

EXÍLIO: MEMÓRIA OU ESQUECIMENTO?

UM OLHAR SOBRE AUGUSTO BOAL

Clara de Andrade e Souza (Mestranda em Artes Cênicas, Uni-Rio)

clara.and@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho procura refletir sobre a questão da memória e do esquecimento político a partir de um estudo de caso, o do teatrólogo brasileiro Augusto Boal. O ponto de partida para esta reflexão será a experiência do dramaturgo no exílio e sua conseqüente condição enquanto artista permanentemente *exilado*. A investigação terá como base a análise comparativa de quatro fases distintas de sua carreira: período pré-exílio político; período do exílio, propriamente dito, que abrange a fase latino-americana e a fase européia; e pós-exílio, ou seja, volta ao Brasil depois da Anistia. Traçada a trajetória de sua vida no exílio – trajetória não só física como política, social e cultural - pretende-se observar os rastros e marcas deixados por esta experiência em sua carreira e na memória da cultura brasileira.

Palavras – chave: Augusto Boal; teatro engajado; ditadura brasileira; exílio; memória política.

Introdução

A história de vida e a carreira de Augusto Boal trazem marcas profundas de sua luta política e seu conseqüente afastamento do Brasil. Um país que, após quase duas décadas de

ditadura militar, sofreu transformações culturais e ideológicas tão radicais que praticamente impediram o retorno completo de um de seus mais importantes teatrólogos, ou pelo menos de seu pensamento. O presente trabalho pretende refletir sobre esta condição, histórica e subjetiva, do homem e artista Augusto Boal, que depois de exilado político, se manteve de certa forma sempre *exilado* da cultura de seu país.

Algumas questões logo se apresentam para a atual reflexão: por que Boal se manteve tanto tempo longe do Brasil mesmo após a Anistia? Quais as forças que atuam neste processo de readaptação do exilado político em seu país de origem? Até onde vai o limite entre a relevância de uma memória nacional e a necessidade, pessoal e política, do esquecimento do trauma vivido?

Primeiramente, é importante esclarecer que este trabalho tem como base a noção de exílio não apenas no seu âmbito geográfico, à condição física do sujeito se encontrar fora de sua pátria, mas principalmente, nas diversas possibilidades de compreensão desta condição. É possível, por exemplo, levantar diferentes formas de exílio às quais Augusto Boal foi submetido: inicialmente, o exílio ideológico e político ao ser preso e torturado dentro de seu próprio país; em seguida, a condenação ao exílio físico, numa fuga incessante de uma ditadura a outra em países latinos vizinhos ao Brasil, irmanados pelo autoritarismo. Depois, a fuga definitiva, o refúgio encontrado além-mar, na Europa; e, finalmente, passados quinze anos entre idas e vindas, o retorno às terras brasileiras, o encontro com um país traumatizado pela censura e desintegrado ideológica e culturalmente, um país que fora exilado de si mesmo. É o filho pródigo que, ao retornar, não se reconhece mais na pátria perdida.

Michel Foucault (1996) em sua análise sobre a tragédia Édipo Rei, de Sófocles, nos apresenta a ilustre história da criança condenada ao exílio - que parece sempre fugir de sua profecia - como tendo sido quebrada em dois, e cada estilhaço ter sido novamente repartido em dois, indefinidamente, por diferentes mãos. Foucault diz ser preciso reunir todas essas mãos, do deus Apolo e o profeta Tirésias, às mãos de Jocasta, do próprio Édipo e das testemunhas, o escravo e o pastor, para ajustar as metades umas às outras, adaptando-as, encaixando-as e assim reconstituir toda a história de Édipo.

Parece ser esse o procedimento que devemos ter ao tratar de histórias de vidas no exílio. É preciso desenrolar o fio da história, refazer o caminho percorrido e juntar os pedaços que faltavam, colando-os uns aos outros para, enfim, se completar a imagem do quadro que vislumbrávamos. Mesmo assim, talvez nunca chegaremos à compreensão plena do que, de fato, foi vivenciado pelo sujeito de nossa pesquisa naquele período.

O Fio da História

Augusto Boal foi, antes de tudo, um grande homem de teatro. Talvez o maior que o Brasil já teve, e certamente o mais reconhecido internacionalmente. Prova disso é o repúdio internacional à sua prisão pela ditadura militar. Uma carta foi redigida na época por Arthur Miller e assinada por Richard Schechner, Bernard Dort, Peter Brook, Jean Louis Barrault, Arianne Mnouchkine, Antoine Vitez, e mais centenas de outras importantes personalidades do teatro mundial, que protestaram contra a prisão-sequestro do artista. (BOAL, 2000, p.280).

A primeira fase da carreira de Boal a ser tratada aqui engloba então o que provocou de fato sua prisão e exílio: sua atividade política e o teatro engajado desenvolvido por ele junto ao Teatro de Arena de São Paulo, ou seja, a escolha definitiva pelo teatro como ferramenta de expressão de suas ideias e de seu posicionamento político.

Depois de intensa atividade junto ao CPC (Centro Popular de Cultura, liderado por Oduvaldo Vianna Filho), da influência de espetáculos como *Liberdade, Liberdade*, dirigido por Flávio Rangel, e do sucesso do show *Opinião*, direção de Boal, ambos de 1965, o Teatro de Arena decide montar, neste mesmo ano, *Zumbi*. Com texto de Augusto Boal em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, e músicas de Edu Lobo, *Arena Conta Zumbi* se insere, de certo modo, neste grupo de espetáculos musicais de protesto e será o primeiro concebido a partir do *sistema coringa* de encenação, criado por Boal. (CAMPOS, 1988, p.8). O espetáculo obteve intensa e calorosa receptividade do público e da classe artística - naqueles tempos, majoritariamente de esquerda. A valorização do autor nacional e a busca por uma linguagem cênica verdadeiramente brasileira fizeram de *Zumbi* um marco histórico no teatro brasileiro, se afirmando como um símbolo do teatro engajado dos anos 60.

Seguindo a linha de *Zumbi*, o grupo monta *Arena Conta Tiradentes* (1967) em que a questão da militância fica ainda mais clara. O ator David José, que participou de ambos os espetáculos, nos conta em depoimento à pesquisadora Ana Elena Puga (2008) que em *Zumbi* o Teatro de Arena anunciava a luta política como único caminho a se seguir para que houvesse uma existência livre e digna. Mas não se referia ainda à luta armada, apenas ao seu desejo de uma nova sociedade, justa e solidária. Segundo o ator, em 1967, porém, na voz de Tiradentes, o grupo diz claramente que a única saída é armar o povo para que ele, sozinho, sem aliança com a burguesia, liberte o país da dominação estrangeira. (PUGA,

2008, p.96). Este testemunho mostra o comprometimento crescente do Arena com os ideais da esquerda brasileira que, a esta altura, enxergava cada vez mais a luta armada enquanto saída para a revolução.

No entanto, a promulgação do Ato Institucional nº 5 e o conseqüente acirramento da censura e da repressão, dificultou muito a sobrevivência do Teatro de Arena em territórios brasileiros. Em 14 de dezembro de 1968, dia seguinte à divulgação do AI-5, Augusto Boal parte para Cuba, a convite de uma organização clandestina. Depois de um mês, inicia longa turnê com *Arena Conta Zumbi* pelo México, Peru e Estados Unidos. Foi a internacionalização do Arena, um processo necessário, protetor em certo sentido - a solidariedade internacional poderia ser útil nos casos de repressão e de fato foi - e um dos primeiros sinais do exílio que já se aproximava. Mas Boal não queria viver no exterior. Queria ainda se manifestar sobre o que estava acontecendo dentro de seu próprio país. O grupo decide então voltar para o Brasil e continuar resistindo. Em 1971, encenam *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht e ensaiam novo espetáculo histórico, *Arena Conta Bolívar*.

Certa noite, caminhando de volta para casa depois do ensaio, Augusto Boal vê três homens armados saltarem de um carro. Não teve escolha: foi seqüestrado e preso. Nas suas palavras: **“É difícil enfrentar com cenários, tanques, com figurinos, fuzis. Perdemos”**. (BOAL, 2000, p.270).

Após três meses preso, sob tortura e interrogatórios sistemáticos, Boal consegue liberação para viajar para a França e se juntar ao Arena que participava do Festival Mundial de Teatro de Nancy com *Zumbi* e outras peças-curtas, no gênero que ele nomeou de *Teatro-Jornal*. Sua presença no Festival contribuiria para uma imagem menos sórdida da ditadura

brasileira. Prestes a embarcar, o artista precisou assinar um documento prometendo que voltaria ao país para seu julgamento final. Nesta ocasião, ouviu a seguinte frase do funcionário que o fez assinar a promessa de retorno: “**Não prendemos ninguém segunda vez: matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assine! Prometa voltar**”. (BOAL, 2000, p. 282). Boal relata ter sido este o único conselho da ditadura que seguiu à risca: partiu definitivamente para o exílio.

Seu primeiro pouso será na Argentina. Além de ser a terra natal de sua mulher, a atriz e psicanalista Cecília Thumin Boal, a ditadura se mostrava mais branda aos argentinos naquele momento, com o governo de transição de Lanusse. Em Buenos Aires, Boal pôde dirigir seu texto *Torquemada*, escrito em 1971 quando ainda se encontrava preso ilegalmente no presídio Tiradentes em São Paulo. A peça trata explicitamente da questão da tortura e da censura em regimes ditatoriais. Boal não menciona onde exatamente se passa a ação, mas deixa claro para o leitor que se trata de algum país da América Latina.

Em seu texto “Memória, Esquecimento, Silêncio”, Michael Pollak (1989) se refere ao trabalho psicológico do indivíduo de controlar suas próprias feridas e lembranças pessoais. No caso de Boal, as experiências da tortura e do exílio parecem ter sido mais fortes do que ele próprio e passam a se impor em sua criação artística. *Torquemada* mostra claramente sua luta psicológica com o trauma recém-vivido. Ele relata que escrevera e dirigira o texto por não acreditar no que havia lhe acontecido na prisão, precisava ver tudo aquilo acontecer fora dele, em cena, para que pudesse, assim, enxergar a si mesmo. Boal (2000) diz ter desejado de fato, como diretor, ver a dor estampada no rosto do ator, o grito rouco em sua voz preparada, de modo a se realizar uma verdadeira catarse dentro dele

mesmo. Toda a dor que ele mesmo não pôde conter será catalisada para a escrita e exposta em cena como um grito de socorro e de desespero.

Pollak, no mesmo texto citado acima, reflete ainda sobre o papel do cinema nos processos de **“enquadramento da memória”**¹, o que nos leva a fazer também uma breve reflexão sobre a possível função do teatro nestes mesmos processos. O pesquisador argumenta que a importância crescente do cinema na formação e reorganização das memórias se dá pelo fato dele se dirigir à emoção e não apenas ao pensamento cognitivo. O teatro, assim como o cinema, lida diretamente com a emoção. Seu instrumento, no entanto, não é a câmera, mas sim a presença física do corpo do ator diante do público. É através de seu próprio corpo que o ator acessa suas memórias e emoções e as expressa em cena com voz, gesto e movimento.

A relação do teatro com a memória, portanto, estará intimamente ligada a um discurso do corpo tanto no sentido de uma memória corporal quanto no sentido da encenação de lembranças de fatos passados. Através de uma espécie de **“corporificação”** da memória, o teatro possibilitará então que *“memórias subterrâneas”* (POLLAK, 1989, p.2) venham à tona. Este caráter de denúncia e reflexão faz do teatro um poderoso instrumento para a reestruturação da memória de processos históricos marcados pelo trauma e pelo silêncio. O corpo físico e psíquico de Boal, por exemplo, foi profundamente marcado pela tortura, prisão e exílio, definindo-se então como um *“lugar de memória”* (ARAÚJO; SEPÚLVEDA, 2007, p. 108), histórica e política.

No exílio latino-americano, Boal mantém sua busca incessante por um teatro político e libertador que pudesse sobreviver dentro de regimes ditatoriais. Assim, ele dá continuidade à pesquisa iniciada nos últimos anos do Arena das técnicas que irão

desembocar no sistema do Teatro do Oprimido (*Teatro-Jornal, teatro-imagem, teatro fórum*) calcado nas suas ideias revolucionárias do Teatro enquanto instrumento de interferência social para o homem comum e da transformação radical da relação ator-espectador. (BOAL, 1977).

Quando o cerco se aperta novamente na Argentina, Boal segue para a Europa. No exílio europeu pôde encontrar maior aceitação para suas idéias. Tratava-se principalmente de Portugal e França. Com excursões pela Itália, Suécia e Espanha, sua atividade encontra mais respaldo, sendo possível escrever peças sobre o próprio Brasil, e dar continuidade à atuação do Teatro do Oprimido com mais liberdade que na América do Sul.

Como um típico caso do exilado político retratado por Denise Rollemberg Cruz em seu artigo “**Nômades, Sedentários e Metamorfoses: Trajetórias de Vidas no Exílio**” (2004), Boal viveu ao que ela chama de primeira fase do exílio brasileiro, com a fuga aos países vizinhos na América Latina; a segunda, quando se torna “refugiado” na Europa e trava contato com os ideais da Revolução dos Cravos e do maio de 1968; e, por fim, o impacto ao retornar ao país.

Rollemberg também nos aponta em seu artigo que há uma estreita relação entre vida e morte no exílio: por um lado, a perda, a morte do mundo conhecido, e de outro, o recomeço da vida em um novo lugar. Da mesma maneira, Boal nos relata que enquanto estava no exílio não havia um lugar mais especial que outro, mas sim uma seqüência de lugares distintos, um após o outro, infinitamente. Neste *não-lugar* do exílio em que reinava a solidão, a presença da morte parecia estar sempre à espreita: morte de pessoas queridas, mortes de suicídios cometidos por aqueles que se renderam à tristeza, morte da terra natal que parecia estar cada vez mais distante. Boal parece concordar claramente com a

historiadora ao declarar que **“Exílio é meia morte, como a prisão é meia vida!”**. (BOAL, 2000, p. 295).

Somente meses após a lei de anistia, em dezembro de 79, Boal volta ao Brasil e é recebido com grande festa pela família e os amigos. Porém, suas atividades na Europa eram intensas e o fazem retornar logo para a França, onde fundara o Centre du Théâtre de l’Opprimé em Paris. Em 85, vem ao Rio de Janeiro para dirigir *O corsário do rei* de sua autoria, com músicas de Chico Buarque e direção musical de Edu Lobo, no palco do Teatro João Caetano no Rio de Janeiro. A crítica não lhe é nem um pouco favorável, o que não o estimula a ficar. Sobre esta visita ao Rio, Boal confessa ter ouvido o mesmo argumento e crítica que ouvira em outros países: **“ Você é estrangeiro, não pode nos entender.”Estrangeiro em minha casa”, diz ele** (BOAL, 2000, p.326). O dramaturgo então volta pelo caminho que veio, dando continuidade ao Teatro do Oprimido em Paris e dirigindo espetáculos em países da Europa como Alemanha e Áustria.

Em 86, Augusto Boal é convidado por Fernanda Montenegro e Fernando Torres a dirigir novo espetáculo. Desta vez ele escolhe um texto clássico, *Fedra*, de Racine, e ressalta seu caráter universal e, claro, político. Em entrevista cedida a Maria Silva Camargo para a Revista de Domingo do mesmo ano, declara que o sucesso da montagem seria definitivo para sua volta ao Brasil e de fato foi: a participação da grande atriz e o retorno do diretor ao espaço de arena (Teatro de Arena do Rio de Janeiro) conquistou a simpatia dos críticos. Finalmente, passados quinze anos, entre idas e vindas, Boal se reinstala no Rio de Janeiro. Porém, ao retornar definitivamente às terras brasileiras, encontra um país muito diferente do que ele deixou, e acaba por concluir, desiludido: **“Em 86 fiquei morando (no**

Rio) e me dei conta do impossível. Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais”. (BOAL, 2000, p. 323).

“O Demorado Adeus”²

O exílio involuntário de Augusto Boal criou um hiato de distância e de tempo que nos afastou de sua criação artística, mesmo depois de sua volta. A ditadura acabou, mas a impressão que se tem ainda hoje é que Boal permaneceu exilado, porém agora *artisticamente*. Muito difundido na Europa, nos Estados Unidos e também em diversos países da África e Ásia, seu trabalho encontra-se até hoje à margem do Brasil e à margem do próprio teatro brasileiro. Suas teorias, seu método, e mesmo suas peças são muito pouco abordadas nos centros de pesquisa teatrais e nas universidades de teatro brasileiras. A seguinte declaração de Boal deixa bem claro como ele ainda se sentia um artista exilado, mesmo já de volta ao Brasil:

O que eu trabalho no Brasil? Praticamente nada. (...) Mas sou brasileiro e quero trabalhar no Brasil. (...) Eu não estou conseguindo me entrosar, não estou conseguindo colocar as minhas coisas (...) Então, eu sou o Ulisses que não voltou, que está batendo na porta e tentando entrar pela janela. (GARCIA, 2002, p. 266, 267).

Por que Boal quase não trabalhou mais no Brasil? Porque ele se manteve de certa forma sempre exilado de seu próprio país?

Andreas Huyssen (2004) em seu artigo “Resistência à Memória: os usos e abusos do esquecimento público”, nos alerta sobre o que ele chama de “política de esquecimento público” em que o esquecimento é visto como parte constitutiva e fundamental para a

formação de um determinado discurso de memória que se deseja empregar. Semelhante ao conceito de “*l’oubli commandé*”, “esquecimento comandado” ou “institucional”, de Paul Ricoeur (2007, 459-462) referente à anistia, a **“política de esquecimento público”** aparecerá claramente nos processos de reconstrução democrática. Huyssen nos traz o exemplo da Argentina que, através da comissão conhecida como *Nunca más* acabou colocando a figura do ativista político no lugar de vítima do terror do estado e, portanto, inocente em relação à sua atuação política. Ele argumenta que esta dinâmica acabou por esquecer, propositalmente, a real dimensão política da esquerda argentina, para que se pudesse separar com clareza, os culpados e as vítimas do regime.

O processo de anistia no Brasil, diferentemente da Argentina, não se preocupou em averiguar os verdadeiros culpados e vítimas da ditadura. A lei de 1979 se dirigiu a todos: torturadores, torturados, presos políticos e chefes de Estado. Todos foram perdoados institucionalmente sem que seus erros fossem julgados. Porém, aqueles que estavam do lado da ditadura tiveram o aparelho do Estado para agir contra os que se opunham ao regime que, por sua vez, ao serem presos, torturados e assassinados, não puderam sequer ser ouvidos em tribunal, não tiveram seu direito de defesa. Esta impunidade característica da justiça brasileira, que se arrasta até os dias de hoje, deixou um legado de esquecimento político profundo para a memória do país. Assim como os crimes cometidos por militares tiveram que ser esquecidos e os traumas, calados, a atividade política da esquerda brasileira também.

Neste sentido, presos e exilados políticos tiveram seus passados de certa forma **apagados por um “esquecimento consciente”, como chama Huyssen. Augusto Boal, por exemplo, teve grande parte de sua atuação política e artística esquecida.** Foi preciso

esquecer o que ele fez, seus feitos, seu teatro, seu engajamento, sua resistência, tudo aquilo que acabou levando-o **para fora do país para que enfim pudesse ser “aceito” novamente em** terras brasileiras. Porém, esquecer seus feitos é esquecer quem foi Augusto Boal, é esquecer todo o seu legado e seu lugar na história do teatro brasileiro.

Conclusão

Como podemos perceber, o artista Augusto Boal sofreu diversas formas de **esquecimento, o “esquecimento comandado”, o “consciente”**, o político, o artístico. Em maio de 2009, com seu falecimento, a sobrevivência de sua memória se depara com novo desafio. O acervo de toda sua obra, sua atividade política e teatral, realizada no Brasil e no exterior, encontra-se aos cuidados da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em fase de organização para a construção de um futuro arquivo. Em 2008, um ano antes de sua morte, o autor ministrou uma palestra aos alunos da escola de teatro da universidade, o que o estimulou a transferir seu acervo para lá. A New York University, inclusive, se prontificou a cuidar do material, mas Boal quis deixar seu legado junto aos pesquisadores brasileiros, fez questão de que sua memória fosse guardada aqui, no Brasil.

Hoje, ao se completar um ano de seu falecimento, muitas homenagens têm sido feitas, até mesmo pelo poder público, ressaltando a importância que teve Augusto Boal no desenvolvimento da arte e cultura brasileiras. No entanto, são poucas as iniciativas concretas de apoio para que se efetive a construção de seu arquivo. Os obstáculos encontrados, tanto no âmbito administrativo universitário, quanto no das instituições de fomento, são tantos que chegam a dificultar o andamento da própria pesquisa. Mais uma vez, trava-se lutas de memória e os que detêm o poder acabam sempre ganhando.

Este jogo de forças presente na organização de um arquivo da dimensão que é o de Augusto Boal para a memória cultural brasileira, no cenário político atual, reafirma o pensamento das historiadoras Maria Paula Araújo e Myrian Sepúlveda (2007) contido no artigo “**História, memória esquecimento: Implicações políticas**”, de que a memória e esquecimento têm sido utilizados como instrumentos de poder por governos totalitários ou democráticos, com o objetivo de controlar forças políticas antagônicas.

O Centro do Teatro do Oprimido (CTO), fundado por Boal e situado no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, por sua vez, é o órgão que melhor representa hoje a luta pela preservação da memória de Augusto Boal. Num trabalho de resistência que vincula arte, educação, saúde mental e direitos humanos, o CTO vêm alcançando uma crescente difusão de seu método em territórios brasileiros, a partir da formação de multiplicadores do Teatro do Oprimido. Em 2009, realizaram a Conferência Internacional do Teatro do Oprimido, com a participação de praticantes do mundo todo e, no momento, buscam recursos para a fundação do Instituto Augusto Boal com o objetivo de propagar e divulgar cada vez mais a obra e o método do teatrólogo.

Boal também se refere à questão da memória em sua autobiografia:

Carregamos museus em nossa memória: de cera, históricos e também museus de horror: todas as cenas [*de tortura e prisão*], todas as imagens, estão arquivadas na minha memória. É fácil consultá-las: basta recordar um nome, um episódio, cor, frase ou palavra, e elas retornam, tão vivas como quando viveram.(BOAL, 2000, p. 274).

Nosso ideal é que o futuro Arquivo e Instituto Augusto Boal funcione como ele mesmo descreve sua própria memória.

A reflexão sobre história de vida de Augusto Boal no exílio, a partir de questões que envolvem memória e esquecimento político, possibilita uma melhor compreensão de seu trajeto como artista. Incorporar os valores, a ética, as inovações, a transgressão do teatro de Boal à memória brasileira é, por fim, o caminho para se construir uma nova história para a nossa cultura. E, de certo modo, trazer Augusto Boal de volta ao Brasil, mesmo que *in memoriam*.

ABSTRACT: This article reflects about the question of memory and political oblivion from the study on the case of the Brazilian dramaturge Augusto Boal. The foothold of that reflection is the experience of the dramaturge in the exile and his consequent condition of an artist permanently exiled from his own culture. The research analyzes four different moments in **Boal's** career: the period before the exile; the Latin American exile and the European exile; and finally his return to Brazil, after the amnesty. The objective of this study is to look for the **traces of Boal's trajectory at** exile that appear in his career and in Brazilian cultural memory.

Word-keys:

Augusto Boal; engaged theatre; Brazilian dictator ship; exile; political memory.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Maria Paula & SEPÚLVEDA, Myrian. “*História, memória e esquecimento: Implicações políticas*”. IN: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 79, Coimbra, Portugal, 2007. p. 95-111.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. Entrevista cedida a Maria Silva Camargo, *Revista de Domingo*, 1986. Arquivo Augusto Boal – UNIRIO.

_____. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CRUZ, Denise, Rollemberg. “**Nômades, sedentários e metamorfoses: trajetórias de vidas no exílio**”. IN: *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 277-296.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1996.

GARCIA, Silvana. *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002.

HUYSEN, Andreas. “*Resistência à Memória: os usos e abusos do esquecimento público*”. IN: Intercom, Porto Alegre, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo*. SP: Brasiliense, 1984.

POLLAK, Michael. “*Memória, Esquecimento, Silêncio*”. IN: *Estudos Históricos*, n. 3, Rio de Janeiro: 1989, p.3-15.

PUGA, Ana Elena. *Memory, Allegory and Testimony in South American Theater – Upstaging the Dictatorship*. Nova York: Routledge, 2008.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Tradução coordenada por Alain François. SP, Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

¹ Tentativa de inserção das memórias coletivas dentro de limites e referências que as definem nos diferentes grupos sociais. **Pollak cita também o termo “memória enquadrada” de Henry Rousso. POLLAK, Michael.** “*Memória, Esquecimento, Silêncio*”. In: Estudos Históricos, n. 3, Rio de Janeiro: 1989, p.2.

² *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, direção de José Renato, primeiro espetáculo a ser dirigido no Brasil em forma de arena, o que teria inspirado a criação do Teatro de Arena. In: MAGALDI, Sábado. *Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo*. SP: Brasiliense, 1984, p. 11.