

A mulher: Por quê? Será como qualquer outro dia. Como qualquer outro cadáver. Dirá o que eles querem.

O médico: E o que quer que eu faça? O que quer que eu faça, Ana?

A mulher: Fala baixo.

O médico: Quer que me caia o mundo em cima? Quer que me levem também ao matadouro e que me metam um tiro na nuca?

A mulher: Não quero que você ajude a dizer que foi um bandido.

736 BUENAVENTURA, E. *The Autopsy*. Cópia datilografada para a FLAO. New York Public Library, Billy Rose Theatre Division. Series IX: ITI Library Scripts. Subseries 33: Latin America, 1971-1972, s/p.

O médico: Eu não ajudo. Eu simplesmente digo...O que tenho que dizer, Ana?
 A mulher: Não sei⁷³⁷.(Tradução nossa)

O interessante é que o responsável pelo amordaçamento, pelo medo e imobilidade das personagens nunca aparece em cena. Trata-se de um “poder desaparecedor”⁷³⁸, nos termos de Beatriz Sarlo, que, já infiltrado nas relações mais íntimas, tinha a capacidade de anular os sujeitos, convertendo-os em seres mutilados. Ao fim, quando as personagens decidem cumprir o protocolo, colocando-se a serviço de tamanho quadro de guerra, há o alívio daquele que, aliado à lógica perversa do capital, está sempre à espreita da moeda de troca.

O médico: Do que vamos viver se eu perder o emprego? Ele já está morto. Já está morto. E eu não vou ressuscitá-lo ao perder o emprego. Nem sequer vou conseguir que se faça um pouco de justiça, nem sequer vou conseguir que se tenha um pouco de compreensão. E para quem seria a justiça? Para os outros? A mim, importava ele, só ele.

A mulher: Fale baixo.

O médico: O que importa a eles? Eles não perderam nada. Não têm nada a perder. Nem posto, nem nada. São um bando de parasitas.

Meu ajudante fará a autópsia. Me deram três dias de licença. Fico com meu emprego.

A mulher: São muito amáveis.

O médico: Sempre me tiveram muita estima. Isso não se pode negar.

A mulher: Você cumpre com seu dever.

O médico: Mas, fora isso, me têm uma estima especial.

A mulher: Isso. (Pausa)

O médico: Vou preparar o enterro.

A mulher: A gravata.

O médico: (Arruma a gravata) Ana, eles notarão o botão?

A mulher: É quase igual. Teriam que observar muito.

O médico: As pessoas observam, Ana.

A mulher: Quando voltar, eu mudo. Vou buscar um igual.

O médico beija a sua mulher e sai. A mulher senta-se e afunda o rosto nas mãos⁷³⁹.
 (Tradução nossa)

737 BUENAVENTURA, E. *The Autopsy*. Cópia datilografada para a FLAO. New York Public Library, Billy Rose Theatre Division. Series IX: ITI Library Scripts. Subseries 33: Latin America, 1971-1972, s/p.

738 SARLO, Beatriz. *Poder e desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

739 BUENAVENTURA, E. *The Autopsy*. Cópia datilografada para a FLAO. New York Public Library, Billy Rose Theatre Division. Series IX: ITI Library Scripts. Subseries 33: Latin America, 1971-1972, s/p.

5. A LONGA MARCHA ATÉ A ENUNCIÇÃO: GUERRILHA RURAL E LUTA DE CLASSES NA FLAO

No acervo de Augusto Boal, visitado para esta pesquisa no início de 2017, quando ainda estava sob posse do Instituto Boal, na cidade do Rio de Janeiro, chama atenção o volume muito bem conservado de *Teatro Campesino*, compilação de sete peças curtas de autoria do dramaturgo e diretor peruano Víctor Zavala Cataño. Trata-se da primeira edição da obra, lançada em 1969, que revolucionou o teatro político não só no Peru, mas na América Latina. Na folha de rosto, é possível ler uma dedicatória de Zavala a Boal e ao Teatro de Arena junto à inscrição da data 16 de abril de 1970. O encontro entre os dois provavelmente ocorreu na segunda grande excursão internacional do Teatro de Arena, quando o grupo apresentou os musicais *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* no México, Estados Unidos e Peru⁷⁴⁰. A partir desse contato e da crescente intenção de realizar um teatro de integração latino-americana, Boal publica na revista *Palco/ Plateia* um esboço de seu próximo espetáculo, *Feira latino-americana de opinião*, incluindo uma peça curta de Zavala Cataño intitulada *O galo*⁷⁴¹. Escrita em 1965, *O galo* foi a segunda obra escrita por Zavala dentro do conjunto de peças em um ato que integrou a edição de *Teatro Campesino*, livro que estabeleceu um verdadeiro marco na produção cultural peruana no século XX, inaugurando uma vertente do teatro camponês que aliava a questão indígena à perspectiva de classes no meio rural.

Zavala se baseou no relato de um camponês da China pré-revolução publicado no periódico *China Reconstruye* em forma de argumento cinematográfico. O testemunho da opressão feudal e das péssimas condições de vida advindas da exploração do trabalho agrário dava ensejo a um interessante paralelo com a realidade local peruana na década de 1960, em que a crítica ao latifúndio, ao gamonalismo e ao caciquismo ganhavam cada vez mais fôlego nas fileiras dos partidos, nas insurgências armadas que se multiplicavam a partir de 1950 e entre os artistas socialmente comprometidos, como Víctor Zavala Cataño, Ciro Alegría, José María Arguedas, Manuel Scorza, Vargas Vicuña e Félix Huamán Cabrera⁷⁴².

740 Essa longa excursão, que dura quase três meses, foi resultado da boa acolhida de público e crítica que o Teatro de Arena recebeu nos Estados Unidos em 1969, por ocasião da montagem de *Arena conta Zumbi* na *St. Clement's Church*. Convidados no ano seguinte por Manolo Fábregas, responsável pelo *Teatro de los Insurgentes* na Cidade do México, e Joanne Pottlitzer, diretora do TOLA (Theatre of Latin America/ Nova Iorque), o grupo se apresentou em diversos países. Sobre o assunto, ver Ato I desta tese.

741 BOAL, A. A integração teatral latino-americana. *Revista Palco/ Plateia*, nº 06, 1970.

742 Além dos citados, outros nomes, como Carlos Eduardo Zavaleta, Marcos Yauri Montero, Hildebrando Perez Huaranca, Edgardo Rivera Martínez e Oscar Colchado Lucio são reunidos na categoria de escritores neoindigenistas pelo crítico Tomás Escjadillo. Tal categoria estética, que extrapola questões de ordem representacional e composicional, centra-se em quatro principais características: o uso de uma linguagem repleta de lirismo; a “ampliação e o aperfeiçoamento do arsenal técnico da narrativa mediante um processo de experimentação que supera os feitos do indigenismo”; a presença do realismo mágico; e o “crescimento do espaço da representação narrativa em consonância com as transformações reais da problemática indígena”. Cf.: ESCAJADILLO, Tomás. “El indigenismo narrativo peruano”. *Philologia Hispalensis*, nº 4. Disponível em: <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>

O mote, criado a partir desse paralelismo entre o período prévio à Revolução na China e o Peru dos anos 1960, também colaborou na proposição de novos arranjos formais por Zavala. Preocupado em representar nos palcos os problemas sociais da serra andina, principalmente de Ayacucho, uma das regiões mais atingidas pela desigualdade social peruana, o autor se dá conta de que o aprendizado formal que recebera no curso de atores do *Instituto Nacional de Arte Dramático* (INAD), em Lima, não fornecia a envergadura crítica necessária para a tarefa:

“Quando cheguei em Huamanga (1964), constatei que a formação dramática e cênica que havia recebido não era adequada para refletir a realidade dessa região de Ayacucho e do Peru. Então recorri ao melhor que a dita formação teatral pôde me dar”.

A despeito de os relatos de Zavala não conferirem tanta importância ao período de estudos no INAD, essa etapa se mostra bastante significativa ao levarmos em consideração o processo de modernização da cena teatral no Peru a partir do final da década de 1940, marcado pela política pública de fomento ao teatro, bem como pela inauguração da *Escuela de Arte Escénico*, que mais tarde vem a se tornar o INAD. As transformações pelas quais passará o palco peruano deixarão suas marcas na formação de Victor Zavala Cataño não só como dramaturgo, mas como organizador de um movimento de renovação do teatro político no país.

Além de Bondy, outro nome da cena peruana que irá difundir os ensaios e peças de Brecht é Sara Joffre, quem descobre o trabalho do dramaturgo alemão também em uma viagem a Havana, para participar do *Primer Congreso Latinoamericano de Juventudes*, em 1960. Lá, depois de ouvir um discurso de Che Guevara, Joffre recebe de um colega um exemplar de *A alma boa de Setsuan* e inicia uma trajetória de pesquisa e democratização do teatro dialético brechtiano, promovendo inclusive festivais nacionais de teatro a fim de facilitar a troca de conhecimento entre os grupos e companhias do país.⁷⁴³ Ainda assim, Ráez destaca que as barreiras linguísticas operaram uma compreensão do teatro e pensamento brechtianos no Peru mais pela via prática, através da epicização das próprias produções teatrais peruanas, do que pela leitura de textos autorais do dramaturgo. Sobre o assunto, pode-se afirmar que um ponto em comum na historiografia do teatro peruano⁷⁴⁴ é que a primeira tentativa de realizar uma sistematização sobre o épico em Brecht se deu com a chegada do teatrólogo uruguaio Atahualpa del Cioppo no país, onde organizou um curso sobre teatro épico no INAD, debatendo textos que ainda não circulavam no país, e dirigiu uma montagem de *A ópera de três vinténs* em 1966:

743 MARTÍNEZ, Paz Mediavilla. *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000): Aproximación*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2017, p. 68.

744 Considero os trabalhos de Magaly Muguercia, Alberto Villagómez, Grégor Diaz e Ernesto Ráez. Cf.: MUGUER-CIA, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX: Modernidad consolidada, años de revolución e fin de siglo (1950-2000)*. Santiago: RIL editores, 2015. VILLAGÓMEZ, Alberto. “La violencia política en el teatro peruano”. *Pacarina del Sur*, nº 07, abr-jun. 2011. DÍAZ, 1998, op. cit. RÁEZ, op. cit, s/ d.

Bertolt Brecht segue sendo um grande desconhecido em nosso meio. Se há alguma influencia na poesia ou no teatro do Peru foi através da prática ou de outros autores peruanos ou latinoamericanos, mas não de um estudo sistemático de sua produção. Uma das causas de os textos de Brecht chegarem de maneira assistemática e desorganizada no Peru se deve à censura de Brecht na Espanha e durante 40 anos da ditadura de Francisco Franco não houve traduções, de modo que chegaram a nós as traduções feitas na Argentina, sobretudo pela editora Losange e depois pela Losada e Nueva Visión. *Escritos sobre teatro*, por exemplo, editado na Alemanha em 1963, foi editado em 1970 pela Editora Nueva Visión S.A.I.C na Argentina em três volumes e chegou a Lima através do director uruguaio Atahualpa del Cioppo. Ainda hoje, é muito difícil encontrar um texto de Brecht⁷⁴⁵. (Tradução nossa)

Tendo participado como aluno e espectador de tamanha efusão teatral no Peru, Victor Zavala Cataño relatou, alguns anos mais tarde, que seu interesse por um teatro popular que colocasse os indivíduos socialmente oprimidos no centro do palco e das questões levantadas pelos artistas mais engajados mobilizou uma reflexão sobre o aprendizado institucional que recebera no INAD. O dramaturgo defende a necessidade de aproximar o teatro épico brechtiano da realidade peruana, caso houvesse interesse do artista em se posicionar como parte significativa do processo histórico da época:

Na realidade do povo peruano, não se deve tomar Brecht tal qual sua teoria e técnica teatral. O problema se resolve não com a aplicação ao pé da letra, mas como prática criadora do que serve e se encaixa na realidade social das grandes maiorias peruanas e da América Latina, fazendo o principal para Brecht: aplicar a dialética científica à arte teatral⁷⁴⁶. (Tradução nossa)

Para Zavala era necessário ter como ponto de partida o conhecimento das desigualdades sociais que assolavam o Peru e o compromisso ético com a maioria peruana, indígenas que ainda ocupavam as regiões rurais na serra do país. Até os quatorze anos, o dramaturgo residiu na comunidade indígena de Huamantanga, província de Canta, fator que lhe forneceu, segundo testemunho próprio, sua “primeira visão de mundo⁷⁴⁷” e um “estímulo à prática social de base propriamente agrária⁷⁴⁸”. O veio artístico foi descoberto na mesma época a partir da leitura de *A mãe*, de Máximo Gorki, obra apresentada a Zavala por seu irmão mais velho, que frequentava a escola em Lima. Gorki oferece o impulso e o compasso não só de uma arte que desvela conflitos de classe, mas que se vê enquanto

745 HERNÁNDEZ, Rafael. *Brecht, Vallejo: dos poéticas para el teatro peruano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2014, p. 76.

746 Cf.: CATAÑO, Victor Zavala. CATAÑO, V. Z. *Con motivo de 40 años de la publicación del libro Teatro Campesino*. Disponível em: <http://teatrocampesino.blogspot.com/2009/11/con-motivo-de-cuarenta-anos-dela.html>. Último acesso em: 20/01/2023.

747 Idem, Ibidem.

748 Idem, Ibidem.

trabalho preenhe de função social: “Gorki me deu um rumo muito claro em relação ao que eu queria fazer e escrever”⁷⁴⁹ (Tradução nossa).

Seus primeiros escritos de teatro datam ainda do período em que era estudante do INAD, entre 1956 e 1960, sendo eles uma adaptação do conto de César Vallejo *Paco Yunque*, que ganhou o Concurso de Teatro Escolar promovido pelo TUSM; e uma peça em que já se anunciava a proposta de um teatro camponês, chamada *El trueno sobre el risco*⁷⁵⁰. Após concluir seus estudos no Instituto e receber o título de ator profissional, Zavala é convidado a ocupar o cargo de Diretor de Extensão Universitária da Universidade Nacional San Cristóbal de Huamanga e, por consequência, dirigir o Teatro Universitário. Em sua permanência de dois anos em Huamanga, que Zavala encontra, de certa forma, as condições de produção mais propícias para o exercício de uma arte política, em que pesem todas as contradições que envolvem a tarefa:

A realidade da cidade de Huamanga, com uma maioria populacional e migrante de camponeses, e o conhecimento itinerante que aprendi indo aos diversos povoados de Ayacucho aprofundaram a necessidade de representar essa parte profunda do campesinato peruano. É dali que nascem as personagens do livro [*Teatro Campesino*] e a forma teatral e de linguagem oral daquela experiência cênico-teatral. Mais: minha estadia de dois anos em Ayacucho (1964-1965) coincidiu com a segunda grande onda do movimento camponês no Peru, a mesma que alcançou uma dimensão de quinhentos mil camponeses movendo-se na região centro-sul da serra peruana, empunhando alto suas lutas em defesa da terra e demais reivindicações. Melhor dizendo, o *Teatro Campesino* responde, portanto, a essa realidade social de luta contra a opressão e a exploração de um sistema semifeudal e semicolonial, superando a terceira montanha do capitalismo burocrático. Esse é, como se pode constatar em tais peças, o tema, o tom, a cor, o som e a perspectiva social⁷⁵¹. (Tradução nossa)

No início dos anos 1960, a população rural peruana atinge o pico de 15 milhões, aprofundando ainda mais a desigual distribuição de terras: “setecentos fazendeiros possuíam cerca de um terço dos campos produtivos do país (...) enquanto 40% da população rural vivia em comunidades que tinham menos de um quarto de terras”⁷⁵².

Em meio a tamanha calamidade social, a insurgência dos trabalhadores rurais era mais do que ansiada pela Confederação Camponesa, pelo PC e por facções trotskistas já repostas à legalidade pelo governo de Manuel Prado Ugarteche. Em 1957, explode uma rebelião dos

749 CATAÑO, V.Z. *La visita*. Disponível em: <http://teatrocampesino.blogspot.com/2011/04/libertad-para-elfundador-del-teatro.html>. Último acesso em 20/01/2023.

750 A peça é mencionada rapidamente por Zavala em entrevista recente e permanece inédita.

751 CATAÑO, Victor Zavala. *Con motivo de cuarenta años de la publicación del libro Teatro Campesino – Algunas breves reflexiones*. Disponível em: <http://teatrocampesino.blogspot.com/2009/11/con-motivo-decuarenta-anos-de-la.html>. Último acesso em 20/01/2023.

752 RÉNIQUE, 2009, p. 81.

camponeses de *La Convención*, local onde o cultivo exponencial do café permitiu que houvesse uma alta absorção da mão-de-obra indígena. A região das fazendas, no entanto, era extremamente íngreme, tornando perigoso o trabalho do cultivo. Além disso, para dar conta da demanda de produção, os próprios camponeses *arrendires* contratam outros indígenas na modalidade de *allegados*. Juntos, essas duas classes vislumbrariam a possibilidade de contestar o regime de exploração a que eram submetidos pelos donos de terras. O divisor de águas que intensificou os conflitos entre camponeses e fazendeiros foi o assassinato de um latifundiário em 1958, quando as mobilizações e até mesmo a Confederação de Camponeses, ganham adeptos da sociedade civil, como comerciantes, professores e funcionários da construção civil⁷⁵³:

Começaram com marchas e comícios, prosseguiram com paralizações que afetaram toda a província e terminaram não reconhecendo as ordens judiciais de despejo das quais os fazendeiros se valiam para desalojar os *arrendires*. Finalmente, “os juízes já não emitiam ordens de despejo porque sabiam que tais ordens só serviriam para que as pessoas rissem na sua cara”⁷⁵⁴. (Tradução nossa)

Após nove meses de paralisação dos trabalhos, uma assembleia de camponeses decretou o início da reforma agrária como condição imperativa para a resolução dos conflitos:

Até hoje pedimos que o fazendeiro falasse conosco e ele não quis fazê-lo. A partir de hoje já não queremos falar com ele, mesmo que ele queira. Hoje termina a greve e se inicia a reforma agrária. A partir deste momento a terra é de quem trabalha nela; o *arrendire* é dono de sua terra e o dono de seu pedaço de chão. Terra ou morte!⁷⁵⁵

Esse despontar de forças populares, que caminhava junto à Revolução Cubana e outros ventos revolucionários esbarraria na eleição de um candidato aprista para a presidência, Fernando Belaúnde Terry. Ao passo em que uma lei de reforma agrária válida para a região de *La Convención* é outorgada em 1962, Terry reprime toda e qualquer rebelião no campo. A reação tornou-se ainda mais explosiva, difundindo-se em universidades e diversos grupos de ativistas, muitos deles a favor da luta armada. A percepção de muitos envolvidos na luta pela terra – cerca de dezenas de milhares, de acordo com Rénique – se volta contra um determinado indigenismo oficial, representante de uma vertente liberal burocrática e populista. Reivindica-se o protagonismo da própria massa de trabalhadores no processo de tomada de terras: “José Maria Arguedas surgia como seu herói. Ele havia feito os ‘lutadores’ e os ‘políticos’ enxergarem o ‘grande potencial revolucionário do povo índio’, desafiando-os a ‘impulsionarem essa força’ e mostrando-lhes também que a força do movimento indígena não estava no surgimento de um líder com carisma’, mas ‘nos séculos de opressão’”⁷⁵⁶.

753 Sobre o assunto, ver: RÉNIQUE, 2009, pp. 82-88.

754 Idem, ibidem.

755 Idem, ibidem.

756 Idem, p. 87.

Essa visão por parte de uma “nova esquerda” emergente no Peru também estará imbrincada em toda a obra teatral de Victor Zavala, em que o maniqueísmo entre latifundiários e camponeses está posto não como categoria dramaturgica negativa em si mesma, mas como elemento estruturante dos conflitos agrários no Peru – era necessário salientar, mais do que as motivações e complexidades individuais, os interesses de classe envolvidos nas relações de trabalho na região serrana do país.

Isso fica ainda mais claro quando analisamos o título do livro *Teatro Campesino* (1969), compilação de sete peças curtas sobre a luta pela terra no país, bem como o nome grupo independente Teatro Campesino, fundado por Zavala nos anos 1970. Não se tratava de realizar um teatro indianista, cujo epicentro seria o indígena, por mais que a proposta envolvesse um compromisso ético com os indígenas peruanos. Sublinhava-se, sobretudo, a ligação entre essa camada da população e as relações de trabalho que a oprimiam dentro da lógica capitalista. No teatro de Zavala, o indígena é despidido de características românticas tipicamente burguesas; representado em sintonia com o universo andino e com elementos que o conectam à cultura incaica; e tomando parte, eles mesmos, em um movimento coletivo de reivindicação social.

5.1 O CANTO REVOLUCIONÁRIO: *THE COCK* E O TEATRO CAMPESINO

No texto de abertura do livro *Teatro Campesino*, publicado pela primeira vez em 1969, Zavala define seus principais eixos estéticos e éticos na construção de uma dramaturgia popular. O tom de manifesto deixa claro que havia uma tentativa de combate não só ao teatro realizado na época, mas a um panorama de opressão social que invariavelmente produzia seus efeitos perversos na produção cultural do país:

O camponês peruano ainda não ingressou como personagem no teatro nacional. O romance o acolheu há muito tempo, a poesia assumiu suas queixas e até o cinema já pintou, com certo colorido turístico, o ambiente indígena do homem do campo peruano. O teatro é a ilha que a imagem do trabalhador agrário ainda não pôde aportar. Ou quando chegou, não foi ele mesmo, mas um fantoche, um “índio”, um “serrano”, um “cholo”, um “animal”, enfim, dentro de uma concepção pejorativa de sua realidade. A verdadeira face do trabalhador agrícola, repleta de contrastes, frustrações, sofrimentos, protestos contidos e esperanças não foi iluminada pelos dramaturgos. Nosso teatro incidiu principalmente na conduta da pequena burguesia urbana. Os personagens do povo, especialmente os camponeses, ainda não puderam subir à cena⁷⁵⁷. (Tradução nossa)

757 CATAÑO, Victor Zavala. *Teatro Campesino*. La Cantuta: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1969, p. 7.

Após esse diagnóstico negativo sobre o teatro peruano, em detrimento das outras expressões artísticas, Zavala desvela seu principal objetivo com a publicação que, curiosamente, mostrava suas limitações no momento em que ainda não havia no Peru um trabalho sistemático de um grupo teatral debruçado sobre a proposta:

Com a presente primeira série de sete obras, intenta-se colocar a arte teatral a serviço da classe majoritária, à qual pertencem os camponeses da serra peruana; tratase de recriar, nessa plataforma formidável que é o teatro, a vida de uma parte da população. Em cada peça se expõe, para tanto, uma denúncia e se ensaia uma crítica a respeito de um conjunto de situações derivadas do sistema social em que os protagonistas se movem. São propostas, portanto, algumas ideias referentes à obrigatória, necessária e verdadeira solução do problema sociopolítico do país. Esse livro é o primeiro impulso de uma corrente que demonstra a urgente e peremptória exigência de quem, no campo ou na cidade, levanta-se cedo demais para trabalhar muito e comer pouco⁷⁵⁸. (Tradução nossa)

Zavala reconhece que esse esforço dramaturgico pioneiro na história do teatro peruano ganharia sentido material enquanto realização cênica através do trabalho coletivo e engajado de um grupo que se envolvesse com os objetivos delineados nas peças *La Gallina*, *El Gallo*, *La yunta*, *El collar*, *El cargador*, *El turno* e *El Arpista*. Para tanto, Zavala lança as bases do que, para ele, seria uma encenação eficaz de um teatro mobilizado na luta contra a lógica capitalista:

Essas obras foram escritas não só para leitura, mas para a representação. Representação que pode se dar na mais completa sala de espetáculos ou – e isso é o mais importante – em qualquer arena, praça, rua ou lugar onde haja espaço, público e avidez para encená-la. Utilizou-se para tanto um mínimo de personagens – vale dizer, de atores –, prescindiu-se de elementos decorativos, evitou-se complicar as ações e se obteve, assim, uma história linear, breve, simples e direta. Geralmente, a história foi construída sobre a base de um feito mais ou menos verídico e sua narração ficou a encargo de personagens sem maior carga psicológica, com o intuito de dar força à voz comum, múltipla, do grupo social que representam. A iluminação, como recurso de mudança de cena, pode ser suplantada por diversos elementos que marquem a linha divisória entre um e outro tempo, um e outro ambiente, um e outro acontecimento dramático (...). O monólogo, a pantomima, a dança o canto – obtidos das próprias manifestações populares –, assim como os cartazes e os exâgeros se convertem em instrumentos ativos do drama e promovem, sobretudo, o “distanciamento” do espectador⁷⁵⁹. (Tradução nossa)

758 Idem, *Ibidem*.

759 Idem, *Ibidem*.

O aporte marxista, muito ligado ao alcance dos escritos de Mariátegui e às insurgências guerrilheiras daquele momento, permite o cruzamento entre as propostas estéticas brechtianas, advindas em meio à luta proletária europeia, e o combate ao *yanacnazgo* e ao latifúndio na serra peruana. Para Mariátegui, a identificação entre o “problema indígena” e o “problema da terra” ensejam “um movimento revolucionário classista das massas indígenas exploradas” que, só ele, “poderá lhes permitir dar um sentido real à libertação de sua raça de exploração, favorecendo as possibilidades de sua autodeterminação política.”⁷⁶⁰

A inclinação das peças do *Teatro Campesino* ao épico brechtiano ia além do rompimento com diversas categorias do drama burguês, a saber: o uso de canções como expediente narrativo e pedagógico, que se completa na relação palco/ plateia; o cenário quase nu, sem apetrechos decorativos, demonstrando o valor de uso dos poucos objetos presentes e as marcas do tempo neles inserida; o caráter narrativo da dramaturgia, que distancia quem narra e quem observa, sem enredá-los na passividade do drama burguês; os cartazes que anunciam os acontecimentos futuros, ensejando o olhar atento dos espectadores ao processo, sempre evitável, e não ao desfecho; e as personagens sem nomes próprios, que são muito mais representantes de uma determinada função/ classe social do que indivíduos livres regidos pelo impulso da vontade.

Se Zavala é explorado pela historiografia teatral como um “aclimatador dos ensinamentos de Brecht no contexto dos Andes peruanos”⁷⁶¹ e como herdeiro de experiências indigenistas como *Usqullu*, *Yawarwaraq* e *El condor pasa*⁷⁶², podemos avançar e reiterar que a prática do seu teatro, com a fundação do grupo Teatro Campesino, auxiliou a redefinir não só as bases estéticas do teatro, colocando em xeque julgamentos de valor associados ao critério burguês de obra bem-feita, mas as próprias relações de produção no meio cultural.

Quando da fundação do grupo Teatro Campesino por Zavala em 10 de fevereiro de 1970, o teatro popular peruano⁷⁶³, antes ainda muito restrito ao contexto universitário, passa a ser encenado com regularidade em comunidades indígenas agrárias, como Jauja, Cerro de Pasco, El Altillo del Rímac, bem como em praças limenhas e outros locais públicos: “um símbolo do Teatro Campesino é trabalhar precisamente em lugares onde o teatro não chegou”⁷⁶⁴. As peças, todas escritas por Zavala, tomam corpo e impulso no contato com o público camponês:

760 MARIÁTEGUI, José Carlos. “O problema indígena na América Latina”. In: *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999, p. 112.

761 GALLARDO-SABORIDO, Emilio J. “Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinato peruano y denuncia social en Victor Zavala”. *Estudios Ibero-americanos*. Porto Alegre, Vol. 43, n.º 01, jan-abr. 2017, p. 98.

762 *Usqullu* (1918) e *Yawarwaraq* (1919), de José Félix Silva; e *El cóndor pasa* (1912), de Daniel Alomía Robles y Julio Baudouin. Tais peças, todas escritas no início do século XX, são mencionadas nos trabalhos sobre Zavala Cataño de Gallardo-Saborido e Valenzuela Marroquín. Cf.: GALLARDO-SABORIDO. Op. cit, p. 99.

763 A definição de “teatro popular” é emprestada de Patrice Pavis que assim denomina toda a prática de teatro contraposta a um “teatro elitista ou burguês”. Cf.: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 393.

764 CATAÑO, Victor Zavala. Apuntes biográficos del grupo Teatro Campesino. Disponível em:

Em Jauja fizemos nossas primeiras encenações fora de Lima. Nos havíamos apresentado já em uma praça da IV Zona de San Martín de Porres e havíamos levado a cabo uma ou outra peça em universidades e instituições provincianas. Também fomos a Cerro de Pasco. Em um dia, realizamos quatro apresentações. Mas a melhor parte dessa viagem foi nas comunidades camponesas. Numa delas, trabalhamos no pátio da igreja cuja porta principal nos serviu de entrada e saída. Os camponeses estavam sentados no chão em plena praça. Em outra, utilizamos as mesas que serviam para tosar as ovelhas como palco, enquanto os *comuneros* estavam sentados sobre sacos de lã⁷⁶⁵. (Tradução nossa)

Tais apresentações para um público de trabalhadores em igrejas, galpões de fazendas, encostas de morros, bocas de minas ou em praças públicas⁷⁶⁶ de Lima não se davam, segundo Zavala, sob o propósito de levar obras de arte a uma camada social desfavorecida e geralmente excluída do processo de bens culturais. O grupo, portanto, rejeitava o que Zavala chamou de “ativismo cultural”: “não queremos divertir o público. Não. Não fazemos caridade cultural. Não nos contentamos em levar um espetáculo mais ou menos bem feito a setores populares. Não. Nos interessa a participação desse público no desenvolvimento cultural, social e político de nosso país. Começamos aplicando as expressões desse público, dessa massa a nossos meios artísticos”⁷⁶⁷.

Um dos registros da aplicação das expressões desse público ideal pode ser visto na primeira peça escrita por Zavala, em 1965, a integrar a edição da obra *Teatro Campesino, La Gallina*. A trama foi inspirada numa notícia veiculada no jornal *El Comercio* e gira em torno do embate, em uma fazenda da serra peruana, entre um chefe de polícia e um camponês injustamente acusado de matar a galinha do fazendeiro para alimentar a própria família. Os momentos de diálogos entre camponeses e as canções-relatos em huayno são extremamente poéticos, provocando no leitor/ espectador um curioso estranhamento: ao escrever as falas das personagens camponesas, Zavala operou uma mudança na estrutura do castelhano, de modo a torná-lo o mais próximo possível da estrutura do quéchua:

Quando comecei a escrevê-la [*La Gallina*] mais ou menos em abril de 1965, tive a necessidade de recorrer ao quéchua para equilibrar a prosódia e a monotonia do castelhano limitado que seria utilizado pelos personagens camponeses para se expressarem. Na universidade, havia um aluno de Ciências Sociais, muito amigo nosso, que manejava muito bem o quéchua e que interpretou precisamente o personagem.

765 Idem, *Ibidem*.

766 As informações mais detalhadas sobre os locais das apresentações do grupo estão no testemunho do ex-integrante Nicanor Jiménez Jaimés. Cf.: JAIMES, Nicanor Jiménez. *A modo de testimonio*. Disponível em: <http://teatrocampesino.blogspot.com/2009/10/modo-de-testimonio.html> Último acesso: 20/01/2023

767 Idem, *Ibidem*.

Camponês na estreia de *La Gallina*. (...) Quando estava escrevendo a obra, perguntei a esse aluno: - Como você diria em quéchua “meus filhos começaram a chorar ao ver a chegada dos policiais”? Então, ele me disse: - Em quéchua, literalmente diríamos assim: “forte com seus olhos, eles mesmos começaram a chorar”. Belíssimo. E assim está a obra, transposta mais do que traduzida do quéchua. Assim, nas obras, há muitas frases desse tipo, que são figuras literárias do quéchua postas exatamente na boca das personagens⁷⁶⁸. (Tradução nossa)

Esse tratamento poético da linguagem parece estabelecer com a realidade peruana a materialidade das camadas históricas que são apagadas pela história dos vencedores. A integração do castelhano com o quéchua sublinha a presença e a cultura de uma população sistematicamente anulada e inferiorizada pela ideologia hegemônica. Esse expediente de criação em *La Gallina* atinge um ponto curioso quando o Camponês, ainda mantido preso pelo chefe de polícia, recebe a visita de um membro de sua família, chamado Ancião. Depois de narrar ao Ancião que o verdadeiro criminoso havia sido o filho do fazendeiro que, embriagado, atropelara a galinha da propriedade, o Camponês é informado de que seu próprio filho havia sido morto por donos de terra e sua filha, estuprada pelo filho do patrão. Buscando conter a revolta do Camponês, o Ancião o consola com um discurso pictórico, em que a própria natureza adquire ares messiânicos:

Muito já sofri, filho. Perdemos causa, perdemos terra. Com polícia vieram os Cepeda, comunidade prenderam; sangue amargo encheu peito de comuneros; aqui está, filho, aqui. Mas estou observando. Tristes as montanhas vejo, dobrada sua cabeça está; mas sua mão de pedra está tremendo. Pelo cume descem meus filhos, meus netos vêm; seus braços de ferro vejo, seus olhos ardendo, seu canto forte, ouço⁷⁶⁹. (Tradução nossa)

Nesse momento, a obra não só opera uma transposição ao castelhano do uso de imagens da natureza muito presentes no idioma quéchua, mas também uma assimilação entre as personagens camponesas e a natureza ela mesma. Não sabemos ao certo se os “braços de ferro”, os “olhos ardentes” e as “mãos de pedra” são parte das montanhas ou dos jovens camponeses descendo ao povoado para anunciar a tempestade revolucionária. Eles, camponeses e natureza, se fundem com vistas a ensejar um messianismo revolucionário, a um só tempo mítico e materialista⁷⁷⁰. Utilizando um princípio de composição parecido, uma

768 CATAÑO, Victor Zavala. *La Gallina*. Disponível em: <http://teatrocampesino.blogspot.com/2009/08/blogpost.html>
769 CATAÑO, 1969, p. 35.

770 Retomo neste ponto algumas considerações realizadas pelo Prof. Michael Löwy no curso de pós-graduação “Sociologia marxista da Religião” (2017, Departamento de Sociologia da FFLCH/USP) em torno da função do mito para Mariátegui. Segundo o pensador peruano, inspirado pelo filósofo francês Georges Sorel, “O proletariado tem um mito: a revolução social. Dirige-se para este mito com uma fé veemente e ativa (...). A intelectualidade burguesa entretém-se numa crítica racionalista ao método, à teoria, à técnica dos revolucionários. Quanta incompreensão! A força dos revolucionários não está na sua ciência; está na sua fé, na sua paixão, na sua vontade. É uma emoção religiosa, mística, espiritual. É a força do Mito. A emoção revolucionária, como escrevi num artigo sobre Gandhi, é uma emoção religiosa. Os motivos religiosos se deslocaram do céu para a terra. Não são divinos; são humanos,

das falas finais do Camponês ao Ancião, quando o jovem o aconselha a resistir junto ao povoado, termina da seguinte forma: “Dá-lhes sua força, *taita*. Juntos, vocês se levantarão sobre a terra como árvore espinhosa, como condor do Altiplano”⁷⁷¹.

Um elemento interessante das imagens resgatadas na peça é a galinha, animal que dá título à peça. Fazendo parte da vida e natureza andinas, ela é vista pelo Camponês como um meio de subsistência: “galinha morta eu peguei/ por meus filhos/ por minha mulher e meus filhos”⁷⁷². No entanto, a narrativa demonstrará como o animal já não mais serve aos propósitos naturais dentro da lógica social dominante. Em determinado momento da obra, o relato do Camponês sublinhará o poder usurpador e opressor das forças policiais, que obedecem aos mandos e desmandos do capital, submetendo aqueles mais vulneráveis e a própria natureza que os circunda: “Vocês, com seus cachorros chegaram. Deram patadas na pequena panela. Salivando, seus enormes cachorros comeram a carne. Meu cachorrinho Chapucha, frágil e fraco, morderam com seus dentes de pedra”⁷⁷³.

Atropelada pelo carro do filho do fazendeiro – ou pelas engrenagens do capitalismo acachapante –, a galinha passa a ser uma arma de aniquilação dos mais fracos, converte-se em capital a ser protegido com unhas e dentes. Como fetiche da mercadoria, adquire aura mística, de acordo com a seguinte fala do chefe de polícia ao acusar o Camponês logo ao início da peça:

“Bem, basta; você não passa de um animal. O certo é que desde cedo rondou a vítima. Ficou rondando como se fosse um gato. Olhou para todos os lados, não viu ninguém, tudo estava em silêncio. Sacou a arma, a arma! Havia preparado o golpe dias antes. Caminhava encurvado, nervoso, pálido, agitado...Debaixo de seu poncho levava a arma assassina. Com premeditação, acercou-se da vítima; levantou seus fortes braços e plaft! A pobre galinha! Destroçaste-lhe a cabeça. Não pode cacarejar, não teve tempo de reconhecer seu cruel algoz, estremeceu-se sobre a terra, sobre a poeira levantada por seus espasmos, e deixou de existir”⁷⁷².
(Tradução nossa)

Também em *The Cock*, escrita e encenada em 1966, sublinha-se uma relação de dominação do sistema capitalista sobre os camponeses e a natureza. Tal como em *A galinha*, temos um animal que dá título à peça. No entanto, longe de *The Cock* ser morto pelos latifundiários, representantes da ordem hegemônica, o viés pedagógico da narrativa irá duplicá-lo, de modo a ilustrar os mecanismos de falseamento da experiência e onipresença da lógica mercadológica na periferia do capitalismo.

são sociáveis (...). A própria filosofia que nos ensina a necessidade do mito e da fé revela-se, em geral, incapaz de compreender a fé e o mito dos novos tempos. ‘Miséria da filosofia, como diria Marx. Os profissionais da Inteligência não encontrarão o caminho da fé; as multidões não de encontrá-lo. Caberá aos filósofos, mais tarde, codificar o pensamento que emergir da grande gesta das multidões’. Cf.: MARIÁTEGUI, J. C. *Por um socialismo indo-americano. Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, pp. 59-60.

771 ZAVALA, p. 33.

772 Idem, p. 34.

773 Idem, p. 32.

The Cock foi a peça de Zavala que mais recebeu atenção da crítica e obteve o maior número de encenações, dentro e fora do Peru. Além de vencer o Prêmio nacional de obras em um ato (1966) promovido pela Universidade Nacional Mayor de San Marcos, a obra alcançou mais de mil apresentações por diversos grupos, entre eles o *Teatro Campesino*.⁷⁷⁴ *The Cock* nasce sobretudo a partir de uma necessidade de articular o conhecimento acadêmico de Zavala sobre o teatro dialético brechtiano com a realidade da América Latina. O autor relata que a peça é uma adaptação do argumento do filme *El gallo canta antes del amanhecer*, publicado na revista chinesa *China Reconstruye*, material bastante acessível na época aos estudantes universitários, muitos deles simpatizantes das propostas de guerrilha defendidas pelo *Ejército de Liberación Nacional* (ELN), *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e pela *Frente de Izquierda Revolucionaria* (FIR). Zavala, então, propõe aos colegas da Universidade San Cristóbal de Huamanga Antonio Cisneros e Oscar del Risco a criação de uma peça em um ato.

Depois de *A galinha*, a segunda obra que escrevi para o livro foi *O galo* [*The Cock*]. Nessa época, 1965, chegavam no Peru a revista *China Reconstruye* e o jornal *Pekín informa* (...). Nesse tempo, estava em Huamanga o poeta Antonio Cisneros, quem organizava colóquios literários. Trabalhou um ano na universidade ayacuchana. Estava também, nesse ano, um jovem diretor de teatro, Oscar del Risco, que havia estudado na Alemanha o teatro de Brecht. Aí foi quando comecei a compreender o que tinha lido de e sobre Brecht a respeito do texto teatral brechtiano e as maneiras de encená-lo. Quando fizemos uma obra com Oscar foi que eu entendi melhor como era a mecânica e a dialética da encenação de Brecht. Debatíamos tudo isso com Antonio e Oscar e, um dia, depois de ler a história ou relato dos camponeses pobres na China, dissemos: Que tal escrevermos uma obra de teatro? Sim, claro. Podemos fazer em uma semana. Na próxima semana, então, tal dia e tal horário, vamos nos encontrar. Eu comecei a trabalhar e saiu *The Cock*. Nela, tratei de aplicar algo das técnicas de Brecht. E compreendi, por exemplo, na própria aplicação de uma obra, sua ideia do típico, que é qualquer feito ou personagem historicamente significativo para o progresso da humanidade, ou segundo Brecht, para o socialismo. Fi-lo com personagens camponeses do Peru e com as formas e os meios próprios de nossa realidade.⁷⁷⁵ (Tradução nossa)

774 “A peça estreia em Lima, pelo Teatro Universitário de San Marcos, e em Huánuco, pelo Teatro Experimental Universitário (1966). Reposta pelo Teatro de La Cantuta (1967), Teatro da Universidade de Engenharia (1968), Casa de la Cultura de Huancayo, Casa de la Cultura de Trujillo, Centro Universitário de Comas, Grupo Farol, 20 de Huaraz, Grupo Hontanar de Puquio e muitas outras instituições de vários lugares (San Pedro de Lloc, La Unión, Canta, Ayacucho, Jauja, etc.)”. Cf.: CATAÑO, V. Z. *El Gallo*. Disponível em: <http://teatrocampesino.blogspot.com/2009/08/el-gallo.html>

775 CATAÑO, Victor Zavala. *El gallo. Apuntes*. Disponível em: <http://teatrocampesino.blogspot.com/2009/08/el-gallo-apuntes.html>.

O argumento sobre os trabalhadores rurais chineses transforma-se num registro cênico das condições sociais dos camponeses peruanos. Em *The Cock*, os personagens chamados Camponeses 1, 2, 3 e Jovem têm de enfrentar a tomada de consciência sobre suas parcas condições de trabalho, regidas pela lógica da servidão. O uso de personagens tipificados e sem direito a nomes próprios serve de mola propulsora para um didatismo epicizante, que vai na contramão de todo e qualquer aspecto individual e moral, com o intuito de mobilizar uma ação política afirmativa.

A peça sublinha os meios de exploração do trabalho através de uma espécie de parábola sobre um grupo de camponeses que sofria com os hábitos de um galo da região. O canto do animal servia de despertador dos trabalhadores, no entanto, todos começam a notar que, cada vez mais, o canto tem início antes mesmo de o dia raiar, diminuindo assim o tempo de descanso e inflando o expediente de trabalho rural. Sem evidência específica de registro no tempo ou espaço, os camponeses procuram se conformar àquela situação de cansaço extremo e desconfiança até serem desafiados pela coragem e impetuosidade do Jovem, que decide vigiar o galinheiro e solucionar o mistério. Ao final, o Jovem descobre ser o Capataz o verdadeiro culpado pela situação: simulando uma galinha todas as manhãs, o capataz acorava-se e imitava o som da ave, com o intuito de despertar *The Cock* e antecipar seu canto.

Ao assistir a cena, o Jovem decide se vingar e informa a polícia que um bandido adentrara o galinheiro. O policial, que por casualidade era vesgo, chega apressado ao local e, pensando tratar-se de um criminoso, atira no capataz. É relevante destacar que o embate propugnado pelos camponeses, com vistas à revolução social, tem como principal eixo a figura alegórica da personagem-título da obra. Longe de ser a força repressora que precisaria ser exterminada pelo Jovem, o galo estabelece uma ponte entre a ideia de natureza orgânica e de uma visão utópica em relação ao porvir daqueles trabalhadores. O tom messiânico liga as pontas de um passado igualitário dos *comuneros*, sem prejuízo do viés mítico, e um futuro de libertação de um povo oprimido:

Camponês 1: Em comunidade, a gente trabalhava por nossa vontade, filho. A terra era nossa. Cantando, se semeava; dançando, cozinhava. Com gosto, a gente ganhava do galo no madrugalar. Tranquilos, descansávamos na mesma chácara. Só a vontade nos obrigava⁷⁷⁶. (Tradução nossa)

A ligação redentora dos camponeses com a natureza, ligação que evoca o mito, não é despreendida do embate objetivo com as forças hegemônicas: na obra, o canto do galo compreende a mesma potência do grito mortal do Capataz e do estampido da arma de fogo. Assim como no final de *A Galinha*, em que a personificação das montanhas opera um efeito de assimilação com o brio camponês, ao término de *The Cock*, o próprio som do verdadeiro cacarejo mistura-se em uníssono ao grito agônico do Capataz, enunciando o enfrentamento de classes e a potencial vitória dos trabalhadores na luta por reconhecimento social:

⁷⁷⁶ Idem, *Ibidem*.

Retrocedem até o outro extremo. Cobrem as orelhas com as mãos. Um instante. Pausa. Ouve-se um forte disparo, em seguida o grito do Capataz e um longo cacarejo. O jovem entra correndo. Reúne-se com os camponeses. Segue o barulho. Os camponeses e o Jovem riem com grandes gargalhadas. O cacarejo e o grito do Capataz se misturam⁷⁷⁷.

Evidencia-se, assim, a dialética revolucionária, uma vez que o canto que insistia em açoitar os trabalhadores noite adentro e dilatar o tempo de trabalho é apresentado, ao fim da obra, como um falseamento perpetuado em prol do capital e, portanto, passível de ser combatido coletivamente. As camadas históricas postas na transposição do quéchua ao espanhol, pelas canções e danças que remetem ao *huayno* e pelas narrativas nostálgicas dos trabalhadores atingem seu ápice nesse canto final e nesse grito de basta.

É a memória coletiva de um passado orgânico, aliada à consciência das diferenças de classe, que catalisa o enfrentamento entre camponeses e capataz. Talvez por isso que nenhuma personagem possua nome próprio: elas representam o elo perdido com a tradição indígena, com o comunismo pré-colonial e com uma América Latina mítica. Analisando de forma dialética, os expedientes dramaturgicos de *The Cock* respondem a tamanho anseio por libertação: o estranhamento provocado pelo uso da linguagem, a um só tempo desconhecido e familiar a nós, latino-americanos, não deixa de reivindicar uma responsabilidade e compromisso históricos dos leitores e espectadores.

6. AUTOS NO PROCESSO DA HISTÓRIA: O INCONFORMISMO DA FLAO DESDE A PERSPECTIVA FÍLMICA

O intérprete [de cinema] sabe, quando está diante do aparelho, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade. Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte das algemas de sua exploração pelo capitalismo.

Walter Benjamin

6.1 O cinema como documento histórico

Foram quinze os filmes selecionados por Augusto Boal e Joanne Pottlitzer para a *Feira latino-americana de opinião*⁷⁷⁸. Entre eles, dez são documentários produzidos entre

⁷⁷⁷ CATAÑO, Victor Zavala. *The Cock*. Cópia datilografada para a FLAO. New York Public Library, Billy Rose Theatre Division. Series IX: ITI Library Scripts. Subseries 33: Latin America, 1971-1972, s/p.

⁷⁷⁸ São eles: *Fando and Lis*, *Blood of the Conder*, *Barravento*, *El Chacal del Nahueltoro*, *Prophet of Hunger*, *Brazil: a Report*

1962 e 1971, todos em torno das relações político-econômicas entre os Estados Unidos e diversos países da América Latina. Para além da divisão um tanto artificial entre cinema de ficção e cinema documental, presente inclusive no programa do evento, salta aos olhos a inserção de duas obras cinematográficas que atuam no limiar entre o registro documental e a ficção, a saber: *Yawar Mallku* ou *Blood of the Condor*, obra lançada em 1969, dirigida pelo boliviano Jorge Sanjinés, e *Brazil: a Report on Torture*, de 1970.

Talvez seja interessante, já de início, problematizar os conceitos de ficcional e real dentro da estética fílmica. Será que a categoria mesma de “cinema documental” já não configura uma contradição produtiva, ao tentar solucionar a crise de representação da realidade através de um registro aparentemente mais fidedigno, ou seja, através do desejado estreitamento entre imagem e matéria fílmica? Estaria aí a semântica do dispositivo cinematográfico documental em relação ao ficcional, na sua pretensa possibilidade de apreensão do objeto? De acordo com John Grierson, primeiro teórico a versar sobre o assunto, o “tratamento criativo da realidade” no cinema documental alia a matéria-prima a questões sociais, abrindo caminhos para que a arte “agisse sobre a sociedade”, “apresentando determinado problema e a solução para esse mesmo problema”⁷⁷⁹.

Já Aumont defende que toda construção fílmica é a apresentação de um “irreal”, no sentido que o trabalho de enquadramento, corte de cena, escolha dos planos de câmera e montagem já constituem “uma tentativa de inscrição de sentido nos filmes, tentativa em que o registro do simbólico é mobilizado”⁷⁸⁰. Para o crítico, a capacidade técnica do trabalho de representação no cinema lhe confere uma importante potência crítica e questionadora.

Em primeira instância, não há nenhum risco em afirmar que toda obra cinematográfica, enquanto fruto de um trabalho estético, é necessariamente uma *representação* da matéria social e, por isso, uma ficcionalização. Esse constructo artístico, no entanto, nem por isso deixa de oferecer contribuições para uma visão social crítica e indagadora, muito menos deixa de atuar como um documento histórico de sua época bastante significativo. Basta recorrermos a Terry Eagleton para verificar como a arte – no caso do autor em questão, a arte literária – oferece um registro histórico complexo à medida que ela estabelece uma relação dialética com a ideologia e as relações sociais de seu contexto de produção:

A ideologia representa as maneiras imaginárias com que os homens vivem e concebem o mundo real, o que é, naturalmente, o tipo de experiência que a literatura também nos proporciona – a sensação de viver em determinadas condições (...). Porém, a arte não se limita a refletir essa experiência passivamente. A arte encontra-se imersa em ideologia, mas também consegue se distanciar dela, a ponto de nos permitir “sentir” e “observar” a ideologia de onde surge. (...) [A arte] nos

on Torture, Winter Soldiers, Chile Puts on Long Pants, Interview with Allende, Requiem 29, Culebra, Venceremos, Historia de una Batalla, Por Primera Vez, Once a Cero.

779 GRIERSON, John. Princípios iniciais do documentário. In: PENAFRIA, Manuela. *Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário*. Livros LabCom, 2011, p. 15.

780 AUMONT, J. “O ponto de vista”. In: GAEDA, E. *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985, p. 131.

permite “ver” a natureza dessa ideologia e, assim, começa a nos conduzir ao entendimento completo da ideologia⁷⁸¹.

Ao lidar especificamente com a forma fílmica e os meios empregados em sua realização, a questão dos registros ficcional e factual se torna ainda mais interessante. Para Comolli, a experiência do cinema, junto à da fotografia, desvelou a precariedade, fragilidade e fraqueza do olhar humano, do ponto de vista biológico. O aparato cinematográfico, a constituição da *mise-en-scène* e a montagem, não só confrontam essas limitações, mas complementam o olho humano: os planos panorâmicos, que revelam imagens diferentes dos ângulos comuns de observação; os planos fechados, que restringem a visão do espectador e o desafia a prestar atenção ao detalhe; o ritmo lento ou acelerado das cenas, que aponta para uma perspectiva diferente do habitual; e a microscopia ou macroscopia da câmera e seus efeitos de estranhamento. Todos esses procedimentos comuns ao cinema documental e ficcional desvelam a distância com a realidade dada através de um exercício *cirúrgico de representação*.

De acordo com Comolli, será do encontro entre o cine-olho⁷⁸² e o olhar do espectador, que o cinema erigiria uma espécie de fruição pedagógica singular no campo das artes:

Construída pela *mise-en-scène* e pela montagem, a união do olho humano com o olho maquínico assegura a medida do olhar, enquadra e controla o olho do espectador. Quimérica mistura de um corpo pulsional e de uma máquina mensurada (como toda máquina), o olho do homem-com-a-câmera forma o olho do espectador. Da escalada de uma chaminé de fábrica ao buraco cavado debaixo de uma estrada de ferro, os lugares mais acrobáticos, os mais incongruentes, os pontos de vista mais perigosos, o olho irresistível da câmera me permite alcançá-los. Onipotência do cine-olho, impotência do olho humano⁷⁸³. (2008, p. 239)

Por tais características, o cinema é abordado por Comolli como espaço privilegiado para a produção do que ele chama de “efeito do real”, isto é, um real que “só se compreende

781 EAGLETON, T. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2011, pp. 38-39.

782 Expressão utilizada por Dziga Vertov, documentarista soviético, para se referir às inovações técnicas que caracterizam a emergência do cinema como uma arte socialmente comprometida e de finalidade pedagógica: “Nós não podemos melhorar nosso olho mais do que já foi feito, mas a câmera, ela sim, pode ser indefinidamente aperfeiçoada. Até hoje, o que se vê são observadores recriminarem-se por ter filmado um cavalo deslocando-se com lentidão pouco natural (movimento rápido da manivela da câmera); ou, ao contrário, um trator arando o campo a toda velocidade (movimento lento da manivela), etc. (...) Até hoje, nós violentávamos a câmera forçando-a a copiar o trabalho do olho humano. Quanto melhor a cópia, mais se ficava contente com a tomada de cena. Doravante, a câmera estará liberta e nós a faremos funcionar na direção oposta, o mais distanciada da cópia. No limiar das fraquezas do olho humano. Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido; nós professamos o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio”. Ver: XAVIER, 1983, p. 254.

783 COMOLLI, J.L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 250.

como algo que vem deslocar ou minar todas as narrativas do mundo⁷⁸⁴. Arriscando um paralelo com conceitos brechtianos, o cinema conteria em seu âmago, devido à própria aparelhagem narrativa, uma disposição para causar o estranhamento produtivo nos espectadores, um assombro tanto em relação ao que é visto na tela, quanto ao que é vivido cotidianamente. Longe de colar-se ao real, a câmera configuraria um potencial instrumento de desnaturalização da ordem social.

Tais argumentos, válidos enquanto perspectivas sobre o *cinema socialmente comprometido*, também encontram ressonância em um dos escritos mais otimistas e paradigmáticos sobre a dimensão política da forma fílmica, a saber: *A obra da arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Para o autor, o progresso dos meios de produção técnica que marca a irrupção da arte cinematográfica, representado pelo modifica em diversos termos a função social da arte. Ao depender da reprodução em larga escala, o cinema atrofia o valor de culto da arte, sua autenticidade e aura⁷⁸⁵, tendo como foco central e condição *sine qua non* não a unicidade da obra artística original, mas sua difusão massiva.

Assim, para Benjamin, a fotografia e o cinema inauguram a predominância do *valor de exposição* das obras. Com elas, a recepção não mais se dá a partir da contemplação ou da verificação dos traços singulares e transcendentais de uma determinada criação estética. O observador de uma fotografia/ espectador de um filme é orientado a inquietar-se diante do exposto, a compreender a “significação política” daquela obra que, por sua vez, transforma-se em “autos no processo da história” (p. 189). A fruição passiva e distanciada é tornada “atitude crítica”, interpelativa, dialógica.

Esse dialogismo para Benjamin vincula-se necessariamente a uma posição de classe. A câmera e a tela projetora, máquinas do mundo capitalista refuncionalizadas, demandam do intérprete e do espectador a humanização e desalienação, a contrapelo da máquina industrial que, por sua vez, insiste em mecanizar e reificar os trabalhadores que a operam:

É diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho a sua humanidade (ou que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo⁷⁸⁶.

784 Ibidem, p. 239.

785 Benjamin se detém no conceito de aura no mesmo ensaio citado da seguinte forma: “É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeto sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. Em outras palavras, a aura de uma obra de arte é o que a distancia de quem a observa, o que transcende o mundo material, tornando-a única e passível de valor de culto. Cf.: BENJAMIN, 2016, p. 180.

786 Ibidem, p. 194.

Em resumo, segundo o autor, o cinema é uma expressão estética que vai ao encontro das aspirações por uma sociedade igualitária, tendo as massas de trabalhadores como seu principal público. Longe do juízo ingênuo ou da abstração pouco produtora, o ensaio de Benjamin deflagra as limitações dos argumentos expostos em meio à lógica capitalista: se a relação do cinema era sobretudo com as camadas populares, elas, enquanto *força pós-revolucionária*, ainda não existiam. Com isso, de modo a demonstrar sua “utilização política”, o cinema precisaria “se libertar das algemas da exploração pelo capitalismo” (p. 195), sob pena de se converter em uma arte contrarrevolucionária.

Não à toa, ao longo dos 22 dias da *Feira latino-americana de opinião*, houve a exibição de filmes dirigidos por cineastas diversos, entre latino-americanos e estadunidenses. Sendo o cinema o expoente da arte reproduzível, cujo objetivo revolucionário é projetado pelo contato em larga escala com as massas, seu uso na *Feira* é perfeitamente justificado pela própria proposição multiplicadora, transnacional e fragmentária do evento dirigido por Boal. Uma das obras apresentadas, *Yawar Mallku*, sinaliza particularmente tanto essa necessidade de contato com os povos explorados da América Latina, quanto o apelo à denúncia social junto aos estudantes, militantes progressistas e meios de comunicação estadunidenses. Nesse ponto, *Yawar Mallku*, com seu teor crítico cirúrgico e dialógico, trabalha na esteira do conceito benjaminiano de *politização da arte*, sendo considerada um marco do cinema político boliviano.

6.2 O GRUPO UKAMAU

Yawar Mallku, ou *Blood of the Condor*, realizado pelo grupo *Ukamau*⁷⁸⁷ em 1969, sob direção de Jorge Sanjinés, desvela as relações entre a cultura, compreendida em seu contexto mais amplo, e os alicerces de poder na Bolívia da época, pautados na dominação física e cultural dos povos indígenas através de políticas de submissão, exploração e aniquilação. Primeiro grupo de cineastas na Bolívia a produzir obras em quéchua e aymará, o *Ukamau* defendia a busca por um cinema coadunado ao seu chão histórico: “temos a obrigação de nos darmos conta de que fazemos cinema no continente da fome. Não havia tempo para os jogos inócuos das buscas formalistas pela originalidade. Nosso dever era buscar a eficácia”⁷⁸⁸.

Tendo completado seus estudos no Chile, Sanjinés retorna a Bolívia em 1961 a pedido do partido político Movimento Nacional Revolucionário, cujo líder era o então presidente da Bolívia, Victor Paz Estenssoro. Entre os anos de 1961 e 1964, o cineasta colabora com o Ministério do Turismo produzindo curtas-metragens documentais e, a partir de

787 Os membros do grupo eram: Jorge Sanjinés, Oscar Soria, Alberto Villalpando, Ignacio Quispe, Alfredo Dominguez, Ricardo Rada e Antonio Eguino.

788 SANJINÉS, J. *Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau. Teoria e Prática de um cinema junto ao povo*. Goiânia: Editora Marte, 2018, p. 25

1963, passa a ser o diretor do Instituto Nacional Cinematográfico, órgão estatal destinado a fomentar a produção e difusão do cinema nacional boliviano.

Seus primeiros curtas, *Revolución* (1963) e *Aysa!* (1964), já dão o tom da empreitada pelo cinema político de Sanjinés e seus companheiros do Instituto, mas será com *Ukamau* (1966), primeiro longa-metragem, que o cineasta ganhará atenção internacional. Produzido com recursos públicos, *Ukamau* gerou grandes polêmicas por não corresponder às expectativas conservadoras e pró-imperialistas do governo militar de Barrientos, e as consequências disso não deixaram de ser drásticas ao Instituto e seus integrantes.

Primeiro filme boliviano filmado em aymará e espanhol, a obra tratava dos embates entre os camponeses indígenas sistematicamente marginalizados e os mestiços que defendiam os interesses das classes dirigentes bolivianas e estadunidenses. *Ukamau* contou com a presença de membros de Estado durante sua estreia no teatro do Instituto e, naquele mesmo ano, foi exibido a cerca de 350.000 bolivianos. Não é de se espantar que o governo de Barrientos tenha ficado profundamente incomodado com a explícita crítica social do filme. À época, membros do governo enviam comunicados aos grandes meios de comunicação bolivianos solicitando a eles a não veiculação de notícias sobre a obra ou ainda a publicação de críticas depreciativas ao “tratamento extremista e negativo”⁷⁸⁹ do filme.

Com o avanço da guerrilha guevarista na Bolívia e a crescente instabilidade política no país, a obra foi recebida como uma potencial ameaça à ditadura e, por isso, a equipe do Instituto recebeu sanções mais severas do governo de Barrientos: todas as cópias de *Ukamau* foram recolhidas e incendiadas ainda no mesmo ano da estreia, fechou-se o Instituto e, por consequência, Sanjinés e seus companheiros de trabalho são exonerados dos cargos públicos que ocupavam. O cineasta relata qual foi o percurso a partir daí até chegar na criação do coletivo de cinema *Ukamau* e na produção de *Yawar Mallku*, em 1969:

Como resultado do enfrentamento com as autoridades que controlavam o Instituto Cinematográfico, fomos expulsos sob uma série de acusações contra “nosso trabalho cinematográfico negativo de 1966”. No fundo, os servidores incondicionais do ditador Barrientos nos expulsaram por nos negarmos a aceitar suas novas condições. (...) [o filme] deu grande fama e muito prestígio a nosso grupo. Por isso, quando este se reconstituiu, depois da expulsão do Instituto, tomou o nome do filme: *Ukamau*. Porém, nos encontramos em uma posição crítica, sem recursos para trabalhar. Alguns de nossos companheiros tiveram que sair do país. Outros venderam seus pertences para sobreviver, eu fui para o campo viver com minha família. Isso me permitiu conhecer melhor o meio rural: fiquei dois anos. E é durante esse período que nasce o projeto de *Sangue de condor*⁷⁹⁰.

789 CAMPBELL, Leon G.; CORTÉS, Carlos E. Film as a Revolutionary Weapon: A Jorge Sanjinés Retrospective. *The History Teacher*, Maio, 1979, vol. 12, nº 3, p. 387.

790 SANJINÉS, J. *Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau. Teoria e Prática de um cinema junto ao povo*. Goiânia: Editora Marte, 2018, pp. 84-85.

No ano seguinte ao afastamento do Instituto, em 1968, o grupo Ukamau é convidado para o *I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* em Mérida, na Venezuela, local em que o grupo reconsidera o próprio trabalho em torno do cinema político, abrindo caminho para a experimentação estética com *Yawar Mallku*:

Nessa mostra tão importante que se realiza em Mérida, tivemos contato com um conjunto de filmes verdadeiramente entristecedores, a maior parte dos filmes que encontrei eram filmes irmanados pela dor. Mostram minuciosamente que todos compartilhamos os mesmos problemas ligados à fome, à miséria, à mortalidade infantil e outras coisas...Mas todos esses filmes, a maior parte deles (incluindo os nossos), estão na fase do testemunho, do desvelamento desses problemas. Pessoalmente, creio que agora devemos transpor essa etapa, já existe um número suficiente de filmes assim que circulam nas universidades da América Latina, em grupos que se interessam por assistir e conhecer esse tipo de cinema. Mas, e o povo? Quer dizer, podemos nós falar para o povo sobre a dor que ele sofre? Não. O povo sabe mais sobre a fome e o frio do que nós cineastas, de modo que esses filmes significam pouco para o povo. Creio que agora devemos entrar em uma etapa muito mais agressiva, não mais defensiva, mas ofensiva. Devemos desmascarar os culpados das tragédias e da tragédia latino-americana. (Tradução nossa)⁷⁹¹

É nesse ponto que Sanjinés considera que houve, de fato, uma prática política do grupo, tendo em vista que a partir de *Yawar Mallku*: “Esse cinema que chamaríamos de revolucionário, que era cada vez mais radical em seu enfoque, é um cinema que não conta histórias, mas de algum modo faz história, porque influi no processo, penetra no processo histórico”⁷⁹². Se em *Ukamau* os conflitos entre os indígenas e os mestiços configuram o assunto central, em *Yawar Mallku* as tensões entre as personagens são cirurgicamente investigadas, de modo a desvelar as causas de uma estrutura social erigida sobre a marginalização e o apagamento de vidas indígenas.

Assim como *Ukamau*, que já incorporava em seu título o idioma aymará, *Yawar Mallku* também evidenciava a centralidade da cultura indígena e do quéchua para esse projeto de um novo cinema socialmente responsável. *Yawar*, sangue; e *Mallku*, condor ou líder da comunidade: essas duas imagens se fazem presentes ao longo do filme e colaboram na problematização do debate sobre a precificação da vida na sociedade capitalista, a visão de mundo indígena conectada à natureza e aos ciclos da vida, e a violência (velada e explícita) como tática da luta pelo poder.

Yawar Mallku também se liga às produções documentais de Sanjinés à época de sua participação no Instituto Cinematográfico. Seu enredo é baseado em notícias veiculadas

791 SANJINÉS, 1968. Disponível em: <https://ukamau.org.bo/testimonio-en-merida-venezuela/>. Último acesso em 01/11/2022.

792 SANJINÉS, 1979, p. 89 apud. AIMARETTI, M.G. Um olho responsável perante a dor dos outros: imagens de violência em dois filmes de Grupo Ukamau. *Revista Significação*, vol. 42, nº 44, 2015, p. 85.

na rádio Fides, de La Paz, sobre possíveis crimes cometidos na maternidade dos Corpos da Paz no pequeno povoado de Cuatajata, no altiplano boliviano⁷⁹³. Segundo testemunhos de vários médicos ginecologistas, a maternidade executava cirurgias de esterilização nas mulheres indígenas daquela comunidade, sem lhes dar ciência ou obter qualquer tipo de consentimento.

Ao escolher trabalhar com esse material factual, o grupo Ukamau parece concentrar esforços não só em expor estruturas sociais de opressão, mas também em denunciar crimes institucionais e atuar junto a comunidades para garantir o reconhecimento desses crimes por parte do Estado. O teor documental da obra, portanto, ao se basear em acontecimentos verídicos e *em curso*, compreende uma preocupação, a um só tempo, representacional, coletiva e ética⁷⁹⁴, nos termos explorados por Grierson, Comelli e Benjamin.

A questão de fundo representacional envolve a utilização do idioma quéchua, o trabalho com atores amadores, membros da comunidade de Kaata, além do trabalho narrativo de enquadramento e montagem. A isso, alia-se um projeto artístico coletivo e ético de atuação nos próprios trilhos da história. A câmera torna-se instrumento de luta social justamente por demandar, no caso de *Yawar Mallku*, um diálogo produtivo com as massas, reconhecendo-se como parte significativa da intervenção no tecido social.

6.3 A CÂMERA-BISTURI EM YAWAR MALLKU

Construído por um caleidoscópio de flashbacks, *Yawar Mallku* conta a história de Ignacio e Paulina, dois camponeses de Kaata, região pertencente ao povoado de Cuatajata, que acabam de perder seus filhos por uma doença que assolou a região. Além disso, Paulina encontra dificuldades para engravidar, sintoma que acometia outras mulheres indígenas da comunidade. Ao ser eleito *mallku* pelos demais membros da comunidade, Ignacio descobre a responsabilidade dos Corpos de Paz frente àquela situação de esterilidade coletiva, e conclama os habitantes para expulsarem os estadunidenses da região.

Porém, logo após o ataque à maternidade, Ignacio é gravemente ferido em uma emboscada planejada pelos militares. Nesse momento, a única opção para Paulina é viajar até La Paz a fim de obter ajuda médica e contatar seu cunhado Sixto, indígena aculturado que trabalhava em uma fábrica têxtil. Em meio a diversos percalços, os dois são informados pelos médicos sobre o grave estado de saúde de Ignacio e precisam comprar sangue e remédio para que o chefe da comunidade se reestabeleça. Sem recurso financeiro algum e com todos os pedidos de ajuda negados, Sixto e Paulina nada podem fazer por Ignacio.

793 Sobre o assunto, ver: OLIVO, 2009; CAMPBELL; CORTÉS, 1979.

794 Não raro, o cinema documental foi considerado modalidade privilegiada de expressão do cinema político, articulando propostas em torno da representação estética e do compromisso ético dos artistas. Como exemplo, pode-se citar os cinejornais latino-americanos e a envergadura documental das produções do Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográficos de (ICAIC).

Não obstante, a morte do *mallku* marca o desvelar da consciência de Sixto sobre a necessidade de sua atuação junto à comunidade e do reconhecimento de sua identidade indígena. Ao fim da obra, como expressão de defesa da vida, os camponeses se unem e erguem os punhos em sinal de insubordinação e resistência.

A abertura contém a seguinte citação de Ralph Dighton, retirada da *American Press*:

Prognóstico para o próximo século, por Ralph Dighton.

Em uma conferencia para o Instituto Tecnológico da Califórnia, o cientista James Donner declarou: “O habitante de uma nação desenvolvida não se identifica com os esfomeados da Índia ou do Brasil. Vemos essa gente como uma raça ou especie diferente e, na verdade, ela é. Antes de cem anos, inventaremos métodos apropriados para nos livrarmos deles...São simplesmente animais, diremos, constituem um verdadeiro câncer. Resultado: as nações ricas e fortes devorarão as pobres e fracas”⁷⁹⁵. (Tradução nossa)

O mote da obra é, portanto, a explicitação da política imperialista dos Estados Unidos de extermínio da população mais pobre, suas implicações e desdobramentos na política nacional dos países latino-americanos, em especial da Bolívia. O país enfrentava uma desestabilização social sem precedentes devido a intensas mobilizações das massas de mineradores de zinco, principal fonte de renda do país; à guerra guevarista nos campos; e à morte suspeita do general René Barrientos, em 27 de abril de 1969. Naquele mesmo ano, a Bolívia passa por três presidências militares diferentes. Nesse caldeirão, junta-se a crescente participação estadunidense na economia do país. Retomando os dados coletados por James Dunkerley, Everaldo de Oliveira Andrade observa que, a partir de 1967 houve uma:

(...) ampla abertura da economia nacional aos capitais estrangeiros e novas concessões de exploração de jazidas minerais foram transferidas às multinacionais. [Naquele ano] o regime aderiu formalmente ao FMI e em fevereiro de 1968 foi permitida a exportação de gás pela Gulf Oil, multinacional estadunidense. Nesse mesmo ano, as empresas mineiras privadas já representavam 24% da produção mineral do país. Em 1969, os bancos dos Estados Unidos já controlavam 58% dos depósitos financeiros nacionais. No período entre 1965 e 1968, enquanto os investimentos em capital estrangeiro somavam US\$27,7 milhões, o capital repatriado chegou a US\$320 milhões. Em 1968 a empresa de petróleo Gulf Oil controlava 187 milhões de barris de petróleo em reservas diante de 33 milhões da estatal boliviana⁷⁹⁶.

Yawar Mallku evidencia como esse forte controle econômico dos Estados Unidos na Bolívia não é isento de uma também forte violência sobre os cidadãos bolivianos, violência essa exercida com diferentes matizes sobre os corpos latinos. Mais do que uma ação

795 YAWAR Mallku, 1969.

796 ANDRADE, Everaldo de Oliveira. *A Revolução Boliviana*. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p.142.

executada em torno de uma determinada biopolítica racial, o poderio estadunidense sobre os países em desenvolvimento visava à hierarquização e ao consequente domínio de corpos e mentes pertencentes a territórios supostamente “inferiores” e “atrasados”, partindo da promessa do progresso econômico e de uma melhor qualidade de vida.

Para exercer plenamente sua função enquanto dispositivo político, o racismo estadunidense, escancarado no discurso que abre o filme, não poderia explicitar tão claramente suas verdadeiras intenções de extermínio populacional. Sua difusão no mais das vezes se dá no plano ideológico de subjetivação, envolvendo a inferiorização da identidade latino-americana, o apagamento cultural e a não-preservação (e até a apropriação) da memória dos povos originários – processos que reverberam na constituição subjetiva dos latino-americanos.

Pode-se afirmar, assim, que o assunto basilar de *Yawar Mallku* é menos a intervenção violenta dos Corpos de Paz estadunidenses na Bolívia, ao esterilizar compulsoriamente as mulheres de Cuatajata, e mais os dispositivos de poder utilizados para a obtenção e manutenção do controle político e ideológico em territórios economicamente explorados. A importância da representação do que Sanjinés cunhou como “os culpados pelas tragédias latino-americanas” voltava-se ao estudo dos *procedimentos de dominação* usados pelos mais ricos, em especial pelos Estados Unidos, que eram reforçados pelas classes mais abastadas da Bolívia, defensoras dos interesses imperialistas.

Partindo-se desse argumento, a figura do antagonista (Corpos de Paz, militares bolivianos, classe médica) perde relevo se comparada aos *processos e métodos* de opressão, disseminados nos planos físico, cultural e subjetivo do tecido social. Em síntese, são as *relações sociais* que caracterizam as personagens de *Yawar Mallku* como *sujeitos*, não o contrário. No filme, a dinâmica do processo histórico não é obliterada por individualizações ou demonstrações de vontade e ímpeto de personagens heroicizadas. São as *relações de classe* e as *relações com o espaço* que conferem um posicionamento político a todas as personagens da obra.

Essa guinada política pode ser vista desde as escolhas de enquadramento até a marcação das personagens centrais. A câmera, quase sempre em contra-plongée (ver Figuras 1, 2 e 3), aponta sua envergadura crítica a partir de baixo, isto é, a narrativa é contada a partir do olhar de quem verdadeiramente produz os bens de consumo, de quem está em contato com a terra e possui uma relação ancestral com o território. Assim, o dispositivo fílmico opera uma espécie de narrativa contra-hegemônica, seguindo os passos de camponeses sistematicamente apagados pela ordem social capitalista e conferindo-lhes legitimidade, por meio do uso do quéchua.



Figuras 1 e 2.



Figura 3.

Daí o espectador é confrontado com Ignácio e Paulina do lado de fora da chácara. Ignácio toca a flauta recostado à parede da casa (ver Figura 4), como que em plena simbiose com o ambiente. Paulina, por sua vez, costura ao lado da porta (Ver Figura 5). De pronto, somos informados, pela própria constituição das imagens, de que aqueles personagens *são território*, suas identidades plasmam-se com aquele lugar de pertencimento, de trabalho e de memória ancestral.



Figuras 4 e 5.

Após um diálogo que exprime a dor da perda dos filhos, o casal parte para uma espécie de cerimônia fúnebre simbólica. Sobem a montanha carregando consigo dois bonecos (ver Figura 6), representação em miniatura das crianças, e os enterram, cumprindo com os rituais que atribuem sentido às suas experiências, no sentido benjaminiano do termo, enquanto membros da comunidade. Seu *ato narrativo* enquanto gesto e dimensão prática é, a um só tempo, rememoração e presentificação da tradição. Mais uma vez, o enquadramento possibilita verificar, pela sua composição quase plástica, a harmonia entre as personagens, a montanha a ser escalada e as nuvens que, por sua vez parecem empurrar Ignácio e Paulina em direção à câmara, como se a tempestade da história reivindicasse o reconhecimento social daqueles que foram silenciados (ver Figura 7).

Os bonecos fúnebres colocam-se em relação direta com outra cena mais ao final de *Yawar Mallku*, quando Sixto, irmão de Ignácio, caminha por uma feira em La Paz após uma tentativa malsucedida de pedir dinheiro emprestado à comadre a fim de comprar o sangue necessário para salvar a vida de Ignácio. Em certo momento ao longo do trajeto, ele se atenta a uma mulher que se destacava dos demais transeuntes por trajar um casaco de tweed, representação da presença da indústria têxtil estadunidense no mercado boliviano. O olhar de Sixto, detido na bolsa da personagem, evidencia o impulso para o furto, aparentemente fácil. O clima tenso, quase bressoniano, é seguido por uma sequência curiosa. A personagem se detém junto a um vendedor e demonstra interesse por dois artigos de decoração: a miniatura de uma chácara, residência dos camponeses indígenas do altiplano, e um boneco *Ekeko*, deus andino da prosperidade e fartura. Diferente das bonecas fúnebres da cena inicial, que sustentam a importância da memória e dos rituais para a identidade indígena, aqui a estrutura de vida dos camponeses, baseada no trabalho coletivo, em habitações igualitárias e nos mitos incaicos, é deslocada de seu sentido histórico e tornada abstração e mercadoria, a serviço da lógica do capital.

Assim como o sangue de que Ignácio dependia para sobreviver havia sido submetido à precificação, toda a vida e cosmogonia indígenas eram tornados artigos de consumo, elementos exóticos aos olhos de estadunidenses e bolivianos de classe média, cujas identidades atrelavam-se artificialmente ao imaginário cultural-ideológico estadunidense.



Figuras 5 e 6.

Outro paralelo entre essa cerimônia inicial e a experiência de Sixto em La Paz envolve a experiência do trabalho. O camponês Ignácio, vinculado à terra e ao modo de vida comunitário utiliza a picareta para realizar o enterro simbólico dos filhos (ver Figura 8). A significação do instrumento comumente utilizado no trabalho rural é complementada pela ação ritual de Ignácio. Desse modo, o ato de escavar a terra não compreende o trabalho mecânico, alienado e dominado pelas relações de produção reificantes. Pelo contrário, a atividade tem diversas camadas de sentido aos personagens: o ritual, o trabalho com a terra e a conexão com o que está embaixo da terra, o que foi soterrado pela narrativa histórica hegemônica. É a primeira cena que exprime o quanto a resistência e a luta indígenas estão embebidas pelo senso de pertencimento ao meio e de identidade coletiva.



Figuras 7 e 8.

Já Sixto, indígena que saiu do campo para trabalhar em uma fábrica têxtil na cidade de La Paz, recebe outro tipo de enquadramento ao realizar sua função. De início, o espectador é levado para dentro da fábrica através de uma câmera em primeiro plano destacando a área de trabalho de Sixto. O curioso é que seu rosto perde completamente o foco em relação ao protagonismo da máquina têxtil, a ponto de quase desaparecer na cena (ver Figura 9). Tal figuração do trabalhador fabril, passivo diante da supremacia da máquina exibida em detalhes no enquadramento posterior (ver Figura 10), reforça o processo conduzido nas cidades bolivianas de mecanização dos corpos e reificação do homem dentro das relações de produção capitalistas.



Figuras 9 e 10.

A crítica é conduzida diretamente ao desenvolvimento das forças produtivas com vistas à exploração do trabalho proletário e à obtenção de mais-valia, principalmente nos modos de organização fordista/taylorista que ganhavam vulto em La Paz⁷⁹⁷ e possuíam como princípios basilares a redução do tempo de produção e o barateamento dos custos. O processo histórico exposto em *Yawar Mallku* relaciona o que antes era uma ferramenta de trabalho manejada e controlada pelo homem, a picareta, e sua transformação em maquinaria a dominar o trabalhador.

A imagem então se desloca para um close no rosto de Sixto (ver Figura 11), perfazendo o caminho contrário ao da reificação humana. Sixto é exposto em sua dimensão humana, ganha relevo e estatura de personagem a quem será conferido o lugar de *mallku* ao final. Só então o plano abre para uma visão mais abrangente do ambiente fabril (ver Figura 12), preenchido pelos corpos mecanizados dos trabalhadores. O rosto de Sixto deixa de ser individualizado e ganha sentido como sujeito de classe ao participar daquela massa de indígenas explorados na fábrica.



Figuras 11 e 12.

Logo depois da inquietação de Ignácio em torno da infertilidade das mulheres da região, o personagem é levado algemado junto a outros membros da comunidade. Numa emboscada, os militares os atacam, assassinando diversos camponeses e ferindo Ignácio. Nesse ponto, os rostos dos personagens não aparecem e restam só fragmentos bastante significativos dos corpos em cena. Dos corpos dos militares, prioriza-se as mãos empunhando o fuzil (ver Figura 13), máquina que também mecaniza o corpo de um boliviano e o obriga a renegar sua própria identidade. Dos corpos indígenas, feridos e mortos, vê-se sobretudo os pés (ver Figura 14), a sublinhar novamente a conexão com a terra e o trabalho coletivo e igualitário.

797 A não qualificação do trabalhador é um dos princípios do modo fordista de organização, fator que sublinha o protagonismo da máquina: “Quanto ao tempo necessário para a aprendizagem técnica, a proporção é a seguinte: 43% não requerem mais que um dia; 36% requerem de um dia até oito; 6%, de uma a duas semanas, 14%, de um mês a um ano; 1% de um a seis anos”. Cf.: FELURY, A; VARGAS, N. *Organização do trabalho*. São Paulo: Editora Atlas, 1983, p. 25.



Figuras 13 e 14.

Envolvendo a relação das personagens com o trabalho, é importante pontuar outra cena em que são retratados os mecanismos de alienação que atuam a favor da aniquilação da população indígena. Na primeira aparição em cena dos membros dos Corpos da Paz, eles interpelam Paulina a caminho da feira para vender alguns ovos. Num misto de espanhol e inglês, os estadunidenses pedem para que Paulina lhes venda todos os ovos, ao que a personagem explica que a mercadoria precisava ser levada à feira local, de modo que os habitantes da comunidade pudessem comprá-los. Indignados, os estrangeiros tentam persuadir Paulina afirmando que pagariam um valor mais alto pelos ovos, afinal de contas, não faria diferença alguma vender para os indígenas ou para eles. O discurso, que valoriza o trabalho só a partir do lucro, encontra-se em relação direta com o militar que empunha o fuzil, bem como com a passividade de Sixto na fábrica têxtil – são todas demonstrações da coisificação humana. No filme, nem os militares bolivianos, tampouco os estadunidenses ou os médicos são responsabilizados individualmente por suas ações, cujas consequências são desastrosas à população de Cuatajata. Eles simplesmente operam suas funções dentro de uma estrutura perversa de manutenção do poder e extinção seletiva da vida.

Portanto, de nada adiantaria, a salvação de Ignácio através da compra de sangue e medicamentos, mesmo porque Sixto e Paulina estavam socialmente alijados, praticamente sem poder de consumo, ainda que esse consumo fosse a própria vida, representada pela venda de sangue – o que fica ainda mais claro na cena em que Paulina e outros indígenas aguardam do lado de fora do hospital, que mantém suas portas fechadas (ver Figura 15). A luta em defesa da vida precisaria se dar contra o capital e não a partir de concessões.



Figura 15.

Nesse momento de reconhecimento por parte de Paulina e Sixto da impossibilidade de salvar Ignácio, alternam-se em *flashback* as cenas do ataque capitaneado por Ignácio à maternidade com a cena em que Sixto é informado da morte do irmão. Ao som um tanto irônico de *Born to be Wild*, os indígenas empunham fuzis para expulsar os estadunidenses, como numa apropriação libertadora da violência cultural e física a que foram sistematicamente submetidos. No último corte de cena, o espectador é confrontado com o retorno de Sixto e Paulina à comunidade e os punhos erguidos dos habitantes, punhos que seguram fuzis (ver Figura 16).



Figura 16.

Em síntese, de acordo com Ramón Gil Olivo, *Yawar Mallku* é:

(...) mais do que um filme, é um feito cinematográfico revolucionário que levanta problemas profundos e lancinantes da realidade da América Latina e que, além disso, adere a posições revolucionárias em torno dos setores indígenas – integrantes, enquanto camponeses, da força principal das revoluções nacionais do continente⁷⁹⁸. (Tradução nossa)

798 Cf.: OLIVO, Ramón Gil. *Cine y Liberación. El nuevo cine latino-americano (1954-1973): fuentes para un lenguaje*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009, p. 198.

Mais do que um diagnóstico de época, *Yawar Mallku* opera com uma espécie de câmera-bisturi, a investigar cirurgicamente o processo histórico de extermínio indígena na Bolívia pós-golpe militar. Sanjinés e o Grupo Ukamau trabalham com a representação das várias nuances da violência institucional no país sobre os sujeitos de classe, violência essa que muitas vezes é invisibilizada pela ideologia dominante. Tal processo complexo de análise parte sempre de uma mesma perspectiva: da câmera em contra-plongée, enquadrando os territórios e as personagens a partir de baixo.

Essa angulação ética demonstra a importância do filme enquanto expressão de um projeto artístico comprometido com o reconhecimento social dos marginalizados e oprimidos, projeto esse cujos desdobramentos são ainda mais interessantes do ponto de vista da distribuição das obras.

6.4 O CINEASTA COMO CRÍTICO CULTURAL

Expulsos do Instituto Cinematográfico da Bolívia em 1967, muitos membros do grupo Ukamau saíram do país ou se isolaram de La Paz para repensar como se daria a continuidade do trabalho em torno do cinema político. A criação do argumento de *Yawar Mallku*, inspirada pela notícia veiculada na rádio Fides, expôs a primeira dificuldade de ordem produtiva na tarefa de construção de uma estética programática revolucionária. De acordo com Sanjinés,

o problema foi encontrar os meios para produzir um filme partindo desses fatos reais (...). Porém, finalmente resistimos, fizemos contatos com médicos, intelectuais que se comprometiam a dar-nos pequenas quantidades de dinheiro. Decidimos liquidar todas as nossas coisas pessoais. Os que tinham casa, hipotecaram-na. Fizemos tudo para conseguir dinheiro: empréstimos, penhores, etc. (...) Guardamos uma parte do dinheiro para a subsistência das famílias dos que iam participar na filmagem, e outra parte para pagar as pessoas externas ao grupo que iam atuar⁷⁹⁹.

Yawar Mallku, devido à sua própria escolha temática, era um filme que além de não ter obtido apoio algum do governo militar boliviano, tampouco “podia contar com financiamento comercial, mas teria que existir!” (2018, p. 100). Nesse contexto de produção, possível somente através do sacrifício dos integrantes do grupo, estava esboçado um olhar renovado sobre a arte cinematográfica, despido de intuítos meramente mercadológicos e considerando como principal interlocutor os trabalhadores latino-americanos do campo e das cidades:

799 SANJINÉS, 2018, p. 85.

A atitude de trabalhadores e camponeses frente ao cinema que trata de seus problemas não é de consumo, mas de uma avidez por descobertas, de atenção comovedora e, o que é mais importante, de participação. Isso tem sido visto, experimentado e nos feito mudar muito o que fazíamos. Temos nos modificado substancialmente. Fomos mais modificados do que pretendíamos modificar os outros⁸⁰⁰.

Foi partindo dessa necessidade de dialogar com um público ativo e questionar as próprias categorias burguesas presentes na forma filmica que o grupo chega à conclusão de que a realização de filmes não bastava, caso se quisesse manter uma perspectiva de luta e engajamento dos povos originários. A pergunta de fundo era como o cinema poderia contribuir de maneira pragmática ou, para utilizar o termo da época, eficaz ao acirramento da luta de classes?

Os filmes poderiam ser muito revolucionários, mas se servissem para a obtenção de prêmios em festivais ou para impressionar as pessoas das cidades, estavam entrando em contradição com seus objetivos. Portanto, montamos um sistema de disseminação: enquanto preparávamos um filme, todos os membros do Grupo Ukamau promoviam campanhas em fábricas, escolas, no campo, nas minas etc⁸⁰¹. (Tradução nossa)

Pode-se afirmar que a realização de *Yawar Mallku* inaugura essas reflexões devido aos significativos percalços de produção e difusão. Proibido de estrear na Bolívia, o filme foi apresentado pela primeira vez no Festival de Veneza, em 1969, obtendo aplausos de uma plateia jovem, de experimentadores da arte cinematográfica. O sucesso foi tamanho que *Yawar Mallku* ganhou um prêmio simbólico de melhor obra realizado por uma emissora de televisão da cidade italiana. Além disso, o filme ganhou o Timón de Oro e o Grupo Ukamau pôde discorrer em coletivas de imprensa na Europa sobre a política de esterilização e extermínio da população indígena em curso na Bolívia, fator que concedeu ainda mais destaque ao apelo político da obra.

As tentativas de censurar a difusão da obra não se deram somente na Bolívia. São vários os exemplos de censura enfrentada pelo Grupo Ukamau. Um deles foi o fechamento provisório pelo governo militar da Cinemateca de Bogotá, na Colômbia, após a apresentação do filme. Ainda assim, Sanjinés afirma que o filme foi exibido em 16mm ao redor do país, de maneira clandestina. Em outro caso, no Chile, a sala onde a obra era exibida foi atacada com bombas pelo grupo paramilitar de extrema direita Patria y Libertad. No Equador, uma cópia do filme em 16mm foi roubada após uma apresentação na Universidade Central e, dias depois, devolvida com diversas avarias: “havia cortado quinze minutos de projeção, queimado imagens com um cigarro e riscado a trilha sonora com uma lâmina de barbear”⁸⁰².

800 Ibidem, p. 75.

801 Cf.: BESKOW, C.A. A combative cinema with the people. Interview with Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés. *Cinema Comparat/ive Cinema*, nº 9, 2016, p. 24.

802 SANJINÉS, 2018, pp. 78-79.

Paralelamente às exposições em teatros, o grupo buscou coordenar a difusão de *Yawar Mallku* junto a trabalhadores latino-americanos, além de denunciar os crimes de Estado retratados no filme para a grande mídia. Segundo Campbell e Cortés (op. cit., p. 394), depois da liberação da obra na Bolívia, suas exposições eram antecedidas pela visita de um narrador a povoados indígenas, de modo a levar fotos dos personagens principais e resumir o enredo aos habitantes locais – procedimento inspirado na tradição inca do *amauta*, um sábio da comunidade responsável por conduzir narrativas de teor didático. Após esse percurso inicial, o filme era levado com equipe móvel e gerador, de modo a burlar a falta de eletricidade nas regiões rurais. Só então que o Grupo dava início a um debate com os espectadores sobre as relações de opressão pelas quais passavam e as representações da luta indígena propostas na obra.

Até 1977, estima-se que a obra tenha sido vista por mais de 250 mil pessoas, dentre frequentadores de festivais ou cinemas e trabalhadores em geral, recebendo o título de “símbolo da rebeldia indígena” pela Federação de Camponeses de La Paz. Os desdobramentos desse compromisso ético constituíram, de fato, um ato político: o filme viabilizou a expulsão dos Corpos de Paz na Bolívia, em 1971, a partir do engajamento de comissões universitárias e de oficiais progressistas.

Curiosamente, meses depois da expulsão dos Corpos de Paz, o filme é exibido em Nova York durante a *Feira latino-americana de opinião*. Recentemente, ao comentar sobre o evento com Jorge Sanjinés, ele relatou não se lembrar da participação, muito menos de algum pedido de autorização por parte da comissão organizadora. Mas, ficou contente por ter sua obra inserida em uma demonstração artística coletiva cujo principal objetivo era traçar estratégias de resistência à violência de Estado nos países da América Latina. Num ensaio de 1977, Sanjinés já ressaltava a importância da distribuição do cinema político nos Estados Unidos como geradora de uma rede de solidariedade:

Nas próprias entranhas do inimigo imperialista, difunde-se o cinema revolucionário e numerosos filmes são projetados nas universidades e organizações progressistas, jogando luz sobre os problemas de nossos povos e mostrando no interior do sistema as atrocidades que ele gera no mundo. Os resultados geram solidariedade e fortalecem a luta anti-imperialista elaborada por setores progressistas norte-americanos que sabem que a exploração do homem, a desumanização, a discriminação nos Estados Unidos provêm igualmente da ideologia capitalista⁸⁰³.

Pode-se arriscar dizer que a presença de *Yawar Mallku* na *Feira latino-americana* marca o pensamento crítico em torno da produção cultural, a necessidade de produção e circulação das obras fora da lógica comercial e, sobretudo, o impulso pragmático da arte política ao reivindicar seu espaço *dentro do processo histórico*, abrindo fendas para a investigação das estruturas sociais e intervenção no estado de coisas.

803 SANJINÉS, 2018, p. 59.

A câmera-bisturi de Sanjinés em *Yawar Mallku*, desse modo, alia-se ao posicionamento crítico e coletivo capitaneado por Augusto Boal a respeito das diferentes configurações culturais e das possibilidades de realização de uma arte eficaz pelos artistas socialmente comprometidos. Na manifestação da arte enquanto posição ideológica, ação política e diálogo com os povos compulsoriamente apagados das narrativas hegemônicas que o trabalho de Boal e do Grupo Ukamau se encontra.

7. A EXPERIÊNCIA DILATADA EM BRAZIL, A REPORT ON TORTURE

7.1 A câmera como aparato de investigação social

O jornalista e cineasta estadunidense Saul Landau já havia dirigido os documentários *From Protest to Resistance* (1968) e *Fidel* (1968) no período em que estava em Santiago do Chile para iniciar um novo projeto, que parecia oferecer um sentido de completude e organicidade às demais obras: um filme sobre o processo eleitoral chileno em 1970 e uma entrevista filmada em tomada única com o recém-eleito presidente chileno, Salvador Allende. Tal como os documentários iniciais, *Interview with Allende* e *Qué hacer* versavam sobre os danos da política externa estadunidense, principalmente em relação aos países da América Latina. As obras forneciam combustível para o pensamento não só sobre categorias ou propostas estéticas, mas sobretudo sobre estratégias e táticas militantes.

Nos anos 50, ainda aluno do curso de História da Universidade de Wisconsin, na cidade de Madison, Landau esteve embebido em uma atmosfera libertária e anti-macartista. A pesquisadora Arielle Schoenberg pontua que “a demissão de professores e a censura aos estudantes e pesquisadores em outras universidades agiram como uma força unificadora entre os liberais e comunistas de Madison”⁸⁰⁴. Em meio a colegas e professores como o sociólogo Charles Wright Mills, Timothy Harding e William Appleman Williams, Saul Landau viveu a “excitação intelectual, que movia os jovens radicais ao estudo atento e os convencia da possibilidade de ultrapassar os limites tradicionais dos conceitos, o que poderia produzir fortes implicações para o âmbito social, além da universidade”⁸⁰⁵. De fato, os alcances intelectuais ensaiados principalmente na cidade de Madison, muito por conta da própria localização da Universidade de Wisconsin, impulsionaram a criação de um núcleo expressivo sintonizado com o que se convencionou chamar de Nova Esquerda estadunidense, como atesta Paul Berman:

Madison, Wisconsin, em 1950 e 1960 era rico caldo de progressistas locais, cantores folclóricos novaiorquinos, socialistas e comunistas de todos os cantos, ato-

804 SCHOENBERG, Arielle. *Before the Coup: The Solidarity Movement in the U.S. with Salvador Allende's Chile, 1971-1973*. Tese apresentada ao Departamento de História da Universidade de Michigan, 2016, pg. 38. Tradução nossa.

805 LANDAU, Saul. “From the labor youth league to the Cuban revolution”. In: *History and the New Left: Madison, Wisconsin, 1950-1970*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, pg. 113. Tradução nossa.

res, estudantes enérgicos, pessoal do cinema vanguardista, críticos de cultura – e sobretudo, historiadores. A escola moderna de história-a-partir-da-classe-baixa surgiu em Madison. O lugar foi provavelmente o centro mais criativo da Nova Esquerda norte-americana.⁸⁰⁶

Tratava-se, portanto, de um lugar por excelência para a proposição de um “marxismo aberto”⁸⁰⁷, ou seja, para uma leitura crítica, dialética e mobilizadora do materialismo histórico. Não se pautava por uma postura passiva a escritos tradicionalmente tomados como absolutos e inquestionáveis, mas por uma resposta a correntes de pensamento hierárquicas e devocionais. Autores como Sartre, Walter Benjamin, Lukács, Gramsci, André Gunder Frank, Lefebvre, Ernest Mandel, Marcuse e Weber foram efetiva e fervorosamente debatidos pelos alunos do curso de História da Universidade de Wisconsin na medida em que o Movimento pelos Direitos Civis (*Civil Rights Movement*), o ativismo negro e as mobilizações contra a Guerra do Vietnã ganharam as ruas e os corredores universitários.

Não à toa, *Listen, Yankee!*⁸⁰⁸, escrito por um dos professores que mais influenciaram Saul Landau, aborda o período em que Charles Mills acompanhou e entrevistou guerrilheiros, jornalistas, governantes e intelectuais cubanos no período de auge pós-revolução. Para Mills, a formação do socialismo cubano não deixava de ser independente e desvinculada de ideologias já cristalizadas pela fortuna crítica. Ainda segundo o sociólogo, seria preciso que a nova esquerda estadunidense fosse capaz de empreender esse salto qualitativo espontâneo, livrando-se do “mecanismo de uniformidade e obediência”⁸⁰⁹ defendido pelo Partido Comunista.

Essa revisão teórico-prática no campo da esquerda em Madison – cujos desdobramentos inclusive potencializaram o uso de conceitos como agência e reconhecimento – permitiram uma visão menos teleológica e mais dialética acerca do próprio movimento histórico, bem como da função do trabalho intelectual e acadêmico. Daí, o papel de Landau como um dos líderes do *Fair Play for Cuba Comittee* (FPCC), organização estadunidense

806 “Madison, Wisconsin, in the 1950s and 1960s was a rich soup of Wisconsin progressives, New York folksingers, socialists, and communists from all parts, actors, hyper-energetic graduate students, future film folk, culture critics—and above all, historians. The modern school of history-from-the-bottom-up came out of Madison. The place was probably the single most creative center of the American New Left”. BERMAN, Paul. “Preface”. In: *History and the New Left: Madison, Wisconsin, 1950-1970*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, pg. 113. Tradução nossa.

807 Expressão utilizada por Roberto Della Santa ao expor as condições de emergência do periódico *New Left Review*: “O marxismo aberto a que nos referimos trata-se de um tipo de marxismo o qual: i) compreende que a história é um processo em aberto, isto é, não-teleológico e, ainda, é um tipo de marxismo o qual: ii) entende que a obra de Marx é algo não-acabado e, porquanto, indicia a um projeto intelectual aberto – à permanente atualização / correção – além de, essencialmente crítico e, portanto, em contínuo devir. Vale a pena conferir uma noção de abertura no interior do que Badaró (2013) denominará a tradição da crítica ativa do materialismo histórico, numa leitura exegética da obra de Edward Palmer Thompson”. Cf.: SANTA, Roberto Della. *Otimismo da Vontade, Pessimismo da Razão: English Marxism, Anderson Translation and Integral Journalism of New Left Review*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2016, pg. 34.

808 MILLS, Charles Wright. *Listen, Yankee: The revolution in Cuba*. New York: Ballantine Books, 1961.

809 Ibidem, pg. 45.

se independente que lutava contra o bloqueio econômico infligido à Cuba pelos Estados Unidos, e do *Community Action on Latin America* (CALA), em 1971, cujos princípios de ação revolucionária pautavam-se pelo combate ao imperialismo exercido pelos Estados Unidos na América Latina.

Seria, então, como cineasta ainda emergente e líder militante do CALA⁸¹⁰ que Saul Landau aterrissaria em terras chilenas, em 1971, para realizar uma entrevista com o então presidente, Salvador Allende. A pauta, que deixava entrever as afinidades entre o CALA e a teoria da dependência de André Gunder Frank, era uma tentativa de capturar a história em movimento e, até mesmo, de colocar as derrotas e conquistas políticas entre os dois países em perspectiva. Landau, que pode ser visto de soslaio pelo espectador, e o responsável pelo programa de reforma agrária e nacionalização do petróleo no Chile estavam longe de pertencer a pontas opostas do sistema econômico capitalista. Ambos compartilhavam o pensamento de que “no plano tático, o inimigo imediato da libertação nacional na América Latina é constituído pela burguesia interna, apesar de que, no âmbito estratégico, o inimigo principal sem dúvida, é o imperialismo”⁸¹¹.

Quando perguntado por Landau a respeito do que seria propriamente o imperialismo, Allende o interpela afirmando que a Unidade Popular definia suas estratégias menos contra o povo estadunidense do que contra setores sociais representantes dos interesses dos monopólios econômicos⁸¹². O aceno do entrevistador nesse momento é sintomático: não haveria espaço para qualquer entrevista ou filmagem sem que se afirmasse o ponto de vista de um produtor. A câmera que, no início, parecia imóvel e neutra na tarefa de enquadrar o famoso dirigente socialista, é redimensionada à medida que o discurso/narração expõe seu caráter político, histórico e ideológico. Após os dez primeiros minutos de filme, enquanto Allende discursa a respeito da danosa exploração encabeçada por empresas de

810 É importante salientar que o *Community Action on Latin America* não foi o único grupo de apoio à América Latina no início da década de 70. O historiador James Green faz um levantamento de dezenas de outras organizações ao redor dos Estados Unidos, de modo a refletir como a preocupação com questões pertinentes à sociedade latino-americana fazia parte de uma espécie de estrutura de sentimento da época: “Imediatamente antes do golpe militar no Chile em 11 de setembro, incluíam-se entre os grupos de ação política e centros de recursos nos Estados Unidos que trabalhavam com a América Latina a *American Friends of Brazil*, de Berkeley, Califórnia; a *American Friends of Guatemala*, de Berkeley, Califórnia; o *Center for Cuban Studies*, de Nova York; o *Chicago Action Group*, de Detroit/ Ann Arbor, Michigan; o *Committee Against Repression in Brazil* (CARIB), que se ampliou formando o *Common Front for Latin America* (COFFLA), de Washington, D.C.; o *Committee for the Defense of Human Rights in the Dominican Republic*, de Nova York; o *Cuban Resource Center*, de Nova York; o *Ecumenical Program for Latin American Communication and Action* (EPICA), de Washington, D.C.; a *Friends of Haiti*, de Hopewell Junction, Nova York; o *Latin American Project*, de Cambridge, Massachusetts; o *Latin American Policy Alternative Group* (LAPAG), de Austin, Texas; o *Latin American Working Group* (LAWG), do *National Council of Churches*, Nova York; o *Los Angeles Area Group for Latin America* (LAGLAS); o *Non-Intervention in Chile* (NICH), de Berkeley, Califórnia; o *North American Congress on Latin America* (NACLA), de Berkeley, Califórnia, e de Nova York; o *Peru Information Committee*, de Los Angeles, Califórnia; o *Tricontinental Film Center*, de Nova York; a *Union of Radical Latin Americanists* (URLA), *Q.U.S. Committee for Justice for Latin American Political Prisoners* (USLA), de Nova York; e a *Venceremos Brigade*, de São Francisco, Califórnia”. Cf.: GREEN, James. *Apesar de Vocês. Oposição à Ditadura Brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pg. 526.

811 FRANK, André Gunder. “O inimigo imediato”. In: *O Marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, pg. 388.

812 LANDAU, Saul. *Interview with Allende*. Santiago do Chile, 1971.

mineração estadunidenses instaladas no Chile, o espectador parece ser advertido pela imagem repentina de operadores técnicos manipulando a câmera.



Figura 17 - Enquadrar o enquadramento, *Interview with Allende*, 1971.

Desse modo, a categoria de neutralidade do enquadramento é colocada em xeque na própria dinâmica da obra, desde o aceno do entrevistador até a movimentação significativa da câmera. A crítica parece se dirigir ao próprio poder ideológico do produtor cultural, capaz de recortar, montar e manipular imagens, mesmo que em registro documental. Ao filmar o próprio ato da filmagem, Landau e Wexler operam certo distanciamento brechtiano, convocando o espectador a refletir sobre a construção representativa, bem como sobre as diversas possibilidades de escolha dos cineastas.

Longe de apagar-se abrindo caminho direto entre o espectador e a matéria real, a câmera torna-se, ela mesma, personagem, influenciando na história contada. Afinal de contas, qual seria o papel da mesma câmera na política latino-americana? Quais enquadramentos poderiam contestar ou reforçar o poder vigente? Conforme atesta Bill Nichols, o vínculo entre fotografia, cinema documental e a representação do real é amplamente explorado, embora isso não isente as imagens de ser “inteiramente fabricadas”⁸¹³.

Em *Qué hacer*, documentário filmado no mesmo período sobre as eleições que levaram Allende ao poder, essa vertente pedagógica também se faz presente. Raul Raiz, colega de Landau, afirma que o processo coletivo de elaboração da obra engendrou diversos questionamentos, de fundo estético e ideológico:

O que começou como uma aventura livre terminou aparentemente com um forte sentido de responsabilidade, de seriedade. Vencidos por vários extremistas, por consequência de debates públicos e cartas sobre cultura e contracultura, nos vimos questionando tudo. Nosso grupo virou um parlamento. Reconsideramos tudo. Qualquer um que aparecesse e nos visse gravando dirigia um par de cenas também. O filme apresenta tal variedade de pontos de vista que não sei quem realmente o dirigiu. Deve ter sido alguém que não conheço⁸¹⁴. (Tradução nossa)

813 NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005, p. 23.

814 Cf.: Chanan, Michael. *Chilean Cinema*. London: British Film Institute, 1973, pg. 38.

A questão de abrir espaço a diferentes enquadramentos/direções de cena ou, até mesmo, de desnaturalizar a moldura da câmera, apresentando-a como um instrumento para a criação de um regime de verdade ultrapassa a realização de *Qué hacer* e se torna o principal subtexto de *Brazil, a report on torture*, documentário sobre setenta prisioneiros políticos brasileiros trocados pelo embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher. O senso de responsabilidade ética dos cineastas frente à violência do regime militar sedimentou a própria forma estética da obra. Nela, a reflexão sobre a função do artista numa sociedade permeada pela violação dos direitos humanos encontra os impasses da representação dos horrores da tortura.

7.2 *Will the real terrorist please stand up?*⁸¹⁵

Brazil, a report on torture tem início com um texto explicativo sobre seus principais participantes. Em fontes que imitam a datilografia dos laudos investigativos, o espectador é informado acerca da ditadura militar brasileira, das centenas de presos políticos e do sequestro do embaixador da Suíça pelos militantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização de guerrilha dirigida pelo capitão Carlos Lamarca. Em carta aos oficiais, os membros da VPR atestavam que somente a soltura de setenta presos políticos, cujos nomes já haviam sido escolhidos pela organização, iria garantir a segurança e liberdade do embaixador. A chegada em Santiago do Chile após um longo período encarcerados e sob torturas cotidianas chamou a atenção de Landau e de seu colega Haskell Wexler:

Haskell e eu estávamos em Santiago em janeiro de 1971 e lemos nos jornais que 70 brasileiros haviam sido enviados a Santiago em troca do embaixador Suíço, e Haskell disse: “Por que não verificamos isso?”. E eu disse: “Está bem” (...). Então fomos até o local onde o governo chileno os abrigou e dissemos a eles que queríamos fazer um filme para o público norte-americano sobre o que tinha acontecido com eles no Brasil. Todos haviam sido brutalmente torturados⁸¹⁶.

De fato, o que se destaca logo ao início da obra, além do aspecto institucional do tipo de fonte utilizado, é a presença marcante de um ritmo de percussão, lembrando um atabaque, no momento mesmo em que o título em vermelho e branco pulsa em diversos pontos da tela e contrasta com o fundo enegrecido.

815 Título original do documentário idealizado e dirigido por Saul Landau e lançado em 2010.

816 LANDAU, Saul. Depoimento [fev. 2003]. Entrevistador: GREEN, James. Disponível em: <https://library.brown.edu/wecannotremainilent/wp-content/uploads/2014/04/Saul-Landau-Interview.pdf>. Último acesso em 14/02/23.



Figura 18 - Abertura de *Brazil: A report on torture*.

A perspectiva crítica desse enquadramento aparentemente simples está justamente no fato de expor o mecanismo de apagamento e silenciamento de sujeitos vulneráveis – os torturados do título – não só como um ato de violência, mas como parte fundamental de uma imagem exótica e mistificada do Brasil, simbolizada pelo som do atabaque. Trata-se, num primeiro plano, de exibir em via dupla o ato da tortura pelo governo brasileiro e a ação violenta de tornar certas experiências invisíveis.

O filme, com isso, abre brechas para que pensemos na existência de perspectivas hegemônicas de invisibilização, baseadas em estereótipos e mitos que reforçam uma ideia de Brasil como “paraíso tropical” ou terra da cordialidade entre os povos. Símbolo da cultura popular, de raiz africana, o atabaque também marca o compasso da tensão a que foram submetidos os participantes do documentário. É o ritmo pulsante da tortura, que dá subtítulo a um “Brazil” que deixou de ser verde e amarelo para se tornar cada vez mais vermelho – seja pelo derramamento de sangue ou pela ameaça comunista.

Como se fosse um eco desse mesmo atabaque, os cineastas utilizam a palavra *report*. Comumente traduzido como “relatório”, o campo semântico do signo *report* sugere uma tarefa burocrática, oficial e, possivelmente, estatal. Todos os participantes do filme já tinham sido objetos de relatórios oficiais contendo narrações sobre quaisquer atividades terroristas ou subversivas em que estiveram ou poderiam ter estado envolvidos. O curioso é que Landau e Wexler utilizam tanto *report* e *torture* no título, conectando duas pontas de um mesmo percurso: a burocracia estatal e o instrumento político da tortura, ainda que ilegal e velado. Se nos relatórios cotidianos, os prisioneiros políticos eram destituídos de voz e de agência, em *Brazil, a report on torture* eles organizariam o roteiro, interpelariam o espectador e deformariam as diversas molduras que os incriminavam sob a pecha de terroristas⁸¹⁷.

817 Para tanto, Landau e Wexler, influenciados pelo neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o cinema inglês independente dos anos 60, também fizeram uso de recursos estéticos. Em tese apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp, Diego Riquelme afirma que a principal característica presente no documentário político dos anos 60 e 70, era “a imagem tornada mais livre. Contribui para isso, por exemplo, o processo provocado pelas oscilações, tremores ou locomoção com o caminhar do próprio cameraman, ou a não utilização de filtros à luz natural.” In: RIQUELME, Diego Ivan Caroca. *O cinema documentário na integração latino-americana*. Tese apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp, 2011, pg. 15.

No entanto, como primeiro documentário estadunidense sobre a questão da tortura infligida pelo Estado, havia o seguinte problema de fundo estético: como narrar o horror da experiência da tortura? Seria possível/legítimo que os próprios diretores conduzissem as cenas sem burlar o próprio projeto de colocar em cena sujeitos apagados e silenciados pela história? E, mesmo se os participantes tivessem uma maior liberdade frente às câmeras, ainda assim seria possível reproduzir a violência sofrida através de signos linguísticos?

É desse modo que, além da evidente explicação da tortura como ferramenta política, há um esforço no filme em dilatar a experiência da violência como forma de denunciar o horror que não cabia em palavras e, até mesmo, de gerar um extremo desconforto no espectador. Landau e Wexler não se ocuparão somente de entrevistar dezessete ex-presos políticos, mas serão espectadores de cenas de torturas revividas pelos brasileiros. A estrutura pendular do filme apontará ora para um registro discursivo e individualizante por meio do ato da rememoração pela fala, ora para a criação da cena de tortura, permitindo que os papéis de torturado e torturador sejam intercambiáveis.



Figuras 19 - Representação da mesa de operação, uma técnica de tortura na qual o prisioneiro tem suas mãos e pés amarrados e seus testículos são puxados por um barbante.



Figuras 20 - Representação da mesa de operação.



Figuras 21 - Representação da técnica de assassinato usada pelos militares que amarrava o corpo do prisioneiro a dois carros, como recurso de mutilação.



Figuras 22 - Representação do pau de arara, técnica de tortura, na qual o prisioneiro tem uma barra de ferro posicionada atrás de suas pernas, com as mãos e os pés amarrados.

Como é demonstrado pelas figuras acima, são representadas diversas técnicas de torturas e assassinatos pelos ex-prisioneiros. Muitos deles haviam passado justamente por aquelas mesmas experiências no cárcere, outros souberam de colegas que viveram tamanho terror. É o caso da encenação de um mecanismo atroz de tortura psicológica ou assassinato: a vítima tem as mãos amarradas a um carro e os pés amarrados a outro veículo. A depender do objetivo, os torturadores poderiam explorar o terror do prisioneiro, soltando-o momentos depois, ou de fato ligar os carros e operar a mutilação assassina⁸¹⁸.

Encenar essas violações cometidas pelo governo brasileiro não caracterizava somente um meio de representar o horror, mas parece que os participantes aceitam reviver esse mesmo horror, de modo a legitimar suas denúncias, trazendo para primeiro plano o que facilmente pareceria improvável ou impossível de acontecer no Brasil – sobretudo aos espectadores estrangeiros. Ao tratar do processo de filmagem da obra, Landau afirma o seguinte a James Green:

⁸¹⁸ Tal tipo de assassinato foi cometido pelos militares desde 1964. Sobre o assunto, ver Ato I desta tese.

Tivemos de moderar a reconstituição da tortura. Eles queriam que fosse muita mais realista (...). Queriam mostrar como tinha sido realmente terrível, e nós dissemos: “Calma. As pessoas serão capazes de imaginar”. Houve uma cena que eles insistiram em fazer – eu e Haskell ficamos um tanto abalados – em que uma corda é amarrada nos testículos do prisioneiro, que tem de se manter em um ângulo de 45° apoiado nas mãos, porque se sair dessa posição, pode literalmente castrar a si mesmo, já que a corda fica presa no teto. Nós dissemos: “OK, isso basta”, e o homem respondeu: “Não, pode apertar mais, chegue mais perto”.⁸¹⁹

O efeito de choque gerado no espectador promove um distanciamento analítico em relação às cenas. A todo momento, a rememoração corporal da tortura traz à tona o quanto a prática da tortura era algo burocrático e institucional frente à dor e às quase fatais condições de vulnerabilidade dos militantes. Vários deles, ao terem de assumir o papel de algoz, exprimem: “Eu vou ser o torturador? Logo eu?” ou “Wellington está se mostrando um torturador de primeira!”⁸²⁰. O riso constrangido cede espaço à necessidade de se distanciar do lugar de vítima e apreender o lugar social do torturador.

A partir do momento em que a função de algoz é historicizada, ou seja, é vista como uma atividade associada mais à função estrutural do que a questões individuais, que o exercício da tortura pode ser questionado e problematizado. Os participantes, com isso, engendram uma espécie de distanciamento brechtiano, também responsável por evocar o teor político da tortura. Segundo o diretor alemão:

O ator deve apresentar a personagem à plateia, não vivenciá-la, com ela entorpecer-se ou sucumbir à exaustão de suas paixões. Mesmo quando representando uma personagem possessa, não deve agir como tal; pois, dessa forma, como poderia o espectador perceber de que está possuído o posseso? Assim procedendo, o ator narra a história de sua personagem através de uma representação viva, mostrando saber mais do que a própria personagem, e apresentando o ‘agora’ e o ‘aqui’⁸²¹.

Não seria, portanto, o caso de mostrar as intenções individuais ou o conflito psicológico do algoz. Conscientes da perversa função sócio-política cumprida pelos torturadores, os ex-prisioneiros dissociavam o conceito de motivação subjetiva da burocracia de Estado. Em última instância, nos momentos em que a experiência coletiva da tortura era encenada, o discurso sobre a culpabilidade de indivíduos perdia sua eficácia, provando ser mais uma armadilha. Fica claro, por fim, que o torturador não detinha em si mesmo o poder de submeter o corpo do outro a uma situação de quase morte ou de dor extrema, mas a violência era construída socialmente, na relação entre essas duas pontas da teia social.

819 GREEN, 2009, pg. 353.

820 LANDAU; WEXLER. *Brazil, a report on torture*, 1971.

821 MOSTAÇO, Edelcio. “Brecht, o organon da diversão”. In: *Revista ArtCultura*. Vol. 09, nº 15, 2007, pg. 07.

Em síntese, *Brazil, a report on torture* evidencia uma experiência não só revivida, mas dilatada, uma vez que coloca em xeque concepções e discursos correntes sobre a tortura e suas relações com o regime militar, sendo capaz de (de)formar molduras e visões de mundo hegemônicas. A própria figura do terrorista/subversivo, associada aos militantes de organizações de guerrilha, é corroída, sem que haja uma substituição individual desse papel. A violência é uma espécie de subtexto da obra, sugerindo algo que, longe de habitar um corpo, permeia as relações e possui inúmeros objetivos: políticos, econômicos e ideológicos.

O horror apresentado pelo encadeamento de imagens chocantes não se desgasta através da repetição ou da espetacularização. Fugindo da sobrecarga midiática e de um efeito compassivo tornado clichê, *Brazil, a report on torture* demanda por um olhar analítico e sobretudo ético, fazendo com que o espectador hodierno pergunte a si mesmo se houve ou se é possível que ocorra algum modo de reparação a tamanho horror.

A destabilização provocada é sinal de que o embate pelo reconhecimento na esfera social deu um passo importante no cinema de Saul Landau, ainda que trôpego, anêmico e vacilante. Depois de inúmeras recusas das estações públicas de televisão nos Estados Unidos, Landau e Wexler só puderam exibir sua obra em Nova Iorque. No Brasil, por sua vez, o processo foi ainda mais difícil: a primeira exibição do filme ocorreu quase quarenta anos depois das filmagens, em 2010, em poucas salas de cinema. Dois anos mais tarde, a obra foi televisionada no Canal Brasil.

Por ocasião de sua estreia tardia, em 2010, o jornal *O Globo* contactou a maioria dos participantes ainda vivos⁸²² para lhes enviar uma cópia do filme e coletar seus relatos. De forma impressionante, muitos afirmaram não ter assistido o documentário até aquele momento. Um deles foi Elinor Mendes Brito, que aparece nas imagens representando uma técnica de tortura em sua colega da VPR, Vera Rocha Pereira. Após assistir ao filme, Elinor afirma, em 2010: “Me sinto até mal assistindo hoje a essas imagens, fazendo isso com companheiros. Torturar uma amiga, na demonstração, foi um horror. É um filme muito realista, e o objetivo era mostrar exatamente como eram as técnicas. Não era força de barra. Era emocional”⁸²³. A necessidade de denunciar os crimes da ditadura e de lutar por reconhecimento, no entanto, não deve deixar de ser vista ela mesma como isenta de contradições.

822 Dentre os participantes do filme, há dois que infelizmente tiveram suas vidas ceifadas pelo suicídio: Frei Tito e Maria Auxiliadora Lara Barcelos, também conhecida como Dora.

823 Filme revela porões da tortura no país. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 dez, 2010, p. 13.

ATO IV – A AÇÃO DAS FEIRAS

1. ENTRE O PALCO E O FUZIL

O capítulo da biografia de Augusto Boal destinado à experiência com a *Primeira Feira Paulista de Opinião* é curiosamente intitulado de “A Guerrilha Teatral”. Diz Boal que, à época, o que mais assombrava os artistas de teatro engajados era a temida pergunta: “Que fazer?”. Diz ele que, no âmbito cultural, a resposta era difícil, senão impossível de ser respondida individualmente, sem um esforço coletivo daqueles artistas mais à esquerda. Contudo, fora do terreno estético, não havia dúvidas: “a atração da guerrilha”.

De certa forma, a *Primeira Feira...* ligava-se à militância por duas importantes vias: de um lado, havia a exortação da guerra de guerrilhas no plano conteudístico das peças, notadamente em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, escrita por Boal; por outro, os efeitos gerados pelos entraves na montagem do espetáculo enfatizaram discussões e enfrentamentos significativos no meio teatral brasileiro, cuja repercussão consagrou a *Feira...* como um dos maiores representantes do ato de resistência cultural à ditadura militar. Em entrevista recente, Cecília Boal comenta o turbilhão que envolveu a encenação:

A recepção acabou sendo boa porque o próprio fato de apresentarmos emocionava demais a plateia. Ninguém julgava o espetáculo em si, se as peças eram boas ou ruins. O importante era o ato de desobediência, o fato de a peça ter sido proibida e de os atores estarem apresentando nessa situação, indo de um lugar para o outro. Virou o evento do ano!⁸²⁴

Segundo Miliandre Garcia⁸²⁵, a *Feira* representou muito mais do que uma peça teatral, tendo em vista que ela mobilizou a ação simbólica e prática de um coletivo de artistas contra o estado de coisas do momento que desencadeou uma série de acontecimentos históricos, desde greves até movimentos contestatórios à censura.

De acordo com Garcia⁸²⁶, bem como com os arquivos associados à *1ª F.P.O.*, houve três exames do texto original pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas. Junto ao texto, havia um informe do grupo explicando que se tratava de um espetáculo mural a favor da liberdade de expressão, composto por seis peças curtas e que, por conta de seu teor coletivo, que privilegiava a livre expressão da opinião dos artistas sobre a realidade nacio-

824 BOAL, Cecília. “Zero Melancolia: Entrevista de Cecília Boal por Patricia Freitas”. In: BOAL, A. et al, 2015, p. 280.

825 GARCIA, Miliandre. “Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a *Primeira Feira Paulista de Opinião*” In: *Varia Stória*, vol. 32, nº 59, 2016, pp. 357-398.

826 Ibidem.

nal, o texto não poderia sofrer cortes sem prejuízo de qualidade. Na primeira análise do material dramatúrgico, em abril de 1968, José Vieira Madeira pede a interdição da *Feira*, expondo a insatisfação com a peça de Plínio Marcos, *Verde que te quero verde*, que “torna os censores personagens ridículos”, bem como com a obra de Boal, na qual o protagonista Che Guevara “aparece como um mártir, e os militares que o prenderam como feras”, fator que poderia “prejudicar a cordialidade das relações entre o Brasil e a Bolívia”⁸²⁷.

Uma nova interdição é elaborada pelo General João Picanço Gomes no início de maio, devido a “palavras de baixo calão, frases de protesto, passagens incitando luta armada e cenas de achincalhe de autoridades constituídas”¹⁹⁴. Somente em junho que o então Ministro da Justiça, Luis Antonio da Gama e Silva, libera a encenação da peça, desde que fossem respeitados os cortes e a classificação etária (maiores de dezoito anos). Garcia ressalta que, das 73 páginas que compunham o texto, 62 sofreram cortes e rabiscos dos censores⁸²⁸.

Os trâmites burocráticos que envolviam a elaboração de todos esses pareceres prejudicaram sobremaneira a estreia da *Feira*, marcada para acontecer no dia seis de junho de 1968. Ainda à espera da resposta dos censores, o Arena decidiu fazer um ensaio geral da obra no teatro Ruth Escobar em condições bastante peculiares: sensibilizados pelo processo quase interminável de censura, os representantes das companhias teatrais de São Paulo cancelaram todos os espetáculos marcados para aquele dia, de modo que a classe teatral pudesse comparecer em massa ao ensaio da *Feira*.

Sábato Magaldi, que esteve presente na ocasião, destaca que Boal, José Celso Martinez Corrêa e outros diretores de teatro manifestaram-se antes do ensaio e propuseram uma assembleia da categoria teatral “em clima de violência incomum”⁸²⁹. Segundo o crítico, José Celso defendeu que o ensaio fosse considerado uma estreia simbólica da *Feira*, apresentada em sua versão integral, de modo a ignorar quaisquer que fossem os cortes demandados pela censura. Na assembleia, o inconformismo com a situação do espetáculo foi tamanho que houve a sugestão de levar as seis peças à Praça da República, caso os órgãos competentes as interditassem. E, “se o elenco do Arena fosse preso, outros atores os substituiriam no desempenho: o Ruth Escobar se transformaria num acampamento permanente, em recinto fechado”¹⁹⁷.

Cacilda Becker, ocupando o cargo de presidente do Conselho Artístico e Literário da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, chega até mesmo a enviar uma carta ao chefe de censura, o General José Bretas Cupertino, na qual sublinha o ponto de vista democrático que norteia o empreendimento do Arena:

827 Processo censura da peça *I Feira Paulista de Opinião*, s/p.

828 GARCIA, 2016. Miliandre Garcia também aponta a flexibilidade nas regras de censura durante o exame da *Feira*: “Ao contrário da regra de três, isto é, a exigência de pareceres de três técnicos de censura para cada peça teatral, conforme mencionado acima, a análise da *I Feira Paulista de Opinião* mobilizou oito agentes da censura, entre técnicos de censura e fiscais, que produziram apenas um parecer do script teatral e sete relatórios do ensaio geral”. Cf.: Idem, 2016, p. 381.

829 MAGALDI, Sábato. “Uma feira de opinião”. In: *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 86.

Julga esta Comissão e julgo eu própria ser absolutamente indispensável que este espetáculo não sofra restrição de espécie alguma (cortes, por exemplo), dado que a sua verdadeira proposta é a de, dentro dos mais elevados padrões de democracia, assegurar a todos os artistas convidados a inteira liberdade de manifestar livremente seus pensamentos. É evidente que uma *Feira de Opinião* só terá validade se toda e qualquer opinião puder ser aí livremente exibida: o corte, por mais simples que seja, mutilará o caráter democrático da mostra⁸³⁰.

Será no dia seguinte que os artistas promulgarão um ato-manifesto de Desobediência Civil contra a censura, defendendo a apresentação integral do espetáculo na sala Gil Vicente, do teatro Ruth Escobar. Antes da efetiva apresentação da peça, Becker, Maria Della Costa e Ruth Escobar sobem ao palco para um pronunciamento que marca a importância da *Feira Paulista* como um símbolo da organização política de nossos artistas de teatro nos anos sombrios da ditadura militar. Becker chega a requisitar um enfrentamento maciço, com a ajuda de todos os civis, contra a censura e a truculência do regime:

A representação na íntegra da *1ª Feira Paulista de Opinião* é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a Censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a Censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística. O espetáculo vai começar.⁸³¹

O enfrentamento foi tamanho que, mesmo ante a presença do censor José Sales e de cinco agentes federais⁸³², o elenco reafirmou seu compromisso social com a democracia e manteve a realização de assembleias de forma a discutir os rumos do movimento de Desobediência Civil. Em entrevista ao *Estado de S. Paulo*, Boal sublinha que a ideia não era formar assembleias teatrais com vistas a debates de questões exclusivas à categoria dos artistas, “mas uma tentativa de explicar e deixar claro aos jornalistas a origem e os motivos do movimento”⁸³³.

Em uma delas, ocorrida em 12 de junho daquele ano, a classe teatral⁸³⁴ votou a favor da criação de um boletim diário, como principal meio de divulgação dos atos e manifestações encabeçados pelos artistas. Tomando como ponto de partida um viés explicitamente

830 BECKER, Cacilda. “Carta de Cacilda Becker ao Departamento de Polícia Federal” In: BOAL, A. et al, 2016, p. 311.

831 “Peças são levadas sem os cortes”. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 de jun. 1968, p. 7.

832 Além do censor José Sales, também compareceram ao espetáculo os agentes fiscais Genil Glicério de Oliveira, Manuel Nogueira, Joel Val, Manuel Moura e Walter Pereira. Logo após a chegada de tais representantes da censura, foi retirado um cartaz em que estava escrito “1ª Feira Paulista de Censura”. Cf.: Processo censura da peça *I Feira Paulista de Opinião*, s/p.

833 “Agora estão explicando a *I Feira*”. In: BOAL, A. et al, 2016, p. 330.

834 Entre os artistas que presidiram a assembleia, estavam: Caetano Veloso, Sandro Polônio, Fernando Torres, Maria Della Costa, Antonio Pedro, Plínio Marcos, Augusto Boal, Walmor Chagas e Bráulio Pedrosa.

político, Augusto Boal publicou uma lista – segundo ele, determinada pela assembleia – “contendo todos os palavrões contra os quais os artistas de São Paulo deliberaram lutar sem tréguas”⁸³⁵. Nela, contavam as seguintes expressões: “ditadura, censura, analfabetismo, acordo MEC-USAID, fome, arrocho salarial, napalm, aposentadoria dos deputados, latifúndio”⁸³⁶.

Dessa forma, o teatrólogo deixava claro que o problema era a censura, mas também todo um sistema de governo que não só a amparava, mas produzia danos ainda piores à sociedade. É assim que censura não poderia ser separada da fome nem do analfabetismo, tanto quanto o monopólio dos latifúndios no Brasil associava-se ao acordo MEC-USAID, numa correlação de forças amplamente debatidas por intelectuais ao longo da década⁸³⁷.

O ator Antonio Pedro ainda destacou que a solidariedade de todos os estudantes e artistas, não só daqueles ligados ao meio teatral, era de vital importância ao combate à repressão policial nos teatros. Também nessa assembleia, Walmor Chagas e Bráulio Pedrosa insistiram para que todos que se coadunassem ao movimento devolvessem os prêmios Saci, conferidos a artistas de teatro e cinema pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, como maneira de repudiar a postura conservadora veiculada em um de seus editoriais.⁸³⁸

Segundo Miliandre Garcia,

Na ocasião, o teatro não se voltava apenas contra o governo, mas também contra a imprensa. Em meados de 1968, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou editorial condenando o movimento de artistas que decidiu desobedecer as imposições cen-

835 BOAL, Augusto. “A Classe teatral contra o palavrão”. In: *Programa da I Feira Paulista de Opinião*. São Paulo, 1968, p. 21.

836 Ibidem.

837 É importante pontuar o contato que Boal travou com a segunda leva do Seminário Marx, grupo de intelectuais da USP cujo propósito era debater questões referentes a *O Capital*. Além de participar das reuniões no antigo prédio de Filosofia da universidade, Boal escreveu artigos para a revista *Teoria e Prática*, publicação editada pelo grupo de estudos. Os membros eram todos afinados ao pensamento materialista dialético, com destaque para Roberto Schwarz, Emília Viotti, Marilena Chauí, Sérgio Ferro, João Quartim de Moraes, Francisco Weffort, Lourdes Sola, Cláudio Volga, Paulo Sandroni, Albertina Costa (então esposa de Augusto Boal) e Ruy Fausto. Deixando clara a importância da teoria da dependência, de Cardoso, Schwarz elabora um retrospecto do modo como as leituras de obras-chave ao marxismo ajudaram na consolidação de um viés menos dualista e mais crítico sobre as peculiaridades do processo histórico do Brasil e, ainda, de como esse desajuste entre centro e periferia do capitalismo pertencia, na verdade, a um conjunto heteróclito: “Começou a se configurar no seminário a distância entre a construção marxista e a experiência histórica do país. O seminário teve a força de não desconhecer a discrepância e, também, de não considerar que ela anulava a melhor teoria crítica da sociedade contemporânea. Era preciso refletir a respeito, ver *o desajuste como um problema fecundo e, talvez, como parte das desigualdades do desenvolvimento do capitalismo*. Marx não podia ser aplicado tal e qual ao Brasil, que, entretanto, fazia parte do universo do capital. Estava surgindo o tema da reprodução moderna do atraso, segundo o qual há formas sociais ditas atrasadas que não verdade fazem parte da reprodução da sociedade contemporânea, em âmbito nacional e internacional”. Cf.: SCHWARZ, Roberto. “Um crítico na periferia do capitalismo”. In:

Revista Fapesp, nº 98, abr. 2004, grifo nosso. Disponível em: <http://revistaspesquisa.fapesp.br/2004/04/01/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/>. Último acesso em 10 de março de 2019.

838 A postura do jornal evidenciava um claro apoio a Gama e Silva, bem como ao veto à *1ª F.P.O.*, descrita por um dos críticos como “mera catalogação pornográfica”. Cf.: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 jun. 1968, p. 5.

sórias sem recorrer a instâncias legais, a exemplo do grupo de artistas que decidiu encenar o espetáculo *I Feira Paulista de Opinião* na versão original, sem atender aos cortes indicados pelo SCDP. O ato de desobediência resultou em intervenção policial que impediu a apresentação do espetáculo no Teatro Ruth Escobar com tropas de choque, bombas de gás lacrimogêneo e violência física. Além disso, o editorial rotulava as produções teatrais do eixo Rio-São Paulo como “mera catalogação pornográfica”⁸³⁹.

Cerca de oitenta artistas aceitaram devolver seus prêmios⁸⁴⁰ e a notícia foi prontamente publicada nos principais jornais da época, inclusive no próprio *O Estado...*, fato que causou grande comoção entre intelectuais, organizações estudantis e jornalistas. No dia 20 de junho, de acordo com matéria da *Folha de S. Paulo*, trinta artistas do eixo

Rio-São Paulo se reuniram em frente ao prédio d’*O Estado...* em manifesto, mesmo sob coerção policial. Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Odete Lara, Augusto Boal, Ety Fraser, Dina Sfat, Liana Duval, Flávio Império, José Celso Martinez Corrêa, Marília Medalha e Plínio Marcos entregaram uma reprodução do Saci feita pelo dramaturgo Jorge Andrade como ato simbólico de devolução dos prêmios e, ao final, Montenegro e Medalha leram dois manifestos significativos para o entendimento do largo espectro que o movimento de Desobediência Civil havia tomado.

Montenegro, por exemplo, afirmou que aquela ação estava em sintonia com um processo de solidariedade entre os artistas “num momento difícil de nossa luta e de incompreensão para a nossa causa”⁸⁴¹. Já Medalha pontuou a necessidade de responder ativamente a instituições conservadoras através de um “gesto político, com o Saci”⁸⁴². A cantora ainda ressaltou que a indignação dos artistas não estava apartada da luta mais ampla pela derrubada do regime:

Nossa atitude vai ao encontro à forma de luta desejada por todas as classes, que sofrem diariamente os mesmos ataques a suas liberdades, desta ou daquela maneira, mas sempre objetivando um freio, o cerceamento da manifestação criativa ou intelectual. Por isso, recebemos apoio dos estudantes, professores, intelectuais e artistas numa demonstração inédita de luta. Estamos lutando unidos e assim continuaremos contra qualquer ameaça de amordaçamento da inteligência brasileira, onde e quando se fizer necessário⁸⁴³.

839 GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam. Teatro e censura na ditadura militar. (1964-1985)*. Tese apresentada ao Programa de História Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 175

840 Sabe-se que os artistas que efetivamente devolveram seus prêmios foram: Michelangelo Antonioni; Cacilda Becker; Joaquim Pedro; Walmor Chagas; Odete Lara; Fauzi Arap; Gustavo Dahl; Ruy Guerra; e Sérgio Mamberti.

841 “Atores e Diretores devolvem os prêmios Saci que receberam”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1968. Primeiro Caderno, p. 5.

842 *Ibidem*.

843 *Ibidem*.

Nos jornais, foram centenas de matérias publicadas sobre a censura ao espetáculo. Em certa medida, a *1ª F.P.O.* pressionou o jornalismo a tomar partido e, inclusive sofrer o repúdio da classe artística por suas opiniões. Sendo largamente abordado nos jornais da época, o espetáculo extrapolou a sala de espetáculos e mobilizou a opinião pública no eixo Rio-São Paulo.

O embate contra a censura, que invadiu os jornais, as ruas e os palcos, fez com que o elenco da *1ª F.P.O.* se aproximasse cada vez mais da militância como única forma de levar o espetáculo adiante, ensejando toda uma rede de colaboração inédita na história do teatro nacional. No mesmo dia da entrega do Saci, o TA publica um manifesto distribuído ao público. O documento inicia informando o público sobre a ilegalidade do processo de censura ao espetáculo e sobre o movimento de solidariedade entre a classe artística:

[A censura] viola grosseiramente a sua própria lei, que estabelece o prazo máximo de 58 dias, para finalmente liberar o texto com 84 cortes, alguns de meia página, numa manobra pouco inteligente, a fim de que não se dissesse que o espetáculo estava proibido, mas impossibilitando ao mesmo tempo a sua montagem. Na quarta-feira passada [5 junho 1968], em solidariedade ao Arena, todos os teatros fecharam suas portas e realizaram uma Assembleia Geral⁸⁴⁴.

O texto segue, fornecendo o diagnóstico das artes brasileiras sob coerção da censura e direcionando o público a agir em favor dos artistas. Vale a longa citação:

Nesse estado de beligerância encontra-se atualmente a gente de teatro e a Censura. O teatro não recuará um passo e não aceitará mais mutilações, cortes ou proibições. (...) [O teatro] conta com o apoio incondicional das forças mais lúcidas e progressistas. Conta sobretudo com o apoio da classe estudantil. No sábado passado [8 junho 1968], forças policiais e militares cercaram o Teatro Ruth Escobar, impedindo a realização da *1ª F.P.O.* Não obstante, os artistas continuaram inflexíveis. (...) No domingo pela manhã, o Ministro da Justiça decidiu reestudar o assunto e manifestar-se no máximo até quinta-feira próxima [20 junho 1968]. Assim, de terça a quinta, o espetáculo poderá ser retomado normalmente, sem aparato bélico. Nós contamos com os estudantes. Nós esperamos que venham todos, e venham já, ser testemunhas da *1ª F.P.O.* e do ato ditatorial que se pretende praticar com a proibição. É absolutamente indispensável a união de todos os artistas, estudantes e outros intelectuais. Juntos, venceremos essa batalha contra o ressurgimento da Idade Média em nosso país. Não podemos abrir gratuitamente as portas do nosso teatro aos estudantes, dado o preço enorme de uma grande montagem, mas podemos oferecer, durante essa semana, um desconto sobre o preço. (...) Venha. Junte-se a nós. Faremos debates diários. Ninguém pode ser neutro. Fale. Participe. Atue⁸⁴⁵.

844 ARENA, *Manifesto*. Documento datilografado, s/d.

845 Idem, *ibidem*.

De fato, nos dias subsequentes à estreia, justamente por não obedecer aos cortes exigidos pela censura, o elenco foi impedido de entrar no Teatro Ruth Escobar pelas forças policiais. Devido à intensa repressão, Fernanda Montenegro, que à época estava em cartaz no Teatro Maria Della Costa, cedeu a sala de espetáculos ao elenco da *Feira*. Depois, o grupo seguiu em carreata, com o auxílio de Heleny Guariba⁸⁴⁶, rumo ao Teatro de Alumínio, em Santo André, onde apresentou o evento na íntegra. Em São Paulo, mesmo com a retirada do elenco, o tumulto se instaurou no Teatro Ruth Escobar com a prisão de um estudante que supostamente teria colocado uma bomba molotov – nunca efetivamente encontrada, diga-se de passagem – debaixo de uma viatura da Polícia Federal⁸⁴⁷.

A situação do espetáculo foi normalizada ainda em meados de junho, a partir de uma liminar concedida pelo juiz Américo Lacombe, que permitiu o retorno do elenco ao Ruth Escobar. Àquela época, poucos sabiam do envolvimento de Lacombe na Ação Libertadora Nacional (ALN), mesma organização de guerrilha em que Augusto Boal atuava. Quando tudo parecia já estar solucionado, a truculência dissolvente do regime esmagou qualquer possibilidade de o Arena apresentar seu trabalho de maneira pacífica. Assombrado com o ataque do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) à peça *Roda Viva*, em cartaz no mesmo teatro, o Arena lançou mão de inúmeros recursos de defesa aos atos da extrema-direita que, por sua vez, colocavam em risco a integridade física do elenco. O ator Umberto Magnani rememora tanto o grau de terror que tomou conta dos artistas envolvidos quanto a decisão coletiva de continuar o espetáculo, mesmo que isso corroborasse com uma tomada de partido mais aguerrida:

Depois que teve a invasão da peça *Roda Viva* pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) na parte de cima do Teatro Ruth Escobar, nós nos organizamos para defender o espaço. Tinha uma parte na frente do palco como se fosse um poço de orquestra que nós cobrimos com um pano fino: quem pisasse, caía. Arrumamos um revólver de verdade porque usávamos um de mentirinha com bala de festim no palco, nas peças. Quando terminava a peça, cada um pegava um revólver e ficava meio que à espera por uns dez minutos. Passamos algumas noites fazendo isso (...). Chegamos a trocar, veja o perigo, o revólver de mentira pelo de verdade durante o espetáculo⁸⁴⁸.

846 A entrada de Heleny na EAD se deu muito por conta da indicação de Augusto Boal a Alfredo Mesquita. Lá, Guariba dirigiu a encenação de *Dorotéia*, peça de Nelson Rodrigues e, em 1965, tornou-se professora de dramaturgia, substituindo Boal. A proximidade entre os dois se deu tanto pelo trabalho teatral socialmente comprometido quanto pela militância ativa em organizações de guerrilha. Fortemente influenciada por Roger Planchon, a diretora assume o Teatro Grupo da Cidade em Santo André e passa a ser nacionalmente reconhecida devido a seu trabalho na encenação de *Jorge Dandin*, em 1968. Em 1970, Heleny é convidada a ministrar um curso de interpretação no Arena, junto a Cecília Boal, num momento em que Boal estava excursionando com o Sistema Coringa. O contato, no entanto, é encerrado em 1971, quando os dois compartilham a experiência do cárcere e da tortura sistemática no presídio Tiradentes. No mesmo ano, Heleny Guariba é assassinada pelos militares. Cf.: SOUZA, Edimilson Evangelista de. *Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2008.

847 “Artistas levam peça proibida a S. André”. In: *O Estado de São Paulo*, 12 jun. 1968, p. 6.

848 MAGNANI, Umberto. “A Munição Verdadeira”. In: BOAL, A. et al, 2016, p. 284.

Augusto Boal também reforça que houve, de fato, muitos que levaram armas aos ensaios da 1ª F.P.O., chegando a usá-las em algumas apresentações como principal forma de proteção. Um deles, além do próprio Boal⁸⁴⁹, foi o ator Renato Consorte, que interpretava o general responsável pelo assassinato de Che Guevara em *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. Sem saber ao certo se o revólver que empunhava em cena era cenográfico ou verdadeiro, Consorte decidiu mudar o curso da cena: “Ele decidiu não disparar. Aí, o pessoal matou o Guevara na paulada!”⁸⁵⁰.

Fato é que, face ao alarme de incêndio da época, a resposta do Arena não se configurava um exagero. Em agosto daquele ano, o grupo teve que cancelar uma das apresentações por conta de uma ação terrorista orquestrada pelo CCC: grande parte do elenco foi atingida por bombas de gás lacrimogênio, lançadas nas escadarias da sala Gil Vicente durante um debate promovido após o espetáculo⁸⁵¹. Magnani também relata que existiu um atentado à granada no momento mesmo da apresentação da *Feira* no Rio de Janeiro:

Na temporada do Rio, no João Caetano, soltaram na plateia uma granada que não explodiu. Escutamos só o barulho, jogaram lá de trás, veio pelo corredor. Escutamos o barulho, mas continuamos. Quando fomos ver, estava escrito MA e o número da granada, quer dizer, Ministério da Aeronáutica⁸⁵².

Logo, bombas de gás e granadas tornam-se sequestros e torturas difíceis de serem contornados. Via-se claramente que o momento exigia uma tomada de partido que extrapolava a atuação estética e requeria um alto grau de comprometimento político em todos os âmbitos. Será através da brutalidade do ataque ao iluminador Zé Lica, encarcerado e espancado por três dias⁸⁵³, que a *Primeira Feira Paulista de Opinião* ultrapassa o limite entre arte e enfrentamento político, em um corpo-a-corpo capaz de demonstrar a convicção ideológica de um tempo de fraturas. Para Plínio Marcos, a colaboração no espetáculo com a peça *Verde que te quero verde* foi o bastante para que ele começasse a receber ameaças de

849 “Na porta do teatro, havia dois guardadores de automóveis no estacionamento em frente. Eles começaram a nos ajudar na segurança porque eram grandões. Ficavam na coxía. Depois que a gente começou a ser ameaçado, fechávamos a cortina após os aplausos e o elenco todo ficava atrás, armado de porrete caso alguém entrasse (...). Praticávamos tiro ao alvo lá no porão, embaixo do palco. O Boal comprou uma Mauser calibre 22 e a gente ficava com ela em cena, para o caso de alguém nos atacar durante a apresentação”. Cf.: *Ibidem*, p. 289-290.

850 *Ibidem*, p. 290.

851 Guarnieri conta em entrevista a Sérgio Roveri que havia recebido uma ligação na mesma noite do atentado à bomba: “Uma noite, durante a *Feira Paulista de Opinião*, eu fui chamado para atender um telefonema. Quando disse alô, o sujeito do outro lado da linha respondeu: “Olha, é bom vocês saírem daí, vocês têm de sair depressa porque vai estourar uma bomba. Quem quiser se livrar é melhor sair correndo”. Eu voltei para a mesa de discussões, que estava sendo presidida pela Lélia Abramo, e contei para ela o que havia ocorrido. A Lélia ouviu e, com aquela calma dela, dirigiu-se à plateia e informou: “Olha, é o seguinte: nós vamos terminar esta reunião agora, porque há uma ameaça de bomba no prédio. A gente pode ser a vítima de algum atentado aqui dentro, então acho melhor todo mundo ir embora”. Não houve ninguém que sáísse correndo apavorado. Todos os presentes deixaram o teatro na maior calma”. Cf.: GUARNIERI, 2004, p. 142.

852 MAGNANI, 2016, p. 286.

853 *Ibidem*, p. 196.

morte e até mesmo fosse levado ao DOI-Codi para “prestar depoimento”. Ainda assim, de acordo com o dramaturgo, tais represálias pareciam fazer parte de um projeto de cunho mais abrangente: o trabalho estético vinculava-se, portanto, à consciência da função do artista enquanto indivíduo e parte integrante da luta pela transformação social:

Os caras chegavam lá: “Porra, Plínio, para com isso, tira essa peça de cartaz, eles vão te matar”. Eu digo: “Agora não dá mais, eu fico para sempre desmoralizado se eu tirar uma obra-prima de cartaz. Aí, eu vou trabalhar na censura”. “Pô, mas você está nos fodendo”. E telefonavam para casa de madrugada: “Nós vamos te matar, filho da puta, tira essa peça”, “Então, tem que matar, eu fico no Gigetto”. Ficava no Gigetto, que era onde todo mundo ia, e me viam, né? E me ameaçavam, quando encontravam um artista: “Olha eu sou da censura, mas sou simpatizante, eu queria que vocês avisassem o Plínio para ele parar com isso, que vamos pegar ele”. Fui levado preso pro DOI-Codi (...). Eles me puseram numa cela, e logo botaram dois sargentos. Passou um tempo, vieram buscar um deles, e quando ele voltou era uma massa de sangue. Tinha apanhado pra caralho. Eu: “Ih, cacete, se fizeram isso com esse cara, vão me esmerilhar” (...) Fiquei esperando, às duas horas fui lá conversar. Era um general e dois coronéis. Começou o bate-papo: “Por que escreveu essa peça, por quê?”, “Que peça?”, “Essa dos gorilas”, “Ah, eu queria humanizar o exército” (...). E não trabalhei por um bom tempo mesmo⁸⁵⁴.

Em paralelo a isso, no início de julho, no Rio de Janeiro, foi realizado o I Congresso Nacional dos Intelectuais pela Liberdade, que visava à “discussão dos problemas que enfrenta a intelectualidade do país, à denúncia à repressão e à discussão sobre a função do intelectual na nossa sociedade”⁸⁵⁵. Os integrantes do Congresso – estudantes, intelectuais, professores e religiosos – participaram da passeata promovida pelo Comando Geral do Movimento contra a Repressão. Junto a essa camada da sociedade civil, alguns artistas de teatro resolveram protestar contra a censura, encenando, na íntegra, peças interdidas. Anunciaram, em matéria do *Estado de S. Paulo* que a primeira obra apresentada na Guanabara em regime de desobediência seria *Arena Conta Tiradentes*, peça de autoria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, em data a ser divulgada⁸⁵⁶.

Em agosto daquele mesmo ano, o TA incluiu no programa do espetáculo o seguinte cronograma dos últimos embates do elenco com a censura:

P.S. – Nós distinguimos, mas a direita, não
São Paulo, 5 de junho (URGENTE) – A Censura Federal efetuou 84 cortes no texto da FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO, que consta de 63 páginas. A Polícia Marítima cercou por duas vezes o teatro para impedir a realização do espetáculo.

854 MARCOS, Plínio. “Eu queria humanizar o exército”. In: BOAL, A. et al, 2016, p. 273-274.

855 Pela Liberdade. *Estado de S. Paulo*, 3 jul., 1968.

856 Não localizamos mais nenhum registro da encenação de *Tiradentes* pelo movimento de desobediência civil do Rio de Janeiro.

São Paulo, 18 de julho (URGENTE) – Elementos não identificados invadiram e depredaram o Teatro Galpão onde vem sendo representada a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, julgada atentatória à moral e à propriedade privada. São Paulo, 4 de agosto (URGENTE) – Intérpretes das peças de Plínio Marcos, “Dois perdidos numa noite suja” e “Navalha na carne” foram ameaçados de morte por cartas anônimas deixadas à porta dos respectivos teatros⁸⁵⁷.

A denúncia e a contestação à censura, que passavam a ser incorporadas à forma da obra, também se desdobravam na ocupação de espaços estudantis pelo elenco. Em setembro de 1968, o Teatro de Arena participa da ocupação das Faculdades promovida pela Coordenação Geral da União Estadual dos Estudantes de São Paulo, que contou com nove debates ocorridos em diversos espaços da USP, além de uma programação cultural, com encenação de peças de teatro e exibição de filmes. Os temas dos debates eram de amplo escopo e iam desde políticas de transporte coletivo e metrô até a almejada revolução social na América Latina⁸⁵⁸. O TA abriu as atividades, encenando a *Primeira Feira Paulista de Opinião* após a Assembleia do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP. Dois dias depois, o elenco retornou à ocupação para um debate com a classe estudantil sobre o espetáculo.

Os relatos compilados deixam entrever que a porosidade da 1ª F.P.O. isto é, a sua constituição enquanto fenômeno estético e, ao mesmo tempo, instrumento de luta social ou tática revolucionária, vai ao encontro de perspectivas de resistência ao regime e, evidentemente, do recrudescimento dos aparatos de repressão. É assim que a existência do espetáculo se deve sobretudo ao ponto de convergência entre criação estética e militância política, à organização de uma rede de artistas engajados e ao esforço em recuperar uma atuação mais direta na ordem social, tal como o fizeram, de acordo com Boal, os Centros Populares de Cultura⁸⁵⁹.

Talvez nesse ponto uma das histórias mais narradas por Augusto Boal em seus escritos ilustre bem a dinâmica de criação das feiras de opinião como um todo. Afirma ele que, a convite do Movimento de Cultura Popular, o Arena excursionou ao Nordeste com um espetáculo que exortava a luta dos trabalhadores pela reforma agrária, apresentado aos membros das Ligas Camponesas. Ao final da encenação, o camponês Virgílio interpela os atores e os convida a participar do combate contra um coronel da região, de modo que os camponeses pudessem retomar o controle das terras:

857 BOAL, A. et. al. Programa da 1ª F.P.O., 1968. Instituto Augusto Boal.

858 Estas aulas são para valer. *Jornal da UEE – Faculdade Salesiana de Filosofia, Ciências e Letras*, 03 setembro 1968.

859 No texto do programa da *Primeira Feira...*, Augusto Boal defende um teatro que volte a dialogar com a massa de trabalhadores, verdadeiros sujeitos da revolução. Para tanto, ele menciona o trabalho promovido pelos Centros Populares de Cultura antes do golpe como horizonte de expectativas aos artistas em 1968: “Antigamente, os Centros Populares de Cultura realizavam tarefas admiráveis no setor artístico e cultural: espetáculos, conferências, cursos, corais, alfabetização, cinema, etc (...). Se um teatro propõe a transformação da sociedade deve propô-lo a quem possa transformá-lo: o contrário será hipocrisia ou gigolotagem”. Cf.: BOAL, 1968, p. 42.

Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros artistas e não verdadeiros camponeses, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltávamos confortáveis pras nossas casas⁸⁶⁰.

A narrativa de Boal dá conta do impasse: o teatro político eficaz seria aquele que, consciente da especificidade de seu modo de produção, trabalhasse esteticamente a matéria social através da pesquisa sistemática de formas artísticas correspondentes à dinâmica histórica? Ou, ao teatro verdadeiramente engajado, seria necessário esgarçar as barreiras entre palco e plateia, integrando os trabalhadores no processo de produção e a eles conferindo brechas de intervenção simbólica na realidade? E, ainda, qual seria o real descompasso: os artistas não pertencerem à esfera do trabalho manual ou não aceitarem participar ativamente da luta revolucionária?

Parece que a idealização das feiras de opinião procurava justamente abrir caminhos para a recuperação de um teatro efetivamente dialético, capaz de aprofundar os questionamentos expostos, ainda que o fio da meada que ligava Boal ao trabalho inicial do Arena e do CPC tivesse se perdido com a invasão dos tanques. Convicto de que “o teatro de vanguarda [do CPC] não poderia ter derrotado nas ruas os tanques golpistas”⁸⁶¹, cabia naquele momento a preparação para o confronto dentro e fora dos palcos, como um exercício cuja sobrevivência dependia da sintonia com a sociedade.

2. RELATÓRIOS DA AMÉRICA LATINA

O desejo de Boal era, acima de tudo, denunciar o quanto a política estadunidense contribuía para as repressões [na América Latina]. Qual era a tática de Boal? O elenco era composto por atores dos Estados Unidos e a programação era inteiramente montada em língua inglesa. O espetáculo contava ao todo com sete textos de diversos autores latino-americanos, todos traduzidos ou por Augusto Boal ou por Joanne Pottlitzer. A crítica aclamava o conteúdo e sinalizava o que realmente desejava que deveria ser exposto aos estadunidenses. O trabalho na Feira mistura tanto a dramaturgia quanto a performance. Mas o efeito geral é gráfico e não há engano na mensagem. Um continente está sofrendo e, mais uma vez, vamos dizer que nós não vimos isso acontecer, que nós não ouvimos nada

⁸⁶⁰ BOAL, 2000, p. 185.

⁸⁶¹ BOAL, A. “Entrevista com Boal”. In: *Revista Aparte*, nº 01, 1968, p. 41.

disso? Estamos realmente trabalhando nos Estados Unidos para apoiar, com nossos dólares, a tortura e o assassinato de camponeses e trabalhadores da América Latina? Parece que sim.

(Arthur Sainer, *The Village Voice*, 30 março 1972)

A recepção da *FLAO*, embora não tenha tido grande volume de público, foi muito positiva. Além de receber o prêmio Obie, um dos mais prestigiosos prêmios estadunidenses de teatro off-Broadway conferido pela revista *The Village Voice*, o espetáculo foi suficiente para manter várias autoridades brasileiras em alerta. Lançando mão de estratégias de espionagem, o governo brasileiro se preocupou sobretudo com a crítica mordaz ao regime militar exibida no prólogo de *Torquemada*.

O historiador James Green destaca um pedido importante feito pelo embaixador do Brasil nos Estados Unidos, João Augusto de Castro, a Stephen Low, funcionário do Departamento de Estado dos EUA. Em linhas gerais, Castro solicita informações mais detalhadas sobre o evento e, em particular, sobre a peça de Augusto Boal. A importância do relato de Green sobre o caso vale a longa citação:

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 *Feira Latino-Americana de Opinião* (...). 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”.⁸⁶²

Ao consultarmos a documentação diplomática entre Brasil e Estados Unidos da época⁸⁶³, salta aos olhos o quanto as mensagens urgentes e confidenciais sobre a *FLAO* foram reiteradas ao longo de março e início de abril. Em 17 de março de 1972, o Cônsul Geral do Brasil em Nova Iorque, Lauro Soutello Alves, envia um primeiro telegrama sobre o espetáculo à Secretaria de Estado brasileira. O telegrama indicava a apresentação de um “Seminário de temática política”⁸⁶⁴, composto de 22 sessões públicas, apontando mais especificamente para as mesas de debate e seus participantes.

862 GREEN, 2009, p. 413.

863 Aproveito aqui para demonstrar minha imensa gratidão ao Prof. James Green, que cedeu alguns documentos e desvelou caminhos de pesquisa ainda não pensados.

864 Consulado Geral do Brasil em Nova York, 17 março 1972.

Um outro telegrama é enviado no dia posterior [18 de março de 1972] por João Augusto de Araujo Castro, em que ele dizia estar em contato com o Consul Geral em Nova York [Lauro Sotello Alves], que havia lhe dito “pretender acompanhar na medida do possível o desenrolar do seminário”⁸⁶⁵. Ainda nos dias 23 e 25 de março, Lauro Sotello volta a escrever para o Itamaraty, de modo a enviar-lhes o programa completo da *FLAO* junto a um telegrama com uma breve e vituperiosa impressão da feira: “a audiência, predominantemente jovem, comportou-se com frieza, motivada inclusive pela mediocridade do texto, da encenação e das instalações”⁸⁶⁶.

A crítica, que para os olhos da esquerda provavelmente seria vista como um elogio, foi logo sucedida por um relatório detalhado de cada mesa de debates apresentada na feira por Lauro Sotello. Com algumas passagens explicitamente equivocadas⁸⁶⁷, infelizmente o documento escrito por Sotello constitui o único registro de que atualmente dispomos sobre as mesas de debate da *FLAO*⁸⁶⁸. Ainda que a falta de documentação ameace a memória do espetáculo, a extrema coragem política da *FLAO*, capaz de arremeter quase uma centena de artistas em um único evento, e a recepção positiva dos setores da esquerda jovem nova-iorquina fizeram com que, à época, o espetáculo causasse preocupação nas instituições governamentais brasileiras.

Tal preocupação também se articulava com outras atuações de Boal nos palcos dos Estados Unidos. Naquele mesmo ano, por ocasião da estreia de *Torquemada* na *St. Clement's*, alguns meses antes da *FLAO*, M. Steingesser publica uma entrevista no *Christian Science Monitor* com Boal, em que descreve não só a cena inicial da peça, que coloca o personagem Dramaturgo no pau-de-arara, mas também o processo de prisão do teatrólogo. Diz Boal: “Esta peça é um testemunho. Tudo que está nela aconteceu, nada foi inventado. (...) Eu via pela pequena janela da minha cela que, todos os dias, um guarda que havia torturado uma garota no dia anterior, ajudava-a a andar. E era para novamente torturá-la. Naquele momento, ele era tão monstruoso por fazer isso”⁸⁶⁹.

De acordo com James Green, independentemente do número de espectadores que tenha conglomerado, o impacto da *FLAO*

865 Consulado Geral do Brasil em Nova York, 18 março 1972.

866 Consulado Geral do Brasil em Nova York, 25 março 1972.

867 Como não é possível ter acesso ao conteúdo integral das mesas de debate, não sabemos se o relatório de Lauro Sotello foi fiel ao teor das comunicações. No entanto, no que tange às peças da *FLAO*, o documento apresenta equívocos que saltam aos olhos, como na parte dedicada a *Man does not die by bread alone* e *Collage*, que segundo a sinopse do Cônsul “é uma sátira que focaliza aspectos grotescos da televisão e da política na sociedade industrial”. Mesmo a sinopse de *Animália*, na qual a distorção não chega a ser tão flagrante, é curioso o ponto de vista de Lauro, que parece apagar todo o conteúdo político da peça: “conflito entre pai e filho em torno de diferentes concepções de estilo de vida”. Cf.: Consulado Geral do Brasil em Nova York, 12 abril de 1972.

868 Conforme afirmado no Ato III desta tese, há um registro audiovisual e outro somente em áudio de duas mesas da *FLAO*. No entanto, o acesso ao conteúdo de ambos é comprometido pela baixa qualidade das gravações, bem como por se tratar de recortes das conversas.

869 Brazilian Boal tells of playwrighting in prison. New York. *Christian Science Monitor*, março 1972.

foi muito maior do que a quantidade de pessoas que assistiu às peças, exposições de arte, filmes e debates. Por meio de sua arte e de seu próprio drama pessoal, Boal transmitiu tanto a energia da resistência quanto o mecanismo empregado para desestimulá-la. Suas mensagens ecoaram além do palco, atingindo jornalistas, editores, intelectuais, artistas, críticos teatrais e outros⁸⁷⁰.

A denúncia aos crimes da ditadura nos Estados Unidos envolvia uma série de grupos ligados a órgãos institucionais do governo, movimentos sociais, organizações eclesiais e setores acadêmicos. Tais ações, ainda segundo Green, foram significativamente ampliadas a partir de 1968, com a instauração do AI-5 e o aumento do terror de Estado no Brasil.

A despeito das limitações de tempo e espaço que envolvem uma pesquisa de doutoramento, e que impedem maior detalhamento, cabe assinalar nesse ponto que foram vários os participantes da FLAO que estavam diretamente envolvidos nas ações de denúncia. Um exemplo deles é o grupo que integrou a mesa de debates sobre *US-Brazil Relations* (Relações Estados Unidos – Brasil): Bill Wipfler, Ralph Della Cava, Brady Tyson e Márcio Moreira Alves cumpriam à época um papel extremamente significativo na militância contra a violação dos direitos humanos no Brasil.

O deputado federal Márcio Moreira Alves, cassado a partir da decretação do AI-5, em 1968, foi uma das vozes mais combativas da ditadura nos Estados Unidos. Green pontua que Alves conseguiu burlar o cerceamento brasileiro e viajar a Washington em 1969, mesmo com passaporte cancelado. Lá, de acordo com Green, reuniu-se com Mike Mansfield, líder da maioria no Senado, e o senador Edward Kennedy. Um tempo mais tarde, Alves tomaria parte no movimento transnacional Frente Brasileira de Informações⁸⁷¹, cujo objetivo era disseminar notícias sobre o que estava acontecendo no Brasil em diversos meios de comunicação e nos mais variados países.

Já os demais participantes da mesa haviam encabeçado o *American Committee for Information on Brazil*, organizando o dossiê “Terror no Brasil”, contendo os testemunhos de mulheres prisioneiras na Ilha das Flores, no Rio de Janeiro. Wipfler era diretor assistente do Departamento Latino-Americano do *National Council of Churches*, e havia entregue o dossiê ao Vaticano em 1969, com a esperança de que este cortasse relações com o Brasil em face das atrocidades cometidas pelo governo brasileiro. Em 16 de março de 1970, Wipfler publica o artigo *The Price of Progress in Brazil* na revista *Christianity and Crisis*, no qual, além de condensar diversas denúncias de torturas, lançava luz ao papel da sociedade estadunidense quanto ao problema brasileiro:

870 GREEN, 2009, p. 413.

871 É curioso ressaltar que os órgãos de censura brasileiros sinalizaram inclusive que a FLAO estaria vinculada às atividades da Frente Brasileira de Informações. No entanto, não encontramos nenhum registro que efetivamente ligasse Augusto Boal ou o TOLA à tal organização.

Toda essa informação e documentação sobre a tortura e a repressão torna-se ainda mais preocupante quando reconhecemos o papel do governo e dos negócios estadunidenses no Brasil. Quase não há abertura para críticas por essas instituições acerca dos eventos sucedidos nos seis últimos anos e, especialmente, nos últimos meses no Brasil⁸⁷². (Tradução nossa)

Também o senador Frank Church atuava nessa espécie de mediação institucional com o governo, tentando consolidar uma oposição à política de Nixon. Pode-se dizer que Church atuou de modo indireto na *FLAO*, que contou com a presença de seu assistente legislativo, Thomas Dine, em uma das mesas de debate. Longe de ser uma simples coincidência, a participação de Dine no debate sobre as relações Estados Unidos-Brasil na *FLAO* evidencia uma colaboração iniciada ainda quando Boal fora sequestrado e mantido prisioneiro no DOPS e no Tiradentes, no início de 1971⁸⁷³.

Desde 1969, Church havia se posicionado contra o regime militar no Brasil, afirmando que não se tratava “de uma junta militar latino-americana comum. Os oficiais militares que hoje governam o Brasil pretendem claramente permanecer no poder indefinidamente e impor ao país sua própria noção de disciplina”⁸⁷⁴. Em 1970, as declarações do senador foram ainda mais radicais, defendendo a interrupção da assistência econômica dos Estados Unidos ao Brasil, caso a política de terror exercida pelo regime continuasse.

O diagnóstico, que também se refletia na *FLAO*, era de que não se poderia confundir a política externa dos Estados Unidos com as posições defendidas pela sociedade civil e por alguns congressistas. A crítica ao imperialismo estadunidense no espetáculo, portanto, não se desdobrava em ataques morais e pouco producentes, no campo da crítica social, à população estadunidense. Voltava-se, antes, à proposta de disseminar ao máximo os crimes de Estado no Brasil, estabelecendo redes transnacionais de solidariedade com uma parcela significativa da sociedade estadunidense.

Daí, o caráter multifacetado e aberto da *FLAO*, que dialoga com uma perspectiva democrática, na qual os impasses da esquerda artística – apresentados desde 1968, na *1ª F.P.O.* – eram resolvidos pela urgência da denúncia do terror. Sua atmosfera diferenciava-se da aporia formal presente em 1968, quando o elenco da *1ª F.P.O.* buscava saídas para representar, de modo eficaz, a realidade brasileira, posta, por sua vez, sob severa censura e coerção ideológicas. Na *FLAO*, o que se apresentou foi um olhar prismático e organizado sobre as políticas autoritárias na América Latina, a respeito das quais ninguém mais poderia “permanecer em silêncio”⁸⁷⁵. O fundamento não era debater as formas mais eficazes de fazer teatral politizado, como em 1968, mas de reagir energicamente às violações dos

872 WIPFLER, W. L. The Price of Progress in Brazil. *Christianity and Crisis*. 16 março 1970, p. 47.

873 Ver Entreato desta tese.

874 CHURCH apud. GREEN, 2009, p. 320

875 Frase recuperada da declaração destacada no dossiê *Torture in Brazil*: “we cannot remain silent”. Cf.: GREEN, 2009, p. 225.

direitos humanos na América Latina e reconhecer a função econômica e política delas dentro do cenário global.

É assim que Boal irá relatar, em entrevista para o *Semanario Criba*⁸⁷⁶, em 1973, que a “tortura era uma forma de tornar a exploração possível”, frisando o quanto a luta de classes e as relações geopolíticas influenciavam a emergência de governos autoritários na América Latina. E, para combater isso, era necessário que todos, estadunidenses e latino-americanos, se comprometessem com a luta não só pelo fim do terror de Estado, mas pela igualdade social.

No mesmo artigo publicado na revista *Criba*, o teatrólogo defende a organização da esquerda como tática para uma sólida ação de resistência às ditaduras: “que existam vinte grupos, não importa, mas que estejam agrupados em um eixo organizador, de coordenação”⁸⁷⁷. Parece ser essa a proposta da *FLAO*: arregimentar uma esquerda submetida aos ditames arbitrários do autoritarismo; expor os crimes e também a luta de classes; defender um projeto estético capaz de questionar a figura do autor e engendrar condições para a disseminação dos meios de produção teatral. Caso os termos lembrem a teoria do Teatro do Oprimido, não será mero acaso...

A denúncia aos crimes de Estado no Brasil por Augusto Boal, que buscava ressoar o testemunho de milhares de presos políticos, torturados, assassinados e desaparecidos, envolvia necessariamente o esforço para organizar a classe artística latino-americana. Nessa esteira se encaixa o projeto transnacional da forma-feira, bem como a intensa participação de Boal nos festivais de teatro que se multiplicavam à época.

Além de empreender excursões internacionais a partir de 1969, com vistas a disseminar os novos métodos de trabalho do grupo em contextos menos coercitivos, o TA participa, entre 19 e 23 de dezembro de 1970, do *Primer Encuentro de Teatro Latinoamericano Exposhow*, em Buenos Aires, promovido pela Associação de Atores da Argentina (AAA). Após o festival, Boal retorna à Argentina, em janeiro de 1971, para o *Primer Encuentro de Directores de Latinoamerica*, também organizado pela AAA⁸⁷⁸.

876 BOAL, A. II Tribunal Bertrand Russel. *Semanario Criba*, Madri, 17 novembro 1973, s/p.

877 Ibidem.

878 Junto a Boal, participaram do encontro Juan Baratini, Alejandra Boero, Antonio Pedro Borges de Oliveira, Blas Braidot, Carlos Carella, Emilia Casas, Luis Continenza, Carlos Dardon, Atahualpa del Cioppo, Roberto Espina, Oscar Fessler, Juan Carlos Gené, Jorge Hacker, Gerardo Huillier, Manuel Iedvaeni, Marta LaPorte Contreras, Antonio Larreta, Inda Ledesma, Onofre Lovero, Victor Jara Martínez, Luis Ordaz, Domingo Piga, Eduardo Prous, Marcela Sola, Walter Soubrie, Davod Stivel, Dervy Vilas, Rubén Yánez, Alfredo Augusto Zemina.

O encontro, que reuniu personalidades da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Guatemala, Peru e Uruguai, a fim de “trocar ideias e experiências”⁸⁷⁹, afirmava sua importância na tarefa de “praticar um teatro de tal modo que ele chegue àquelas pessoas de nossa América que nunca o experimentaram; um teatro que seja capaz de transformar essas pessoas em seres criativos e ativos – características que lhes são inerentes; e um teatro a serviço do novo destino dessas pessoas”⁸⁸⁰.

Na ata do encontro, foi firmado o seguinte compromisso pelos diretores participantes:

Criação de Centros Nacionais de Teatro Latinoamericano em todos os países do continente, a fim de servir como os órgãos responsáveis pela troca de informações e pelo crescimento e promoção do teatro, tendo em mente o conjunto de objetivos desta primeira reunião. As seguintes organizações estão autorizadas a criá-los, em seus respectivos países: a AAA, o Teatro de Arena de São Paulo, o Departamento de Teatro da Universidade do Chile e a Sociedade de Atores Uruguaios⁸⁸¹.

Esse impulso no fomento e na organização do teatro popular em âmbito continental é desdobrado com a participação de Boal em festivais subsequentes, como o IV e VI Festivais de Manizales⁸⁸², em 1971 e 1973 respectivamente, bem como o I Festival de Teatro de Quito⁸⁸³, em 1972. Em documento provavelmente elaborado em 1971, antes do exílio de Boal, o teatrólogo parece levar adiante os planos de multiplicação de Centros Nacionais de Teatro Latino-Americano. Vale a longa citação:

Em cada país, em cada cidade, realizamos debates com a plateia, entramos em contato com grupos amadores, universitários e de pesquisa, trocamos ideias e experiências, perguntamos o que se faz por lá e contamos o que se faz aqui. Nosso principal objetivo é a integração das artes, principalmente do teatro, entre os povos latino-americanos. É inconcebível que estejamos sempre muito bem informados sobre a última estreia na Broadway, Paris ou Londres, e ao mesmo tempo, não saibamos que tipo de peça é apresentada pelos universitários de Buenos Aires, ou Quito, ou Caracas. Estamos tão perto e, no entanto, só nos conhecemos através dos centros de informação internacionais. *O que o Teatro de Arena pretende é contribuir para superar esse desconhecimento. Os países latino-americanos têm problemas*

879 First Meeting of Latin American Stage Directors Organized by the Argentinian Actors Association. *Latin American Theatre Review*, Fall 1971, p. 82.

880 Ibidem, p. 83.

881 Ibidem.

882 Boal, o crítico espanhol José Monleón, o dramaturgo mexicano Emilio Carballido e o colombiano Darío Ruiz Gomes formaram o júri do IV Festival de Manizales, em 1971.

883 Boal atua ao lado de Enrique Buenaventura e Atahualpa del Cioppo como júri no Primeiro Festival de Quito, em 1972

comuns, portanto devemos dialogar em busca de soluções comuns. Devemos, pelo menos, debater entre nós, as nossas soluções.

Por isso, o Teatro de Arena está agora iniciando um plano vasto e ambicioso – e para a sua concretização dependemos do decidido apoio do vosso jornal, e dos grupos amadores da vossa cidade. Esse plano vai detalhado em anexo. Gostaríamos apenas de pedir a publicação integral desta carta em vosso jornal. E gostaríamos de manter permanente contato a fim de informar ao povo de vossa cidade o desenvolvimento de cada etapa do nosso plano de integração do teatro latino-americano.

CONGRESSO DE ARTISTAS DE TEATRO DO TERCEIRO MUNDO: Em agosto-setembro, o Teatro de Arena, apoiado por diversas Embaixadas, pretende realizar um Congresso de Artistas de Teatro do Terceiro Mundo.(...) Acreditamos que seja da mais extraordinária importância a vinda para um debate franco e aberto de artistas que trabalham e vivem em circunstâncias parecidas às nossas. O debate certamente será rico e fecundo. Nós desejamos que todos os artistas brasileiros participem do debate.

SEMANA DE TEATRO AMADOR: Paralelamente à realização do Congresso de Artistas de Teatro do Terceiro Mundo, o Arena promoverá uma semana de teatro amador. (...) Grupos amadores inscritos serão convidados a apresentarem seus espetáculos no Teatro de Arena para todos os delegados do Congresso, para a crítica teatral paulista e para o público em geral. Após cada espetáculo, presidido por uma mesa diretora, serão efetuados amplos debates sobre o texto, espetáculo e demais problemas. **PEDIMOS QUE A INSCRIÇÃO DOS GRUPOS INTERESSADOS SEJA FEITA IMEDIATAMENTE.**

BANCO DE PEÇAS: A fim de facilitar a escolha de repertório por parte dos grupos paulistas interessados, o TEATRO DE ARENA está organizando um BANCO DE PEÇAS⁸⁸⁴, que fornecerá textos para montagem. Esse banco inclui inicialmente apenas peças do repertório do próprio Teatro de Arena, para em seguida incluir textos de autores nacionais em geral e outros textos. Os grupos interessados devem se dirigir ao Arena a fim de solicitar os textos disponíveis.

ARQUIVO DE GRUPOS AMADORES: Pedimos a todos os grupos amadores paulistas que remetam ao Teatro de Arena informações detalhadas sobre sua constituição: número de participantes, repertório já realizado, planos futuros, sede, tipo de plateia para a qual se apresenta, necessidades fundamentais, quais os textos que gostaria de ver publicados nos Relatórios etc.

RELATÓRIOS DO TEATRO DE ARENA: Enquanto não se consegue a verba necessária para a publicação regular do “Jornal do Arena”, vamos iniciar a publicação mimeografada dos Relatórios: textos importantes para os artistas de teatro sobre teoria e prática, e problemas do momento. Caso seja do seu interesse, solicite o seu exemplar do Relatório nº 1⁸⁸⁵. (Grifos nossos)

884 A lista inicial do Banco de Peças é composta pelas seguintes obras: *Eles não usam black-tie; Revolução na América do Sul; Chapetuba F.C.; O testamento do cangaceiro; O círculo de giz caucasiano; O Tartufo; O processo; Arena conta Zumbi; Arena conta Tiradentes; O melhor juiz, o rei.* Cf.: BOAL, *O Sistema Coringa*. Documento Datilografado, s/d, s/p.

885 BOAL, Augusto. *O Sistema Coringa*. Datilografado, s/d, s/p.

Infelizmente, a ditadura não permitiu que Boal levasse o plano adiante – ou qualquer trabalho sediado no Brasil nos anos seguintes. No entanto, o que se mostra ao alcance dos olhos é a defesa feita por Boal de uma atuação teatral multiplicadora, que não cessa com sua prisão e exílio. Além da *FLAO*, nos Estados Unidos, Boal participa de um evento no Chile, em janeiro de 1972, durante a comemoração do cinquentenário do Partido Comunista Chileno no Estádio Nacional do país. O testemunho do teatrólogo condensa um projeto estético do qual a forma-feira era parte integrante:

Foi uma grande tarefa que se preparou com entusiasmo, sacrifício 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 Massas⁸⁸⁶.

Boal finaliza o texto, escrito semanas depois do acontecimento, discorrendo acerca da importância de disseminar um “grande movimento amador de arte popular”, nascido no meio estudantil. A urgente tarefa de transformar “artistas universitários” em “alfabetizadores ou monitores” operaria um eixo norteador para os artistas revolucionários que visassem a contribuir com a Unidade Popular chilena:

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?⁸⁸⁷

886 BOAL, Augusto. “Teatro de Massas. Militantes atores ou atores militantes?” In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Centelha, 1977, p. 181.

887 *Ibidem*, p. 184.

Nessa mesma época, Boal empreende a escrita de ensaios que darão corpo a *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, obra que conglomerava métodos de teatro engajado, alguns bem próximos do teatro de agitação e propaganda, usados por artistas da América Latina capazes de burlar os desafios econômicos e políticos da época. São relatos de trabalho – alguns autorais, outros realizados por colegas de Boal – com vistas a tornar possível, exequível e, sobretudo, fértil o teatro de perspectiva popular na América Latina.

Em síntese, acredito que as feiras fazem parte de um processo de construção de um teatro socialmente comprometido que buscou, no limite, desafiar as barreiras impostas pela repressão e pelo exílio através da organização de núcleos artísticos criativos de resistência. Não à toa, mesmo com o desenvolvimento das técnicas de Teatro do Oprimido, Boal continua idealizando outras feiras. Em 1976, ele planejou outra feira latino-americana, dessa vez em língua francesa, que iniciaria suas apresentações em Nancy, na França. A *Fête Latino-Américaine*, “percorreria depois [de Nancy] várias cidades da Europa, com dois ou três grupos bem representativos de teatro popular da América Latina”⁸⁸⁸.

O plano sofre modificações e, em 1977, Boal dirige *Ao Qu'isto chegou? Feira Portuguesa de Opinião*, no Belas Artes de Lisboa. Como o título faz supor, já não figuram autores latino-americanos, tampouco as representações revolucionárias de Guevara. Perde-se também o caráter transnacional assumido em 1972, restringindo-se às barreiras nacionais portuguesas. O objetivo de organizar a classe artística para resistir ao autoritarismo político também perde terreno para um debate menos programático, mais ligado à enunciação prismática de aspectos da realidade local portuguesa. Ao que tudo indica, o exílio do teatrólogo não mais permite uma ação coletiva sincrônica de artistas de diferentes países, comprometidos com um mesmo projeto de arte contestatória. Entre raízes e radares, o teatro do oprimido ganha cada vez mais força e torna-se um dos métodos mais praticados de teatro no mundo.

Ao fazermos um balanço das duas experiências teatrais abordadas nesta tese, podemos afirmar que, diferentemente da *1ª F.P.O.*, em que o elenco do Arena foi às ruas para lutar contra o caráter antidemocrático da censura, vislumbramos que, em Nova Iorque, a articulação entre arte e militância apresenta-se desde o início como recurso composicional. Na *FLAO*, os atos de denúncia e resistência explodiram a sala de espetáculos, uma vez que eram objeto de interesse público, redimensionando a função mesma da arte, e atribuindo-lhe potencial de modificação do estado de coisas. Parece, enfim, um momento em que a forma já abarcava a prática política, num movimento dialético que só pode ser compreendido em sintonia com as urgências históricas do período.

Ao que parece, o que movia a discussão era a capacidade de os artistas modificarem a aparelhagem de produção, reconhecendo-se como trabalhadores inseridos em meios e modos de produção específicos. Só assim haveria brechas para corroer o lugar de poder da autoria; transformar espectadores em colaboradores; e grupos de teatro, em células de arte que reivindicavam a luta pela transformação social.

888 Teatro para o povo: Entrevista Augusto Boal. *Veja*. São Paulo: 17 nov., 1976, p. 5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicações em livro e artigos

ADORNO, T. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. On Commitment. *Performing Arts Journal*. Winter, 1979, Vol. 3, nº 3.

_____. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Sem diretriz. Parva Aesthetica*. São Paulo: Unesp, 2021.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AIMARETTI, M.G. Um olho responsável perante a dor dos outros: imagens de violência em dois filmes de Grupo Ukamau. *Revista Significação*, vol. 42, nº 44, 2015.

ALMADA, Izaías. *Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Mundo contemporâneo, 2017.

_____. *Teatro de Arena: Uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Entrevista a Ester Moreira e Sharine Melo, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/izaia-almada>. Último acesso em 30/10/2023.

ALMADA, A.; FREIRE, A.; PONCE, J.A.G. *Tiradentes, um presídio da ditadura*. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

ALMEIDA, Ademir de. *A cena ativista do Teatro Núcleo Independente durante a década de 1970*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, 2021.

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. *A Revolução Boliviana*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARAÚJO, Gessé Almeida. 1968, estética e ideologia: o espetáculo manifesto 1ª Feira Paulista de Opinião. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*; v. 10 n. 19: mai.2020 - out.2020; 127-145.

ARAÚJO, P.C. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.

ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos outra vez: 1941-1970* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Record, 2021.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A dignidade da política. Ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

- BARBOSA, Neusa. *John Herbert: Um Gentleman no Palco e na Vida*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- _____. *O Anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BERMAN, Paul. "Preface". In: *History and the New Left: Madison, Wisconsin, 1950-1970*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- BERNARDET, J.; PERSON, L.S. *O caso dos irmãos Naves*. São Paulo: Imprensa Oficial – Coleção Aplauso Brasil, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BESKOW, C.A. A combative cinema with the people. Interview with Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés. *Cinema Comparat/ive Cinema*, nº 9, 2016.
- BETTI, Maria Sílvia. O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-1955). *Revista Sala Preta*, Vol. 15, nº 01, 2015, pp. 65-81.
- _____. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. "Do Arena ao CPC". In: *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2012.
- BEZERRA, Gregório. *Memórias*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- BISSOTO, Maria Carolina. A destruição de documentos sigilosos pelo governo militar. In: *Memórias da Resistência*. São Paulo: Outras Palavras, 2012, p. 109.
- BITTENCOURT, Cristiano. O teatro pede socorro. *Revista o Viés*. Santa Maria, jan. 2014.
- BLIKSTEIN, Izidoro. Nota sobre o artigo Sérgio Ricardo na Praça do Povo. Uma obra aberta e consequente. *Revista Brasileira de História*, Vol. 8, nº 15, set. 1987.
- BOAL, Augusto. A integração teatral latino-americana. *Revista Palco/ Plateia*, nº 06, 1970.
- _____. *Sistema Coringa: uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo*, s/d, s/p.
- _____. El teatro de izquierda en Brasil. *Los libros*. Buenos Aires, nº 15-16, jan-fev. 1971.
- _____. "Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje". *Revista aParte*, nº 1, São Paulo, março/abril 1968a.
- _____. *Milagre no Brasil*. Lisboa: Plátano, 1977.
- _____. Depoimentos. *Dyonisos*. Vol. 1, nº 21, 1978.
- _____. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, 1980.
- _____. *Hamlet e o filho do padeiro*. Record: Rio de Janeiro, 2000.
- _____. *Jogos para atores e não-atores*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. Letter from Augusto Boal. *The Drama Review*, Vol. 15, nº 01, 1970.
- _____. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- _____. *Revolução na América do Sul*. Rio de Janeiro: Massao Ohno, 1960.
- _____. *Teatro de Augusto Boal, Vol 1*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. Entrevista com Boal. *Revista Aparte*, nº 01, 1968.
- _____. Entrevista. In: ABELLÁN, Joan. *Boal conta Boal*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2001, p. 81.
- _____. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno, 1961.
- _____. *Teatro Reunido*. São Paulo: Editora 34, 2023.
- _____. *Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- _____. Técnicas latino-americanas de teatro popular. Coimbra: Editora Centelha, 1977.
- _____. Depoimento sobre o teatro brasileiro hoje. *Revista aParte*. nº 1, 1968.
- _____. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. El teatro de izquierda en Brasil. *Los libros*. Buenos Aires, nº 15-16, jan-fev. 1971.
- _____. *Ao qu'isto chegou. Feira Portuguesa de Opinião*. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.
- _____. O'Casey e a verdade. *Juno e o Pavão*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em Revista*, nº 6, São Paulo, 1981.
- _____. Perspectivas de teatro popular en Latinoamérica. *Nuevo Hombre*. Buenos Aires, jul. 1971.
- _____. An Interview with Augusto Boal. *Latin American Theatre Review*, Fall 1975.
- BÔAS, Rafael Villas. "Novo Ciclo de Modernização Conservadora: Indústria Cultura e Reconfiguração da Hegemonia". *Rebela. Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos*. Vol. 1, nº 03, fev. 2012.
- _____. Teatro para o povo: Entrevista Augusto Boal. *Veja*. São Paulo: 17 nov., 1976, p. 5.
- _____. II Tribunal Bertrand Russel. *Semanario Criba*, Madri, 17 novembro 1973, s/p.
- BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o teatro. In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, B. *Collected Plays*. New York: Vintage Books.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CAMPBELL, Leon G.; CORTÉS, Carlos E. Film as a Revolutionary Weapon: A Jorge Sanjinés Retrospective. *The History Teacher*, Maio, 1979, vol. 12, nº 3.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAPOVILLA, Maurice. Os anos 1960 em revisão: um depoimento de Maurice Capovilla. Entrevista concedida a Reinaldo Cardenuto. *Rebeca*, ano 2, nº 4.
- CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. In: *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo, vol. 26, n. 76, 2012.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1995.
- CARVALHO, S. Dramaturgia Coletiva da Feira Paulista de Opinião. In: *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- CATAÑO, Victor Zavala. *Teatro Campesino*. La Cantuta: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1969.
- CASTRO, Fidel. El diário del Che en Bolivia. *Punto Final*, nº 39, 1968.
- CÉSPEDES, F. *El teatro latino-americano de creación colectiva*. Havana: Casa de las Américas, 1978.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- Chanán, Michael. *Chilean Cinema*. London: British Film Institute, 1973.
- CHAUÍ, M. A tortura como impossibilidade da política. *I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, pg. 257.
- _____. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- CLARO, Mauro. *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária – São Paulo, 1963-1967*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012.
- CORRÊA, A. A. D. M. Onde não houver liberdade, urge inventá-la: a arte de protesto em tempos sombrios e o caso do Teatro Universitário Independente de Santa Maria (1968-1974). 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- _____. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- _____. *O teatro de grupo e alguns antepassados*. Disponível em: http://itaucultural.org.br/proxi-moato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camargo.pdf. Último acesso em 02 de março de 2019.

- _____. Agitprop and Theatre of the Oppressed. *The Routledge Companion to the Theatre of the Oppressed*. New York: 2019.
- _____. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. *Revista Discurso*. São Paulo, nº 18, 1990.
- CORRÊA, José Celso M. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje. *Aparte*, nº 01, 1968.
- COUTINHO, Carlos Nelson. No caminho de uma dramaturgia nacional-popular. *Arte em Revista*. São Paulo, n. 06, 1981.
- DAVIS, R.G. Guerrilla Theatre. *Tulane Drama Review*, nº 04, 1966.
- _____. Guerrilla Theatre. *Guerrilla Theatre Essays*. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 1970.
- DÍAZ, Jorge. Man does not die by bread alone. *The Drama Review*, Vol. 14, nº 02, 1970.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ESCAJADILLO, Tomás. “El indigenismo narrativo peruano”. *Philologia Hispalensis*, nº 4.
- EDITORIAL. Primera Plana Va Más Lejos con Augusto Boal. *Primera Plana*. Buenos Aires, nº 404, out. 1970.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, 1982.
- FARIA, João Roberto. *Teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- _____. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc e Perspectiva, 2013.
- FAVARETTO, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FELURY, A; VARGAS, N. *Organização do trabalho*. São Paulo: Editora Atlas, 1983.
- FERNANDES, Florestan. *A ditadura em questão*. São Paulo: TA Queiróz, 1982.
- FERNANDES, Nanci. O curso de dramaturgia e crítica da EAD. In: ZANOTTO, Ilka Marinho et al. (org.). *Dionysos. Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro, nº 29, 1989.
- FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Editora Global, 1985.
- FERREIRA, Jorge. *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs.) *O Século XX. Vol. III. O Tempo das dúvidas. Do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- FERREIRA, M. Radicalizando a política: a crítica de Marighella às posições do PCB no imediato pós 64. *Revista Novos Rumos*, 2022, nº 50, vol. 2.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FILHO, Oduvaldo Vianna. “Do Arena ao CPC”. In: *Arte em Revista*, nº 6, 1963.

FRANCIS, Paulo. Teatro Paulista: de Guarnieri a Jorge Andrade. *Revista Senhor*, nº 41, 1962.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: *História do Marxismo no Brasil, Vol. III: Teorias e Interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998. FREITAS, Fernando Vieira de. As negras quitadeiras no Rio de Janeiro do século XIX Pré-Republicano: modernização urbana e conflito em torno do pequeno comércio de rua. *Tempos Históricos*. Vol. 20, 1º semestre de 2016.

FURTADO, C. *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1965.

GAEDA, E. *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

GALLARDO-SABORIDO, Emilio J. “Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinato peruano y denuncia social en Victor Zavala. *Estudios Ibero-americanos*. Porto Alegre, Vol. 43, n.º 01, jan-abr. 2017.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a *Primeira Feira Paulista de Opinião*. *Varia Storia*, vol. 32, nº 59, 2016.

_____. Entre o palco e a canção: afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960. *Modos: Revista de História da Arte*. Vol.1, nº 3, 2017.

_____. *Ou vocês mudam ou acabam. Teatro e censura na ditadura militar. (1964-1985)*. Tese apresentada ao Programa de História Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 175

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Editora Siglo Vientiuno, 2003.

GOES, Maria Livia Nobre. *Debaixo das ruas, em cima dos palcos: teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2021.

GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – O político e o revolucionário*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Unicamp, 1977.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

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

GUARNIERI, Gianfrancesco. O Teatro como Expressão da Realidade Nacional. *Arte em Revista*, nº 6, 1959.

_____. *Um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

_____. O teatro como expressão da realidade nacional. *Revista Arte em Revista*, nº 6, 1981.

- GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Revista Dionysos*, nº 24.
- GUINZBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HALAC, Ricardo, “La realidad argentina, *El avión negro* y el Grupo de Autores”. In:
- COMOLLI, J.L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- HERNÁNDEZ, Rafael. *Brecht, Vallejo: dos poéticas para el teatro peruano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2014.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento, a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- HUGGINS, Martha. *Polícia e Política. Relações Estados Unidos/ América Latina*. São Paulo: Cortez, 1998.
- IMPÉRIO, Flávio. *Depoimentos – Teatro da Comunidade Cristo Operário*. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507038/507042>. Último acesso: 06 dez. 2023.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JESUS, Gilmar Mascarenhas de. Modernidade urbana e flexibilidade tropical: as feiras livres na cidade do Rio de Janeiro (1904-1934). Rio de Janeiro: *GeoUERJ*, nº 02, julho-dezembro 1997.
- KALLÁS, Ana Lima. A repressão aos trabalhadores na ditadura a partir das contribuições da história social do trabalho: uma leitura do relatório final da CNV. *Tempos Históricos*. Volume 21, 2017.
- KATZ, Regina; HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999.
- KROPF, Paula. Tentativas sobre cultura: apontamentos sobre indústria cultural, arte e sociabilidade mercantilizada. *Terceira Margem*, Vol. 22, nº 38, Jul-Dez 2018.
- LANDAU, Saul. “From the labor youth league to the Cuban revolution”. In: *History and the New Left: Madison, Wisconsin, 1950-1970*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- _____. Depoimento [fev. 2003]. Entrevistador: GREEN, James. Disponível em: <https://library.brown.edu/wecannotremainilent/wp-content/uploads/2014/04/Saul-Landau-Interview.pdf>. Último acesso em 14 dez. 2017.
- LAYERA, Ramon. La Revista *Conjunto* y el Nuevo Teatro Latinoamericano. *Latin American Research Review*. Vol. 18, nº 2, 1983.
- LEME, Caroline Gomes. *Enquanto Isso em São Paulo...: À L’Belle Époque do Cinema Novo: Um Cinema Paulista no Entre-Lugar*. Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2016.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de jornal no teatro*. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

LIMA, Mariângela Alves de. “História das Ideias”. In: *Dionysos*, nº 24, 1978.

LOWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de História*. São Paulo: Editora Boitempo, 2001.

KOSSELLECK, Reinhart. *O Conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MACHADO, Róbson Araújo; SIMÕES, Rodrigo Lemos. As mãos entrelaçadas da arte: *I Feira Paulista de Opinião* segundo a imprensa Rio – São Paulo de 1968. *Canoas: Revista de Iniciação Científica da ULBRA*, nº 16, pp. 121-131, 2018. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/231313038.pdf>. Acesso em 20 jan. 2023.

MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

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

MARIÁTEGUI, José Carlos. “O problema indígena na América Latina”. In: *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999.

_____. *Por um socialismo indo-americano. Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

MARCHESI, Aldo. *Latin America's Radical Left: Rebellion and Cold War in the Global 1960s*. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

MARIGHELLA, Carlos. *Manual do guerrilheiro urbano e outros textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1974.

MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla. A imagem crítica*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MELLO, Marcelo Cordeiro de. *Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de A hora dos ruminantes*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1989.

MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Ambientes em jogo: o espaço cênico de Hélio Oiticica*. Tese apresentada ao curso de Artes Cênicas da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2016.

MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 1964*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MORAES, João Quartim de (Org.). *História do Marxismo no Brasil, Vol. III, Teorias. Interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. 2016.

_____. *Antoine no Brasil: Ecos de uma velha polêmica. Urdimento*, nº 04, 2002.

_____. Brecht, o *organon* da diversão. In: *Revista ArtCultura*. Vol. 09, nº 15, 2007.

Motta, R. P. S. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. *ArtCultura*, Vol. 9, nº 15, 2008.

MOYA, Álvaro de. *Gloria in Excelsior. Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MUGUERCIA, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX: Modernidad consolidada, años de revolución e fin de siglo (1950-2000)*. Santiago: RIL editores, 2015.

MULLISON, Kara A. *Creating Change through Spectacle: Art, Life and Politics in 1960's Guerrilla Theatre*. Department of History, Michigan University, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção. Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos Históricos*, nº 28, 2001.

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 58, 2014.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência em História do Brasil Independente, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 34.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. "Tchekhov e o teatro brasileiro". In: *Revista Sala Preta*, Vol. 18, nº 01, 2018.

NEIVA, Sara Melo. Do teatro de revista ao Tropicalismo: Figurações do Brasil em duas versões de Yes, nós temos bananas. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, 2021.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA FILHO, César (Org.). *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2011, p. 177-178.

OLIVEIRA, Francisco de. "Entrevista". In: *Vintém: teatro e cultura brasileira*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2008.

OLIVO, Ramón Gil. *Cine y Liberación. El nuevo cine latino-americano (1954-1973): fuentes para un lenguaje*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEGINI, Cláudia Bellanda; FLORY, Alexandre Villibor. Estilhaços estéticos da 1ª Feira Paulista de Opinião Contra a Barbárie Política: Análise da Canção *Enquanto seu Lobo Não Vem* e da peça *O Líder*. *Línguas & Letras*, v. 19, n. 42.

PEGINI, Cláudia Bellanda. *A urgência de 1968 nos estilhaços estéticos da I Feira Paulista de Opinião: Espaço de criação coletiva e de desobediência estética e civil*. Tese de doutoramento orientada pelo

Prof. Dr. Alexandre Flory e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, 2021.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. Como transmitir sinais de dentro das chamas. In: *Teatro em Pedacos*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. Problemas do teatro no Brasil. *Revista da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, nº 15, 1967.

_____. *Vianinha. Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PENAFRIA, Manuela. *Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário*. Livros LabCom, 2011.

PERICÁS, L. B. *Che Guevara e a luta revolucionária na Bolívia*. São Paulo: Xamã, 2008.

PIANCA, M. *El teatro de Nuestra America. Un proyecto continental*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.

_____. Postcolonial Discourse in Latin American Theatre. *TheatreJournal*. Vol. 41, nº 4, dez. 1989.

PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo; COSTA, Armando. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

POTTLITZER, Joanne. Augusto Boal (1931-2009). *Postglobal Dance*. Duke University, Vol 40, nº 01, 2010.

_____. The Envelope. Fragment of a Memoir. *Poetry, Poets and Lovers, a Memoir in Progress*. Roundup, 2000. League of Professional Theatre Women, Vol. 2, Nº 01, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. “Entre quatro paredes e O pedido de casamento”. In: *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: 1947-1955*. São Paulo: Martins, 1956. RETAMAR, Roberto Fernández. “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”. In: *Casa de las Americas*, nº 40, fev. 1967.

REIS, Carlos; REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Teatro é festa para o povo*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. *O pensamento dramático de Augusto Boal: as lições de dramaturgia da Escola de Arte Dramática* (EAD). Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2018.

RIDENTI, Marcelo. “1968: Rebeliões e Utopias”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, J.; ZENHA, Celeste. *O século XX. O tempo das dúvidas. Do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Em busca do povo brasileiro. Do Arena ao CPC*. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp, 2005.

_____. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Unesp, 2010.

RIO, Eduardo Guerrero del. Que cuarenta y cinco años no es nada, que es febril la mirada. In: *ICTUS: La Palabra Compartida: Antología*. Santiago: Edebé Editorial, 2002.

RIQUELME, Diego Ivan Caroca. *O cinema documentário na integração latino-americana*. Tese apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ROUX, Richard. *Le théâtre Arena (1964-1977): Du théâtre en rond au théâtre populaire*. Aix: Université de Provence, 1991.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. Os deslocamentos da dialética. In: *Três Estudos sobre Hegel*. São Paulo: Unesp, 2013.

SANJINÉS, J. *Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau. Teoria e Prática de um cinema junto ao povo*. Goiânia: Editora Marte, 2018.

SANTA, Roberto Della. *Otimismo da Vontade, Pessimismo da Razão: English Marxism, Anderson Translation and Integral Journalism of New Left Review*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2016.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Unicamp, 2015.

SANTOS, Patricia Freitas dos. *Pedagogia da Atuação: um estudo do trabalho teatral de Augusto Boal durante seu exílio latino-americano*. Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da USP, 2015.

SARLO, Beatriz. *Poder e desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

SCHECHNER, Richard. 6 axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review*, Vol. 12, nº 3, 1968.

_____. Interview with Richard Schechner. *The Drama Review*, Vol. 14, 1970.

_____. *Environmental Theatre*. New York: Applause Theatre and Cinema Books, 1994.

_____. Guerrilla Theatre: May 1970. *The Drama Review*, 14, Nº 3, 1970.

SCHECHNER, R. In reply. *The Drama Review*, vol. 15, nº 1, outono, 1970.

SCHOENBERG, Arielle. *Before the Coup: The Solidarity Movement in the U.S. with Salvador Allende's Chile, 1971-1973*. Tese apresentada ao Departamento de História da Universidade de Michigan, 2016.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2014.

_____. Nota sobre vanguarda e conformismo. *Revista Teoria e Prática*, nº 2, 1967.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política 1964-1969. Alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Um crítico na periferia do capitalismo. *Revista Fapesp*, nº 98, abr. 2004, grifo nosso. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/04/01/um-critico-naperiferia-do-capitalismo/>. Último acesso em 10 de março de 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, org. *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, Vol. 30, nº 04.

_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: *História, Memória e Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SHANK, Theodore. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Michigan: University of Michigan Press, 2009.

SICHINEL, Kauê Carlino. San Ernesto: uma representação sacralizada de Che Guevara nas montanhas bolivianas. *Anais do Congresso Internacional de História*. Maringá, setembro de 2011.

SILVA, Ana Carolina de Araújo e. *Aspectos Dramáticos e Políticos do Teatro Brasileiro no Ano de 1968: Em Cena a Feira Paulista de Opinião*. Trabalho de Iniciação Científica sob orientação da Profa. Dra. Rosângela Patriota, na Faculdade de História da Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

SILVA, Luís Henrique de Castro. *O revolucionário da convicção: Joaquim Câmara Ferreira, o velho Zinho*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2008.

SCHOENBERG, Arielle. *Before the Coup: The Solidarity Movement in the U.S. with Salvador Allende's Chile, 1971-1973*. Tese apresentada ao Departamento de História da Universidade de Michigan, 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Marília: Lutas Anticapital, 2019.

SOUZA, Edimilson Evangelista de. *Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2008.

STAAL, Ana Helena Camargo (org). *Primeiro Ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TAVARES, Abílio César Neves. *Uma escola em construção. Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP: 1967-1970*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

_____. *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2007.

TELES, Edson Luís de Almeida. *Brasil e África do Sul: os paradoxos da democracia. Memória política em democracias com herança autoritária*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo, 2007.

TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da USP, 2018.

T USP. Apresentação editorial. *Revista aParte*, nº 2, São Paulo, 1968b.

T USP, Proposta sobre a crítica e a produção artística. *aParte*, nº 2, maio-junho 1968a.

VALLE, Maria Ribeiro do. As representações da violência nos episódios estudantis de 1968. *Revista Mediações*. Dossiê 40 anos de maio de 1968, Vol. 13, nº 1-2.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. “A cidade e as feiras: uma abordagem sócio-histórica”. In: *Um estudo sobre as feiras permanentes de Brasília*. Brasília: IPHAN, 2004.

VILLAGÓMEZ, Alberto. “La violencia política en el teatro peruano”. *Pacarina del Sur*, nº 07, abr-jun. 2011.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Recursos da Esperança*. São Paulo: Unesp, 2015.

WIPFLER, W. L. The Price of Progress in Brazil. *Christianity and Crisis*. 16 março 1970.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago. *Sinopse*. Nº 11, ano VIII, set. 2006.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Nelson, BOAL, Augusto. *Mutirão em Novo Sol*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

XAVIER, Nelson. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos*, nº 24, 1978.

ZAVERUCHA, Jorge. Frágil Democracia e Militarização do Espaço Público no Brasil. *XII Encontro Anual da ANPOCS (Anais)*, 19-23 out. 1999.

Matérias retiradas de jornais – Seguirão a ordem cronológica

Nasceu um novo autor. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 1 mar. 1952, p. 7.

Quadrilha que virou “Whisky”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 3 mar., 1952, p. 4.

Ausência do teatro negro nas comemorações do IV Centenário de São Paulo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 8 jan. 1954, p.8.

Teatro. *Correio da Manhã*, 5 dez 1956, Cad. 1, p. 13.

MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, 30 jan. 1957, Caderno 2, p. 5.

MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*. 27 fev. 1957, Caderno 2, p. 5.

MUNIZ, Egas. Ribalta. *Correio Paulistano*, 16 abril 1957, Cad. 2, p. 5.

Barretos. Teatro. *Correio Paulistano*. São Paulo, 10 agosto 1961, Cad. 2, p. 2.

Congresso vai definir a orientação do TUSP. *O Estado de S. Paulo*, 25 maio 1966, p. 9.

VITOR, Leo. Dia 22: Chapetuba F.C. vai jogar no Teatro de Arena. *Jornal do Brasil*, 17 jan. 1960, p. 10.

Augusto Boal. Nacionalização do teatro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1960, p. 4.

Estreia de Revolução na América do Sul. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 maio 1960, p. 13.

PONTES, Joel. Diário Artístico. *Diário de Pernambuco*, 9 agosto 1961, Cad. 2, p. 6.

Volta o Arena da excursão: atuará a partir do dia 5. *O Estado de São Paulo*, 2 dez 1961. Caderno Geral, p. 8.

Curso prático de cinema iniciado no T. de Arena. *O Estado de São Paulo*. 27 abril 1962, p. 6.

Grupo dos Jovens estreia no Arena com peça infantil. *O Estado de São Paulo*, 14 julho 1962, p. 8.

Arena anuncia programa popular em sua nova fase. *O Estado de São Paulo*, 27 julho 1962, p. 7.

HERZOG, Vladimir. Carta aos cariocas. *Jornal do Comércio*. 17 fev. 1963, p. 6.

O Arena planeja novo espetáculo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 fev., 1964, p. 8.

Arena convidado para o Festival de Mar del Plata. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 nov. 1964, p. 9.

MICHALSKI, Yan. Bastidores. *Jornal do Brasil*, 26 nov. 1964. Cad. B, p. 5.

Iniciativa. *Diário de Pernambuco*, 6 dez. 1964. Cad. 2, p. 3.

Teatro popular. *Estado de São Paulo*, 25 maio de 1965, p.2.

Intelectuais e artistas em defesa da liberdade. Carta Aberta ao Presidente da República. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 10 agosto 1965, p. 7.

Intelectuais Presos Pelo DOPS à Porta da OEA. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 18 nov. 1965, p. 2.

Governo está disposto a agir com rigor contra intelectuais. *Jornal do Brasil*. 20 de novembro de 1965, Caderno 1, p. 4.

- IPM da UNE. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23 nov. 1965, p.4.
- Teatro solicita representante em órgão municipal. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 março 1966, p. 4.
- Casa Grande abre, quinta, teatro e show no Leblon. *Correio da Manhã*, 21 agosto 1966, Cad. 1, p. 2.
- Um documento estudantil. *Revista Teoria e Prática*, nº 2, 1967, p.13.
- Núcleo 2 do Teatro de Arena vai estrear espetáculo em Santos. *A Tribuna*. Santos, 2 fev. 1967, p. 6.
- Informe Jornal do Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abril 1967, Cad. 1, p.10.
- Panorama do Cinema. *Jornal do Brasil*, 19 set. 1967, Cad. B, p. 7.
- Médicos e peritos confirmam que morto é Guevara. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 out. 1967, p. 1.
- Mapa do cinema brasileiro”. *Filme Cultura*. Ano 1, nº 7, outubro-novembro de 1967.
- Brasil de hoje”. *Folha de S. Paulo*. 14 março de 1968. Cad. Geral, p. 12.
- A banana que não é estática. *Folha da tarde*, 10 junho 1968, s/p.
- D’AVERSA, Alberto. “Arena conta Opiniões”. *Diário de São Paulo*, 13 jul. 1968, p. 5.
- Boal prepara as próximas Feiras de Opinião, uma mundial e a outra latina. *Folha da Tarde*. São Paulo, 16 jul. 1968, p. 11.
- Intelectuais ainda detidos iniciam depoimento. *A Tribuna*. Santos, 25 nov. 1965, p. 1.
- MACIEL, Luiz Carlos. A arte de dar opinião na Feira de Opinião. *Fatos e Fotos*, nº 401, 1968, p. 21.
- MICHALSKI, Yan. “Primeira Feira Paulista de Opinião”. *Jornal do Brasil*, 10 jun. 1968, p. 8.
- Estudantes tentarão apoio dos operários. *O jornal*. Rio de Janeiro, 16 junho 1968, Cad. 1, p. 5.
- Van Jafa entrevista Antonio Patiño. *Correio da Manhã*. São Paulo, Cad. 2, 21 agosto 1968, p. 9.
- Noite e dia. *Diário de Notícias*, 6 set. 1968, p. 3.
- Uma feira em forma de espetáculo. *Correio da Manhã*. São Paulo: 13 set. 1968, p. 4.
- A cidade nas artes. *Cidade de Santos*. 28 setembro, 1968, Cad. 2, p. 4.
- Morte de Che Guevara. *Jornal do Brasil*, 15 out. 1968, p. 3.
- DORAN, Terry. When Communication Transcends Language. *Buffalo Evening News*, 2 abril 1970, s/p.
- Penas suaves aos arquitetos” In: *O Estado de São Paulo*, 31 de março de 1971, p. 16.
- Arena apresenta hoje Arturo Ui. *Estado de S. Paulo*, 9 out., 1970, p. 10.
- O Teatro de Arena de São Paulo, um elenco internacional e uma experiência. *Revista de Teatro da SBAT*. Rio de Janeiro, nov.-dez. 1970, p. 30.
- BOAL, A; GUARNIERI, G. Roteiro. *Revista de Teatro da SBAT*, Rio de Janeiro, nov-dez, 1970, pp. 40-65.

Opinião da crítica internacional sobre os espetáculos do Teatro de Arena. *Revista de Teatro da SBAT*. Rio de Janeiro: nov-dez. 1970, p. 30.

Arena vai contar Zumbi na França. *A Tribuna*. Santos, 10 março 1971, p. 6, Cad. 1.

RODRIGUES, N. As confissões de Nelson Rodrigues. O artista Augusto Boal. *O Globo*, 17 março 1971, p. 3.

Pela Liberdade de Augusto Boal. Buenos Aires. *Propósitos*, 22 abril de 1971.

Arthur Miller protesta por Augusto Boal. *Jornal do Brasil*, 25 abril 1971, p. 5.

RAYMONT, Henry. Miller and Freed Brazilian Discuss New Satire Genre. *The New York Times*, 25 junho 1971.

Os Sete Pecados no cinema paulista. *Folha de S. Paulo*, 9 dez 1971, p. 49.

Vem aí Os Sete Pecados Capitalistas. *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1971, p. 14.

Brazilian Boal tells of playwriting in prison. New York. *Christian Science Monitor*, março 1972.

O pecado de John Herbert. *Intervalo*, 2 mar. 1972, p. 52.

Anselmo Duarte, um dos nossos diretores mais premiados no exterior, queixa-se das “panelas”. *Intervalo*. Rio de Janeiro, 25 março 1972, p. 38.

Roberto Murtinho. Cinema, a nova meta. *Diário do Paraná*. Curitiba, 23 abril 1972, Cad. 3, p. 7.

Aleluia Gretchen. *Diário do Paraná*. Curitiba, 3 agosto 1973, Cad. 2, p. 3.

Teatro para o povo: Entrevista Augusto Boal. *Veja*. São Paulo: 17 nov., 1976, p. 5.

LIMA, Mariângela Alves de. História das Ideias. *Revista Dionysos*, nº 24, 1978, p. 50.

BERNARDET, Jean-Claude. Não pense hoje o que você pensou ontem. Entrevista a Amir Labaki. *Folha de S. Paulo*, 25 abril 1995.

São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago. *Sinopse*. Nº 11, ano VIII, set. 2006.

Programas de espetáculos

BOAL, A et al. Programa do *Show Opinião*, 1964.

BOAL, et al. 1968a. Programa da *1ª F.P.O.*, 1968.

BOAL, et al. Programa da *FLAO*, 1972.

BOAL, A et al. Programa da peça *Arena conta Zumbi*, 1965.

BOAL, A et al. Programa da peça *Arena conta Tiradentes*, 1971.

BOAL, A. Programa da peça *Arena conta Bolívar*, 1970.

BOAL, A et al. Programa da peça *Teatro-jornal: Primeira edição*, 1970.

Documentos não publicados

BOAL, A. [Correspondência a SMITH, Milton] *Statement of the studies I wish to undertake and the reasons for doing so*. Datiloscrito, s/d, s/p.

BOAL at al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Documento enviado à censura, Arquivo Nacional, BR DFANBSB NS.CPR.TEA, PTE.616, 30 abril de 1968.

MIGUEL, J. [Correspondência a BOAL, Augusto], 17 set. 1968, Instituto Augusto Boal (consultado antes da catalogação), s/p.

Revolution in South America. Documento datilografado, 30 set. 1954. Instituto Augusto Boal (consultado antes da catalogação).

BOAL, A. *The Joker System*. Documento datilografado, 1970, s/p. Instituto Augusto Boal (não catalogado).

BECKER, Cacilda. [Correspondência] Destinatário: Coronel José Bretas Cupertino, São Paulo, 1968. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/carta/que-pensa-voce-do-brasil-de-hoje/> Último acesso: 20 jan. 2023.

PORTO, S. *A herança*. R224[00888]. Biblioteca da Cinemateca Brasileira, p. 4.

PERSON, L.S. *A livre iniciativa*. R224[00888]. Biblioteca da Cinemateca Brasileira.

MUNIZ, L.C. *A publicidade*. R224[00888]. Biblioteca da Cinemateca Brasileira, p. 2.

TOLA's *Latin American Fair of Opinion, Theatre & Revolution*, Hunter College, Nova Iorque. Formato: VHS. Duração: 00:34:20. MSS.121. Série V. Caixa: 121.0196.

BADILLO [Correspondência a DUARTE, Sérgio de Queiroz], 12 maio 1971, p. 1. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

BOAL, Augusto. *O Sistema Coringa: Uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo*. Documento datilografado, s/d, Instituto Augusto Boal (consultado antes da catalogação) s/p.

BOAL, A. [Correspondência a CHAIKIN, Joseph]. 27 jun. 1971, p. 1. Kent State University Libraries. Special Collections and Archives.

BOAL, A. [Correspondência a CHAIKIN, Joseph]. 14 jul. 1971, pp. 1-2. Kent State University Libraries. Special Collections and Archives.

BOAL, A. [Correspondência] Destinatário: CHAIKIN, Joseph. 27 jun. 1971, p. 1. Kent State University Libraries. Special Collections and Archives.

BOAL, Cecília. [Correspondência a POTTITZER, J.], 11 fevereiro de 1971, p.1. *Beinecke Library*, Yale. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

BOAL, A. [Correspondência a POTTITZER], 10 março 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

CHURCH, F. [Correspondência a POTTITZER, J], 20 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

COLONNESE, L.M. [Carta a DINIZ, C.], 26 março 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

DUARTE, Sérgio de Queiroz. [Correspondência a BADILLO, H.], 14 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

FAHLANDER, Inger. [Correspondência a POTTLITZER], 25 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

OITICICA, H. [Correspondência a CARDOSO, Ivan], 10 fev. 1972, p. 1. Acervo Projeto HO, 670 1208/72.

OITICICA, H. [Correspondência a OITICICA, Ângela], 4 março 1972, p. 1. Acervo Projeto HO, 682 1214/72.

OITICICA, H. [Correspondência a PAPE, Lígia], 28 março 1972, p. 1. Acervo Projeto HO, 689 1218/72.

POTTLITZER, J. [Correspondência a CHURCH, F.], 6 maio 1971. Beinecke Library, Yale, TOLA Archives, YCAL MSS 1228 Caixa 3f, Newspaper clippings.

**A Coleção de Teses PPGELLI – 2024,
presentemente lançada pela Editora Timo,
dá continuidade à publicação de pesquisas
desenvolvidas em teses e dissertações do
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos e Literários em Inglês da
Universidade de São Paulo.**

**A autora deste volume,
Patricia Freitas dos Santos,
concluiu a tese que originou este livro junto
ao PPGELLI no ano de 2024, sob orientação da
Profa. Dra. Mayumi Denise S. Ilari.**

