

**José Eduardo Paraíso Razuk**

**MUITO ALÉM DO  
TEATRO DO OPRIMIDO**

**Um panorama da obra dramaturgica de Augusto Boal**

**EACH - Escola de Artes Ciências e Humanidades  
USP - Universidade de São Paulo  
2019**

**JOSÉ EDUARDO PARAÍSO RAZUK**

**MUITO ALÉM DO TEATRO DO OPRIMIDO**  
**Um panorama da obra dramática de Augusto Boal**

**Pesquisa de pós-doutoramento  
sob a supervisão da Profa.  
Dra. Sandra Reimão.**

**EACH - Escola de Artes Ciências e Humanidades  
USP - Universidade de São Paulo  
2019**

# **MUITO ALÉM DO TEATRO DO OPRIMIDO**

## **Um panorama da obra dramaturgica de Augusto Boal**

### **RESUMO**

O objeto deste trabalho são as peças teatrais de Augusto Boal. Uma pesquisa cujos principais objetivos consistem na reunião de informações fundamentais sobre esse importante patrimônio da dramaturgia nacional e a realização de pequeno ensaio sobre as peças desse consagrado artista e intelectual brasileiro, cuja relevância histórica na luta contra o regime militar e reconhecimento internacional como o teatrólogo criador do Teatro do Oprimido, por vezes tem relegado a um segundo plano de análise o seu trabalho como autor teatral. Nesta investigação, apresentamos uma síntese histórica sobre esse acervo e buscamos ainda respostas às questões relacionadas aos processos de criação das peças teatrais no momento em que as obras foram concebidas e redigidas. Ensaiai uma compreensão contextualizada desse riquíssimo acervo e apresentar uma interpretação do discurso que procure identificar as influências causadas pela história de vida e pelos acontecimentos políticos e culturais do país que marcaram a trajetória desse grande artista que representa o que de melhor se realizou na arte teatral brasileira é, portanto, o que através desse estudo se pretendeu realizar.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Augusto Boal; Teatro Brasileiro; Teatro Político; Teatro e Engajamento;

# **MUCH BEYOND THE THEATRE OF THE OPPRESSED**

## **An overview of Augusto Boal's dramatic plays**

### **SUMMARY**

The object of this work are the theatrical plays of Augusto Boal. This research whose main objectives consist of the gathering of fundamental information about this important heritage of national dramaturgy as well as the composition of a small essay on the pieces by this consecrated Brazilian artist and intellectual, whose Historical relevance in the fight against the military regime and international recognition as the playwright, creator of the Theatre of the Oppressed, has sometimes reduced to a secondary plan the analysis of his work as a theatrical author. In this investigation, we present a historical synthesis of this collection and seek to answer questions related to the creative process of these plays in the moment they were conceived and drafted. To rehearse a contextualized understanding of this rich collection and to present an interpretation of the discourse that seeks to identify the influences caused by the life story and political and cultural events of the country that marked the trajectory of this great artist who represents what was best accomplished in the Brazilian theatrical art, and that is what though this study, we wish to have accomplished.

### **KEY WORDS**

Augusto Boal; Brazilian Theater; Political Theater; Theater and Engagement;

## SUMÁRIO

Introdução .....	03
Componentes Metodológicos .....	03
O Acervo de Boal: um patrimônio ainda pouco explorado .....	08
Teatro, a ‘Mídia’ Essencial .....	09
A Trajetória Teatral e Política de Boal .....	18
A Dramaturgia de Augusto Boal .....	22
As Fases da Dramaturgia de Boal .....	24
Fase dos Retratos Cariocas (entre 1950 e 1956) .....	26
As Peças da Fase dos Retratos Cariocas .....	34
Martim Pescador .....	34
Maria Conga .....	36
Histórias do meu Bairro .....	37
Orungan .....	37
Laio se Matou .....	38
O Logro .....	44
A Casa do Outro Lado da Rua .....	47
O Cavalo e o Santo .....	48
Filha Moça .....	51
As “Peças Perdidas” .....	54
As “Peças Achadas” .....	56
Fase da Doutrina Teatral Arena (entre 1956 e 1964) .....	58
As Peças da Fase da Doutrina Teatral Arena .....	66
Marido Magro, Mulher Chata .....	67
Helena e o Suicida .....	73
As Famosas Asturianas .....	74
Revolução na América do Sul .....	76
José, do Parto à Sepultura .....	86
O Melhor Juiz, o Rei .....	90
Mutirão em Novo Sol .....	94
O Golpe a Galope .....	99
Fase do Engajamento (entre 1964 e 1971) .....	102
As Peças da Fase do Engajamento .....	122

Arena conta Zumbi .....	124
Arena conta Tiradentes .....	134
Tio Patinhas e a Pílula .....	144
A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa .....	151
Arena conta Bolívar.....	154
Fase do Exílio (entre 1971 e 1986).....	159
As Peças da Fase do Exílio .....	164
Torquemada .....	164
Histórias de Nuestra América .....	170
A Tempestade .....	173
As Mulheres de Atenas .....	177
Murro em Ponta de Faca .....	182
O Corsário do Rei .....	189
Considerações Finais .....	196
Referências .....	199
Anexo 1- Laio se Matou .....	209
Anexo 2- Filha Moça .....	240
Anexo 3- O Cavalo e o Santo .....	259

## INTRODUÇÃO

*Augusto Boal reinventou o Teatro Político e é uma figura internacional tão importante quanto Brecht ou Stanislavsky.*

The Guardian Journal.

### COMPONENTES METODOLÓGICOS

**E**sse estudo foi realizado com o objetivo de contribuir, no contexto da comunicação social, como uma análise que auxilie na compreensão do valor da obra dramaturgica de Boal que é tido e consagrado como um dos mais importantes artistas e estudiosos na história do teatro contemporâneo, observado em qualquer uma das manifestações da arte teatral em que tenha se expressado: diretor teatral, pesquisador, teatrólogo e dramaturgo.

Augusto Boal destacou-se internacionalmente como teatrólogo, foi o criador do *Teatro do Oprimido*, a reconhecida concepção de trabalho teatral até hoje estudada nas principais escolas de teatro do mundo, fundamentado numa proposta de realização de experiências cênicas com o objetivo de instrumentalizar o fazer teatral como um meio de libertação e transformação social que lhe valeu uma indicação ao prêmio Nobel da Paz (2008) e o título de Embaixador do Teatro, conferido pela UNESCO (2009). Também teve grande relevância sua atuação como ator e, principalmente, como diretor no legendário Teatro de Arena, a revolucionária companhia teatral paulista que na segunda metade do século 20 representou a renovação e modernização do pensamento, da estética e da prática teatral no Brasil.

Em sua trajetória, também exerceu um destacado papel político como intelectual de esquerda engajado nas lutas pela liberdade de expressão e pela redemocratização do país travadas durante a ditadura militar e, no pós-ditadura, pelo empenho na construção de uma nova mentalidade política nacional.

Talvez, por todos esses destaques, o trabalho dramaturgico de Boal não tenha tido, por parte de seus pesquisadores e biógrafos, uma investigação mais particularizada e, portanto, ainda merece novos olhares e observações.

Outra questão importante que, a nosso ver, justificava a investigação proposta se referia à questão ideológica. As pesquisas sobre a interpretação de obras da dramaturgia sob a

ótica da comunicação persuasiva pouco têm sido exploradas em estudos acadêmicos e, quando realizadas, na maior parte das vezes, se dedicam às práticas do *Teatro Épico* de Bertold Brecht, importante influência na obra dramaturgica de Boal, mas que não são particularmente suficientes para se encerrar as discussões sobre a temática do teatro *versus* persuasão.

Na realização do trabalho, a metodologia empregada foi a Pesquisa Qualitativa fundamentada nas técnicas da Pesquisa Descritiva, a partir do levantamento, observação e registro de materiais potencialmente relevantes para o estabelecimento das possíveis relações entre o contexto político e cultural do país e a criação das obras dramaturgicas realizadas. Ressalte-se aqui a importância da natureza descritiva desse trabalho como uma forma de objetividade e controle, uma tentativa de não manipulação na busca de comprovações hipotéticas.

Realizamos a seguir uma interpretação das informações levantadas em cruzamento com os conteúdos ideológicos presente nas peças. Nessa fase do trabalho foram empregadas também as técnicas da Análise de Discurso.

Os procedimentos básicos abordados foram os seguintes:

1. Identificação das obras e fatos que atuaram como fonte inicial para a criação da peça e as razões dessas escolhas, a partir da declaração do próprio autor e de outras fontes documentais relevantes;
2. Resgate, em linhas gerais, sobre a trajetória artística do autor e o momento histórico das obras ou fatos que atuaram como geradores do processo de adaptação das peças em questão;
3. Pequena análise das peças em que procuramos destacar a busca de elementos de propagação ideológica, ou de defesa de posições políticas, ou ainda as relações e similitudes entre o enredo ou personagens das peças teatrais analisadas e os fatos históricos da vida política nacional que possam ter sido geradores ou influenciadores do processo de criação das peças;
4. Levantamento dos produtos culturais decorrentes das montagens das referidas peças (livros, discos, materiais de divulgação etc.) e pequena abordagem, do ponto de vista das funções estéticas, persuasivas e mercadológicas, desses produtos;
5. Verificação sobre a repercussão da montagem das peças no âmbito do jornalismo cultural da época de suas estreias. Para isso foram selecionadas as principais revistas nacionais e os jornais paulistas e cariocas do período. A seleção

se caracterizou como Amostragem Não Probabilística, nos preceitos da estratégia de Amostragem Intencional, em que através de julgamento prévio se estabelece a amostra como a mais representativa nos seguintes critérios: o acesso documental, a relevância histórica, o número de leitores atingidos e o impacto dos veículos sobre a cena política e cultural brasileira.

O discurso foi aqui observado não em seu sentido linguístico estrutural, mas sim do ponto de vista semântico, privilegiando os aspectos presentes no desenvolvimento completo das ideias, buscando a significação dos enunciados transmitidos na obra teatral cujas principais características comunicacionais são o desenvolvimento de um enredo, colocado em cena através da oralidade e das ações dramáticas, num determinado momento histórico para um determinado público.

Para a realização das análises, consideramos que ao produzir seu discurso, um indivíduo estará sempre marcado por interferências advindas de um conjunto de discursos anteriores. Estímulos interiorizados a que todos estamos submetidos e que constituirão as nossas representações discursivas, formadas da experiência de vida, conforme relatado nos estudos de Pêcheux.

A análise sobre as relações entre o sujeito discursivo, sua história de vida, o tempo e contexto social em que o discurso foi realizado parece ser um ponto de convergência entre os principais pesquisadores do método. A importância do encontro entre os estudos da língua com os fatores sociais nos aponta que na análise de discurso devem estar articulados, particularmente, os conhecimentos das ciências sociais com os domínios linguísticos e que essa articulação tem por objetivo uma transformação das práticas das ciências sociais e dos estudos da linguagem,

em uma proposta em que o político e o simbólico se confrontam, essa nova forma de conhecimento coloca questões para a Linguística, interpelando-a pela historicidade que ela apaga, do mesmo modo que coloca questões para as Ciências Sociais, interrogando a transparência da linguagem sobre a qual elas se assentam. Dessa maneira, os estudos discursivos visam pensar o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas do homem, descentrando a noção de sujeito e relativizando a autonomia do objeto da Linguística (ORLANDI,)

Como referencial metodológico sobre o discurso, os preceitos definidos como características fundamentais do discurso por Dominique Maingueneau (2004) foram essenciais na realização do estudo. No discurso, os atores envolvidos (falantes, ouvintes, escritores e leitores) devem ter conhecimentos linguísticos e extralinguísticos em comum, como condição para a produção de discursos adequados. Da mesma forma, do ponto de vista discursivo, todo conteúdo só tem sentido verdadeiro no contexto em que é produzido. Assim, um mesmo conteúdo discursivo tem seu sentido alterado se enunciado em outros contextos.

Maingueneau também nos alerta sobre a importância do papel do sujeito discursivo. O discurso é produzido por um sujeito que se coloca responsável pelo que se diz e deve ser em torno desse sujeito que devem ser observadas as considerações sobre tempo e espaço e, avançando sobre as inter-relações do sujeito, apresenta a função da interatividade, pois o discurso se desenvolve entre, pelo menos, dois parceiros, o que em comunicação definimos como as funções de emissor e receptor. O papel do sujeito discursivo ou, no caso, o emissor, é a criação de uma estratégia de discurso adequada ao entendimento da recepção, sendo, então, uma forma de agir sobre o receptor, num ato de persuasão. Essa ação persuasiva do discurso, no entanto, está sujeita às interferências causadas, que Maingueneau descreve como princípio do dialogismo, em que abordou as relações entre sujeito discursivo e interlocutor, entre discursos concordantes e discordantes que podem ser integrados a um determinado discurso e, ainda, do discurso como parte de uma rede interdiscursiva em que diversas posições ideológicas interagem.

Finalmente, destacamos ainda que nos estudos discursivos forma e conteúdo caminham juntos. Procuramos compreender a língua além de sua forma estrutural, mas, sobretudo, como um acontecimento criado por um sujeito discursivo afetado pela sua história de vida e pelo contexto psicossocial em que se insere.

Nas questões referentes à obra artística literária, procuramos o entendimento proposto pela crítica integrativa de Antônio Cândido (2008, p.7) em *Literatura e Sociedade*, em que destaca:

uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. (...) saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. (2008, p.7)

Para compor um quadro de elementos de análise da peça teatral recorreu-se a uma síntese dos modelos apresentados na obra de Renata Pallottini (1989) em que são destacados os seguintes itens:

- a. Os aspectos gerais: contexto histórico-cultural, ação principal, lugar e época da ação, tempo de duração, número de personagens e cenas, ordenamento e estrutura cênica e abordagem geral do espetáculo;
- b. Os elementos de direção de arte propostos: cenários, figurinos, adereços, iluminação, música, sonoplastia, ambientação e concepção estética; e,
- c. Os personagens: suas características físicas e modos de caracterização, perfil psicológico, conflitos e funções dramáticas.

Sobre linguagem, consideramos que na obra teatral entra em questão a existência de uma linguagem que, essencialmente, foi escrita para ser oralizada por atores e, portanto essa oralidade interfere em seu contexto e em sua recepção.

Como nos processos da análise dos textos foi investigada a função persuasiva, entendemos essa técnica de comunicação como forma de propaganda e esta como a mensagem com o objetivo de influenciar a opinião e a conduta social visando desde a predisposição favorável às ideologias propagadas até a mudança de comportamentos para a adoção de atitudes engajadas ao elemento propagador. Como apresenta Nelson Jahr Garcia (2001), acreditamos que muito já se discutiu e se escreveu sobre persuasão e que, infelizmente, nenhuma das obras trouxe uma explicação completa sobre o processo da comunicação persuasiva, pois as respostas não se encontram apenas nos tratados dos cientistas e pesquisadores, mas, além daí, no conteúdo das obras de literatos, poetas e dramaturgos, ou seja, aqueles que observam e sentem um determinado momento político e se manifestam com a intenção de promover mudanças.

Finalmente, por observarmos cronologicamente um conjunto de obras teatrais e, conseqüentemente, a trajetória de seu autor, portanto, na abordagem das interpretações estéticas, procuramos o entendimento proposto por Luigi Pareyson que destaca que na atividade do artista o elemento indispensável é a sua poética, tenha essa um caráter explícito ou não, já que o artista pode expressar-se sem a definição de um conceito de arte, porém jamais realiza sua obra sem um ideal. Pareyson (2001, p.18) completa sua ideia propondo que

uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu

tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia. A definição de um conceito de poética é muito útil ao crítico, antes de tudo porque esclarecer a poética de um artista, isto é, colher sua espiritualidade no ato de individualizar-se num gosto de arte, colher este gosto no ato de manifestar-se na sua eficácia normativa e operativa e colher estas normas e estas operações no ato de concretizar-se em obras, é um dos melhores trabalhos que o crítico pode fazer.

## **O ACERVO DE BOAL: UM PATRIMÔNIO AINDA POUCO EXPLORADO**

Um dos primeiros recursos para uma realização mais aprofundada desse estudo seria a oportunidade da pesquisa junto ao acervo de Augusto Boal. Sabe-se que o acervo documental composto dos originais de suas peças, programas, cartazes, traduções, prêmios, cadernos, roteiros, fotografias, desenhos, produtos audiovisuais e documentos bibliográficos e objetos museológicos é de cerca de doze metros lineares de documentos textuais que abrangem o período de 1956 a 2009, mas o mesmo, infelizmente, ainda não se encontra completamente disponível para acesso público.

Segundo a pesquisa de Patrícia Machado Goulart França (2015) desde 2008, portanto, desde antes da morte de Augusto Boal, seu acervo percorreu várias instituições que se propuseram a realizar sua custódia e curadoria: *UNIRIO- Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro*, *FUNDAR – Fundação Darcy Ribeiro*, *IMS- Instituto Moreira Salles*, no entanto, em função de problemas relativos aos custos de manutenção e ao espaço adequado para a conservação do mesmo.

Paralelamente aos esforços de manutenção e local de destino em março de 2011, Cecília e Fabian Boal, esposa e filho do teatrólogo, criaram o *Instituto Augusto Boal (IAB)*, com a missão de preservar o legado do teatrólogo, mas sem condições financeiras para a preservação e divulgação do acervo. Na busca de uma resolução para o caso, em 2011, através de um contrato firmado com a *UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro*, a família de Boal, felizmente, parece ter encontrado um desenlace positivo para a preservação desse acervo importantíssimo para a memória do teatro nacional:

A aquisição do acervo de Augusto Boal foi formalizada através do termo de cessão em comodato, no dia 2 de dezembro de 2011, por meio do qual a UFRJ passou a assegurar a preservação do acervo. Segundo Cecília Boal, o acervo não será vendido, nem doado, justamente para preservá-lo, pois para ela é essencial que a obra de Boal seja amplamente divulgada e difundida, de forma a revitalizar o seu legado. [...] Após longas negociações

e deslocamentos do arquivo pessoal de Augusto Boal pela cidade do Rio de Janeiro, Cecília Boal encontrou um lugar para o acervo. Atualmente, o arquivo do teatrólogo se encontra sob a custódia da UFRJ, sendo organizado e tratado, para ser disponibilizado. A viúva de Augusto Boal disse estar satisfeita e que faz sentido o acervo estar na UFRJ, onde ele estudou, ressaltando a importância do avanço no tratamento dos documentos. (FRANÇA, 2015 p. 40 e 42)

## TEATRO, A ‘MÍDIA’ ESSENCIAL

*Teatro não pode ser apenas um evento, é forma de vida! Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma!*

Augusto Boal  
UNESCO, 27 de março de 2008

Veículo de cultura e entretenimento, uma das formas mais vivas e completas da comunicação e da arte, o ato teatral ao apresentar uma comunicação direta e humana, com o poder de provocar e sentir imediatamente a reação dos receptores tem atravessado os tempos como um meio de comunicação essencial. No entanto, talvez por uma interpretação um tanto equivocada, não costuma ser alvo de estudos críticos na área comunicacional, provavelmente pelo fato do teatro ser considerado um meio predominantemente artístico, destinado aos processos da comunicação dita grupal acaba, portanto, não sendo observado como um mercado ou como uma forma de comunicação massiva.

Ainda que nos estudos midiáticos da atualidade o teatro não seja interpretado como um meio de comunicação de massa, é historicamente inegável que o teatro foi o primeiro e, durante alguns séculos, o único meio de comunicação com características próximas as que no mundo contemporâneo tipificam um meio massivo.

A abrangência e popularidade do meio teatral podem ser observadas, ao longo de toda história ocidental. Na Grécia antiga, por exemplo, onde se originou o formato atual do teatro, desde o período clássico, em que as Cidades-estados tinham uma população em torno dos 100 mil habitantes, uma única apresentação teatral podia alcançar quase um quinto dessas populações. O *Teatro de Dioniso*, casa de espetáculos de Atenas tinha capacidade para uma audiência de 17 mil pessoas por espetáculo, já em Tomaros, o *Teatro de Dodona* comportava uma plateia para 18 mil pessoas. Para a Antiguidade, mais massivo, impossível.

Nas palavras de Margot Bertold (2001, p. 103), “o teatro é uma obra social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. (...) A multidão reunida no Theatron não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal”.

Essa capacidade como um meio popular, iniciada na Grécia antiga não parou ali. O êxito das peças de rua no período medieval europeu, a partir do século X, feitas principalmente em praças públicas, em espetáculos religiosos patrocinados pela Igreja que utilizavam a dramaturgia como um dos principais instrumentos de propaganda, já que como veículo audiovisual, até então, o único, o Teatro tinha uma linguagem muito mais acessível, que os escritos ou as pregações e, portanto, a capacidade de atingir e impactar mais facilmente as camadas populares era notável. Ainda na Europa da idade média, além do caráter de popularidade encontramos outra importante característica que identifica uma mídia massiva, a ampla cobertura; o palco montado em carroções que se deslocavam de uma região para outra, atingindo desde as maiores cidades até os menores vilarejos com representações de comédias bufas e farsas que satirizavam a sociedade e a vida cotidiana, garantiram ao teatro o seu espaço como meio de comunicação de maior cobertura nesse período.

Esse mesmo sucesso popular, essa grande cobertura e abrangência da representação teatral também podem ser observados em outros momentos da história, como em Londres na Era Elisabetana, entre meados dos séculos XVI e XVII, período áureo do teatro de Shakespeare que entre outras tantas companhias da época, diuturnamente se apresentavam para reis, nobres e plebeus em as casas de espetáculos sempre lotadas, como também ocorreu na Veneza do período barroco, época em que a cidade possuía 14 grandes teatros funcionando regularmente e atraindo a cada noite milhares de espectadores para espetáculos de ópera, um formato de teatro musical que se tornara um fenômeno comunicacional na época e que também pode ser observado nas mais de 40 salas de espetáculos em Nova Iorque, mais propriamente localizadas, no *Theatre District*, na ilha de Manhattan, a área mundialmente conhecida como *Broadway*, uma grande tradição e um grande mercado cultural que vem desde o final do século XIX e que gera atualmente mais de um bilhão de dólares com a venda de ingressos para um público anual com mais de 10 milhões de espectadores.

Embora em algumas praças, como no caso da *Broadway*, os espetáculos teatrais representem um grande negócio financeiro, hoje o teatro é considerado um meio de comunicação essencialmente artístico com uma capacidade única de resistência aos padrões e imposições comerciais e estéticas a que se submetem as outras mídias sob o controle da Indústria Cultural.

Comparado aos meios de comunicação de massa, o teatro se diferencia por oferecer um processo de comunicação grupal, com resultados diretos e imediatos na transmissão e *feedback* das mensagens. Em antigas análises, o crítico e pesquisador Sábado Magaldi (1962, p.261) já observava que o teatro “sobrevive graças à sua especificidade: a comunicação direta entre o ator e o público, responsável por um prazer estético ausente de qualquer outra linguagem artística.” As características de autenticidade, unicidade e originalidade presente no contato direto entre espectador e a obra de arte foi também teorizada e valorizada por Walter Benjamin (1973), através do conceito de *Aura*, o *hic et nunc* (aqui e agora), em que é apontada a importância da relação pessoal do receptor com a obra de arte, o chamado ‘prazer estético’ que é danificado em outras mídias em função da reprodutibilidade técnica da mensagem, que será sempre imposta nos processos comunicacionais dos meios massivos de caráter reprodutor.

Embora reconhecendo a apresentação teatral como um ato único e exclusivo, a essência artística do ato teatral sobrevive ao efêmero da representação através do texto dramaturgico, forma na qual é concebida a obra teatral que geralmente é registrada em impressos e, posteriormente, poderá ser comercializada como livro. Assim, o roteiro, um dos elementos primordiais do teatro, registrado no formato de livro tem garantido ao teatro outro aspecto importante das suas características enquanto meio de comunicação: ser o meio original gerador de adaptações e transcodificações midiáticas, principalmente para o cinema e para a televisão, mídias que histórica e frequentemente têm encontrado no teatro as histórias, os gêneros e os fundamentos estéticos para a concepção de suas linguagens e para a criação de inúmeros e importantes produtos culturais que produzem.

Da mesma forma como ocorreu com o Jornal, cujos conteúdos e formatos migraram para os meios eletrônicos como rádio, TV e mais recentemente internet, sem que haja perda da essência jornalística, o mesmo caminho migratório fez antes a dramaturgia. A peça teatral, adaptada e transcodificada para as telas de cinema e TV se tornou essencial desde o surgimento dessas mídias.

Assim, a história do sucesso comercial dos meios eletrônicos em muito está forjada no emprego dos formatos e linguagens advindas do teatro. E tanto o cinema como a TV encontraram na dramaturgia a forma e o conteúdo com que melhor seduziram e cativaram seus públicos, sedimentando assim suas existências como mídias sociais e massivas graças ao emprego de antigas fórmulas, linguagens e recursos cênicos, criados e consagrados no meio teatral.

### O Teatro Político

Os meios de comunicação, como bem observaram os estudos Frankfurtianos, quando empregados com a finalidade específica de manipular opiniões, são instrumentos poderosos no processo difusor da comunicação persuasiva. Nesse sentido, o teatro, historicamente tem sido um dos veículos de comunicação de maior destaque na transmissão de ideologias. Como forma mais consagrada de *mimesis*, no ponto de vista aristotélico, a criação artística teatral deve ser observada como instintiva obra reprodutora da realidade humana. Aristóteles, na *Poética* refere-se aos gêneros teatrais como sendo “imitações” das ações dos homens, entendendo-se aí as ações de alta ou baixa índole que, por sua relevância determinam o caráter e conduta humana.

A obra teatral bem realizada, segundo o grande filósofo grego, é aquela com a finalidade de causar efeitos sobre o espectador e sobre seu comportamento, já que é principalmente através da imitação que se dá o processo do julgar e do aprender.

A tragédia, por exemplo, teria que, suscitando a compaixão e o terror no público, provocar a purgação dessas emoções despertadas pelas virtudes e erros dos personagens e suas consequências sobre seus destinos. Nesse sentido, podemos atribuir ao espetáculo teatral e, conseqüentemente, à obra dramaturgica impressa, a qualidade de ser uma representação artística de finalidade transformadora e essencialmente ideológica e assim tem sido, provavelmente, desde seu início.

A tradição do teatro ocidental aponta a Grécia no século VI a.C. como marco inicial da atividade teatral, na forma como hoje a concebemos. Sua história nos revela que o passo decisivo para seu estabelecimento e destacado crescimento dentro da cultura clássica foi a instituição pelo Estado dos concursos públicos de dramaturgia. Da análise das poucas peças desse período, que sobreviveram até nossos dias, podemos observar um caráter profundamente ideológico na criação dos textos que muitas vezes eram totalmente comprometidos com a propagação de doutrinas ou ideias. Esse caráter de instrumento crítico e manipulador do comportamento social, presente desde os primórdios do período arcaico grego, marcou toda a história do teatro no ocidente e ganhou maior relevo a partir do teatro moderno. As teorias do *Teatro Épico*, termo utilizado por Erwin Piscator (1968) e, posteriormente, desenvolvidas por Bertold Brecht, também conhecidas como *Teatro Dialético* nos exemplificam bem essa função de propagação ideológica da obra teatral moderna.

*Boal conseguiu fazer aquilo com que Brecht apenas sonhou e escreveu: um teatro alegre e instrutivo.*

Richard Schechner,  
diretor do *The Drama Review*

Conforme nos apresenta Patrice Pavis (1999), antes dos estudos de Brecht, há muito encontramos os elementos do drama épico na história da dramaturgia, tratavam-se sempre, porém, de aspectos técnicos ou formais, mas que não atingiam o âmbito global das peças ou não destacavam o papel do teatro como transformador social. De forma inversa, Brecht via na forma épica uma nova possibilidade de análise da sociedade.

Para Anatol Rosenfeld (2002), as teorias fundamentadas por Brecht que aprofundaram o chamado *Drama Épico* foram estudadas, comentadas, revistas e reformuladas pelo teatrólogo alemão durante os quase trinta anos de sua carreira e, portanto, um resumo sobre as mesmas torna-se uma tarefa bastante complicada. No entanto, algumas das características mais determinantes podem ser apontadas.

Primeiramente, a temática em que a obra de Brecht se insere e que deve ser compreendida foi provocada pelo contexto histórico da Alemanha do final da Primeira Guerra Mundial. Uma época de uma profunda crise política e social resultante da passagem do derrotado modelo imperialista alemão para a recém-criada República de Weimar e que teve como principal consequência a ascensão do nazismo. Em contraste com o modelo autocrático e conservador alemão, na Rússia, a revolução comunista instaurava pela primeira vez no mundo um estado marxista, corrente ideológica do qual Brecht tornou-se progressivamente um adepto. A falência do modelo capitalista, a guerra e a propagação do marxismo são então os assuntos recorrentes em sua dramaturgia.

Em oposição ao gênero dramático e ao naturalismo, estilo e estética predominantes no teatro ocidental desde o final do século XIX, a proposta épica de Brecht fundamentava-se na criação de uma cena anti-ilusionista e num discurso do alcance da transformação política. Anatol Rosenfeld identifica duas razões principais da oposição de Brecht ao teatro aristotélico: a concepção marxista e o desejo de realização de um teatro que não apresente apenas relações individuais, mas principalmente os fatores sociais determinantes das relações humanas. O ato teatral tratado como um “experimento sociológico” com intuito didático de propagação ideológica.

Outro elemento importante na análise estética do teatro brechtiano é a atitude cientificista, fundamento que Brecht incorporou como um instrumento que possibilitava a construção de uma visão social crítica que pudesse incitar o engajamento dos espectadores. Em suas análises, Gerd Bornheim destaca que:

Brecht nunca abandonou a ideia da função educadora da Ciência, a par de combater qualquer recurso à irracionalidade, a começar pela religião. E o mais importante está no seguinte: não basta que o teatro transmita seus conteúdos e faça sua pedagogia calcada no estabelecimento científico da verdade; o que se busca não é apenas informar o público sobre certos conteúdos racionais, pois, bem mais do que isso, é fundamental que o próprio público encontre no teatro um lugar no qual ele aprenda a ver criticamente a sociedade. O ideal está em fazer com que o espectador se torne, de certa forma, cientista, e que ele aprenda a ver os outros e a sociedade assim como Galileu examinava os astros, à distância, com seu telescópio.

A presença do cientificismo se desenvolve em Brecht através de duas fases marcantes. O interessante a observar neste ponto está em que Brecht retoma a seu modo os dois tipos básicos de explicação da realidade vigentes em nosso tempo. A primeira, codificada já por Aristóteles, prende-se ao esquema de causa e efeito para a elucidação dos fenômenos sociais e está fortemente presente nos textos de juventude de Brecht; e na segunda, adentrando-se progressivamente no marxismo, ele assume aos poucos uma explicação de tipo dialético, passando, assim, de uma abordagem nitidamente inferior das coisas humanas e sociais para a complexidade madura da apreensão dialética do real. Em qualquer dos dois casos, entretanto, o cientificismo se faz presente como uma espécie de fundamento de todo teatro brechtiano; (BADER, 1987, p.51)

Ainda em oposição aos ditames da “peça bem-feita” na concepção do teatro burguês, em 1928, nas notas de apresentação da *Ópera dos Três Vinténs*, Brecht apresentou um esquema de proposição da forma épica do fazer teatral confrontando-a com a forma tradicional do teatro dramático. O ambicioso, revolucionário e consagrado modelo brechtiano privilegiava um teatro narrativo baseado na exposição de argumentos. Colocando o espectador na condição de um observador da ação cênica, a sedução não se daria mais pela emoção, mas sim pelo raciocínio e assim, o *Teatro Épico* provocaria atitudes lúcidas, transformadoras e participativas como resultados da recepção do espetáculo.

No entanto, embora servindo a um objetivo didático e provocando um efeito de distanciamento nos espectadores, o espetáculo teatral épico deveria manter as características típicas do teatro como um meio de comunicação ligado ao entretenimento:

o teatro científico não precisa “emigrar do reino do agradável” e converter-se em mero “órgão de publicidade”. Mesmo didático, deve continuar plenamente teatro e, como tal, divertido, já porque “não falamos em nome da moral e sim em nome dos prejudicados”. Mas os divertimentos de épocas diversas são naturalmente diversos, conforme o convívio social dos homens. Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social.

Esse alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora. O que há muito tempo não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica, Para empreender é preciso compreender. (ROSENFELD, 2002, p.151)

Sobre a teoria do *Teatro Épico* de Brecht e suas principais razões de oposição ao teatro tradicional, vemos a importância da motivação político-ideológica:

A segunda razão decorre do intuito didático do seu teatro, da intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. (ROSENFELD, 1977, p.150)

As apresentações teatrais como um recurso a permitir discussões e reflexões sobre a atualidade foram empregadas com grande êxito na cena teatral brasileira. O melhor exemplo desse fato são as montagens do histórico grupo teatral paulista, o *Teatro de Arena*, com as peças *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Esses textos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri tinham sua criação fortemente influenciada pelos preceitos do *Teatro Épico* de Bertold Brecht e sua proposta de se realizar o ato teatral como um

experimento sociológico transmissor de conhecimentos com a possibilidade de causar reflexões e mudanças ideológicas no público.

Vários elementos conceituados como integrantes do *Teatro Épico* (também denominado *Teatro Dialético*, ou *Teatro Político*) podem ser encontrados no drama muito antes do teatro brechtiano. Segundo adverte Patrice Pavis (1999, p. 110) a passagem da concepção dramática clássica para a concepção épica não é motivada pelas condições estilísticas e sim pela proposição de uma nova análise da sociedade que interprete a relação do indivíduo em oposição a um sistema econômico opressor. Logo o fundamento principal da dramaturgia épica é o seu compromisso ideológico na área pública.

Após o advento do AI-5 e os impedimentos provocados pelos seus mecanismos de perseguição, repressão e censura toda dramaturgia de caráter político realizada no Brasil enfrenta um período trágico, como nos mostra Yan Michalski (1985). As ações repressoras conduzem o teatro engajado do país a uma total decadência, gerada por fatos como a prisão, tortura e exílio de Augusto Boal em 1971, durante o período de ensaios de *Arena conta Bolívar*, mais um dos textos proibidos pela ditadura.

No livro *A Propaganda Política*, Jean-Marie Domenach nos destaca a capacidade histórica da encenação teatral como ato de persuasão:

O teatro, cujo papel foi de grande relevo na Revolução Francesa, reencontrou durante a Revolução Bolchevista a sua eficácia como propaganda. Sketches ligeiros, adaptados aos diversos auditórios (exército, campesinato e outros), evidenciam os méritos e o futuro dos operários e camponeses revolucionários, contrastando com a torpeza dos inimigos. Farsas inspiradas no folclore são igualmente representadas com esse desígnio. Amiúde o teatro inspirou a técnica da propaganda: por exemplo, os ‘coros falados’ exigidos nas manifestações ou que serviam até para animar Hitler e Mussolini; as ‘conferências dialogadas’, em que um comparsa se encarrega, mais ou menos grosseiramente, do papel de contraditor. O espetáculo preenche uma função cada vez maior nos comícios e nos desfiles: mascarados encarnam os inimigos; veículos enfeitados representam cenas idealizadas do futuro: assiste-se até a *sketches* simplificados, por vezes reduzidos apenas a gestos, espécie de mímica política. (DOMENACH, 2001, cap. V)

Nélson Jahr Garcia (2001) em *Propaganda: Ideologia e Manipulação*, indo ao encontro dos estudos de Domenach, também nos apresenta exemplos semelhantes dessa função ideológica teatral e afirma que o teatro teve destaque na difusão dos ideais revolucionários, tanto na Revolução Francesa como na preparação da Revolução Russa, e que

no Brasil, o teatro é muito empregado como um meio de contestação e crítica de valores e costumes vigentes.

O valor do teatro na conscientização popular tem sido observado ao longo de sua trajetória. É, indiscutivelmente, um poderoso veículo quando se trata da divulgação e transmissão de ideias, tanto quanto uma obra literária, ou até mais, já que possui a fluidez e a força da oralidade, o jogo atraente da interpretação dos atores e o envolvimento provocado pelas cenas, músicas, sons e luzes.

Vários outros aspectos contribuem ainda nesse sentido: a tradição como veículo formador de opinião que percorre toda a história da dramaturgia ocidental; o reconhecimento social desse papel educador da obra teatral que, ao revelar comportamentos humanos e apresentar no correr da narrativa um julgamento, muitas vezes subliminar, mas sempre presente, sobre a conduta dos personagens, resulta numa atitude reflexiva dos espectadores.

Outro aspecto que impressiona na observação da capacidade persuasiva do teatro é a reação emocional do público que pode, algumas vezes, ser despertada no ato teatral – a *catarse* ou *catársis*, como citada por alguns autores. Alvo de diversos estudos e várias interpretações, em seu sentido teatral o termo representa um efeito moral e purificador provocado no público durante uma encenação. Conceito primeiramente teorizado por Aristóteles, numa referência à finalidade e a consequência da tragédia grega clássica, em que as situações de intensidade e violência extremadas vividas pelos heróis provocariam sentimentos de terror e compaixão nos espectadores, causando-lhes sensações de alívio ou purgação desses sentimentos, num ato de transcendência com a capacidade de purificar seus espíritos.

No Brasil, o teatro já nasceu num contexto de propagação ideológica conforme nos mostra Mario Cacciaglia (1986) ao afirmar que os jesuítas favoreciam amplamente o gosto dos índios pelo canto, pela dança, mímica e oratória, valendo-se também de seus modos e costumes para criar e enriquecer uma produção teatral com finalidade de catequese. Essa instrumentalização do ato teatral como meio de contestação ou modificação de valores e transmissão de ideias tem se desenvolvido bastante e pontuado diversos e grandes momentos da nossa dramaturgia, atingindo os nossos dias e nossos melhores e mais consagrados autores, como no caso de Augusto Boal.

## A TRAJETÓRIA TEATRAL E POLÍTICA DE BOAL

O carioca, filho de imigrantes portugueses, Augusto Pinto Boal, nascido em 16 de março de 1931 se tornou, sem dúvida, o artista do teatro brasileiro de maior relevância e reconhecimento internacional, graças principalmente as proposições apresentadas sob a denominação de *Teatro do Oprimido*. Experiências teatrais de caráter libertário e inovador que se tornaram referências nos estudos e círculos teatrais realizados por todo o mundo e que foram desenvolvidas nos quinze anos em que Boal esteve submetido a um exílio político, após a prisão e torturas sofridas em 1971, provocadas pelo seu engajamento contra a ditadura militar.

Sua obra autobiográfica, *Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas* (2014), nos mostra que desde as brincadeiras de infância, o teatro sempre esteve presente na vida de Augusto Boal, que embora, posteriormente, tenha se formado como engenheiro químico, paralelamente, mantinha sua atuação no meio teatral através da criação de peças, que nesse início de carreira mereceram o incentivo e o reconhecimento de nosso maior dramaturgo, Nelson Rodrigues. Terminada a formação como engenheiro, Boal segue com seus estudos em teatro, conforme sintetizado na biografia apresentada no sítio eletrônico do IAB – Instituto Augusto Boal:

Muito jovem, viaja para os Estados Unidos, onde estuda na *Columbia University*, com John Gassner, e assiste às montagens do *Actor's Studio*. Retorna ao Brasil em 1956, e, a convite de Sábato Magaldi e Zé Renato, dirige o Teatro de Arena de São Paulo. A companhia, fundada em 1951, provocou uma verdadeira revolução estética no teatro brasileiro dos anos 1950 a 1970. Com a repressão pós-golpe de 1964 e, sobretudo a partir do AI-5 em dezembro de 1968, os militares passam a perseguir artistas e intelectuais. Boal é sequestrado, preso, torturado e, em fevereiro de 1971, exila-se em Buenos Aires, (1971-1976).

Em 1970, pouco antes de sua prisão, junto ao *Núcleo Dois do Teatro de Arena*, Boal inicia os experimentos do chamado Teatro-Jornal, que seria um dos embriões do *Teatro do Oprimido*. Durante o exílio na capital argentina dirigiu o grupo *El Machete* e encenou os seguintes espetáculos de sua autoria: *O Grande Acordo Internacional do Tio Patinhas*, *Torquemada* e *Revolução na América do Sul*. Nesses tempos de expatriação realizou diversas viagens pela América Latina e desenvolveu outras teorias, oficinas e métodos que,

futuramente, resultariam no *Teatro do Oprimido*: o Teatro-Imagem, o Teatro-Invisível e o Teatro-Fórum.

Em 1976, Boal se mudou para a Europa. Primeiramente se estabeleceu em Portugal, onde dirigiu o grupo *A Barraca* e, logo a seguir, foi convidado para lecionar na *Université de la Sorbonne* em Paris. Em 1979, ainda na capital francesa, criou o *Centre du Théâtre de l'Opprimé*, importante centro na difusão do método por toda a Europa.

Além das fronteiras da Europa, as teorias difundidas por Boal avançaram universalmente e não apenas no meio teatral ou escolas de teatro. Muito além de um método para o desenvolvimento da arte teatral, o *Teatro do Oprimido* propõe uma ação política para o despertar de consciências na busca de uma nova realidade social, ética, solidária e libertadora, como melhor (e brilhantemente!) apresentada por Boal em trechos de *A Estética do Oprimido* (2008, p.18):

O Pensamento Sensível é arma de poder – quem o tem em suas mãos, domina. Por isso, os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas, que é por onde circula e se impõe o pensamento único autoritário. Quando exercido pelos oprimidos, o Pensamento Sensível é censurado e proibido – eles não têm direito à sua própria criatividade: máquina não cria. Aperta-se um botão... e produz. Podem também ser usados como macaquinhos de realejo em programas de auditório.

A Invasão dos Cérebros explica a formação dos submissos rebanhos de passivos fiéis das igrejas eletrônicas dos milagres a granel, com dia e hora marcados pela TV; das enfurecidas multidões de torcedores dos esportes de massa, unanimificados pelo estéril fanatismo; da irritante e venenosa vacuidade intelectual dos programas de auditório; das tristes decisões eleitorais das massas corrompidas pelo próprio sistema ao qual estão integradas, que os explora, reprime e deprime, e atrai.

Como cidadãos, antes de tudo, como artistas por vocação ou profissão, temos que entender que só através da contracomunicação, da contracultura-de-massas, do contradogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática – no seu sentido etimológico, pois, historicamente, a democracia jamais existiu. Dela, pedaços sim.

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e

continuados. Em algum momento escrevi que *ser humano é ser teatro*. Devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista! Arte e Estética são instrumentos de libertação.

Com o final da ditadura militar e abertura política, em 1986, Boal retornou ao Brasil e a convite de Darcy Ribeiro, então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, passou a dirigir a *Fábrica de Teatro Popular*, um projeto que pretendia tornar a linguagem teatral acessível a qualquer cidadão. Ainda no mesmo ano fundou no Rio de Janeiro o *Centro do Teatro do Oprimido*, difundindo o seu método, já mundialmente conhecido, também em nosso país. Em 1992 foi eleito vereador na cidade do Rio de Janeiro e dessa experiência legislativa, surgiu uma nova proposta, o *Teatro Legislativo*. Desse período, na página sobre a biografia de seu fundador, o *Centro do Teatro do Oprimido* destaca:

“No CTO-Rio, desenvolve projetos com ONGs, sindicatos, universidades e prefeituras. Em 1992, candidata-se e é eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro pelo PT (Partido dos Trabalhadores), para fazer Teatro-Fórum e, a partir da intervenção dos espectadores, criar projetos de lei: é o Teatro Legislativo. Após transformar o espectador em ator com o *Teatro do Oprimido*, Boal transforma o eleitor em legislador. Utilizando o Teatro como Política, em Sessões Solenes Simbólicas, encaminha à Câmara de Vereadores 33 projetos de lei, dos quais 14 tornam-se leis municipais, entre 1993 a 1996. A partir de 1996, fora da Câmara dos Vereadores, Boal e o CTO seguem na consolidação do Teatro Legislativo. Em 1998, conseguem o apoio da Fundação Ford, para a criação de grupos comunitários de *Teatro do Oprimido*. Boal também realizou diversas Sessões Solenes Simbólicas, de Teatro Legislativo.”

Muito além do *Teatro do Oprimido* ou da genialidade como diretor teatral, a relevância intelectual de Augusto Boal é inquestionável, tanto para o teatro brasileiro como também para a propagação de ideais libertários. Foi sintetizado pelo dramaturgo, musicista e historiador Romário José Borelli (2009) da seguinte maneira:

Augusto Boal foi um agitador cultural como ninguém, que via em tudo uma possibilidade de expressão e a implementava com celeridade e precisão. Sua fala sempre ligeira quase não dava conta de seu raciocínio ainda mais rápido. Ele era sempre guiado pelo visionarismo, no bom sentido da palavra, e sempre dirigia seu foco para onde outros ainda não tinham percebido que havia alguma coisa.

Foi assim com o show *Opinião* (1964), onde brilharam Nara Leão, Maria Bethânia, Zé Keti e João do Vale (com texto de Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho e Jaime Costa),

que se tornou um marco na cultura brasileira e abriu caminho para os musicais; Foi assim com *Arena conta Bahia*, onde lançou Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa. Foi assim com o “sistema curinga”, em que adaptava a estrutura do “corifeu” e do próprio “coro” do teatro grego a uma busca de expressão do teatro brasileiro. Lançou toda uma teoria a respeito, que estruturava a dramaturgia de *Arena conta Tiradentes*, escrito com Gianfrancesco Guarnieri, seu grande parceiro. [...]

Boal seguiu sua trajetória brilhante pelo mundo, abrindo caminhos, iluminando cantos escuros de nossas mentes. Visionário, não podia deixar de ser socialista, sempre comprometido com a libertação do homem. Sabendo que o sistema, este sim, é invisível, quando não é uma ditadura escancarada, criou formas e técnicas para denuncia-lo. Criou um método para que o homem usasse os elementos básicos dessa arte milenar que é o teatro para libertar-se do sistema econômico, dos tabus do sexo, da opressão da convivência com os demais, da religião, da burocracia e de qualquer humilhação. Ao contrário do que muitos pensam, sua vida não foi dedicada ao teatro. Usou o teatro para dedicar-se aos direitos humanos.

Augusto Boal faleceu em maio de 2009 e nos deixou suas teorias e experimentos teatrais em obras lançadas nos mais diversos idiomas. Seus consagrados métodos se tornaram práticas comuns nas escolas de teatro e têm sido amplamente estudados e discutidos nos meios acadêmicos.

Sua atuação como teatrólogo e como político e intelectual de pensamento marxista também dividem o protagonismo em sua biografia composta ainda por importantes premiações e honrarias. Provavelmente, em função de todas essas destacadas atuações, seu papel como escritor de peças teatrais pouco espaço tem recebido nas investigações do qual tem sido um merecido alvo.

## A DRAMATURGIA DE AUGUSTO BOAL

Trata-se de uma vasta obra, composta por mais de 30 escrituras teatrais. Muitas de suas peças se perderam no tempo, segundo as palavras do próprio autor publicadas na apresentação do primeiro volume do livro *Teatro de Augusto Boal*. Nessa introdução, Boal apresentou uma lista das peças que criou e que se recordava e sobre as quais possuía alguma espécie de registro. Os títulos são os seguintes:

1. Martim Pescador;
2. Maria Conga;
3. Histórias do meu Bairro;
4. Laio se Matou;
5. Orungan;
6. O Logro;
7. A Casa do Outro Lado da Rua;
8. Marido Magro, Mulher Chata;
9. Helena e o Suicida;
10. As Famosas Asturianas;
11. Revolução na América do Sul;
12. José, do Parto à Sepultura;
13. O Melhor Juiz, o Rei;
14. Julgamento em Novo Sol;
15. O Golpe a Galope;
16. Arena conta Zumbi;
17. Arena canta Bahia (roteiro para show musical);
18. Tempo de Guerra (roteiro para show musical);
19. Sérgio Ricardo Posto em Questão (roteiro para show musical);
20. Arena conta Tiradentes;
21. Tio Patinhas e a Pílula; (ou As aventuras de Tio Patinhas);
22. A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa;
23. Bolívar, Lavrador do Mar; (ou Arena conta Bolívar);
24. Torquemada;
25. A Tempestade;
26. As Mulheres de Atenas;

27. Histórias de Nuestra América: A Última Viagem da Avó Imortal (ou A Morta Imortal); O Homem que era uma Fábrica (ou A merda de Ouro); Felizmente, Acabou a Censura;
28. Murro em Ponto de Faca;

Segundo as informações do autor ainda há uma dezena de outros títulos do chamado *Teatro-Foro*, textos escritos em francês, na fase de seu exílio em Paris.

Além das peças citadas na Introdução do *Teatro de Augusto Boal*, algumas outras devem ser somadas àquela relação de títulos fornecida pelo autor. Algum título não citado por um simples esquecimento de Boal no momento de realização da listagem, ou ainda, alguma peça escrita posteriormente àquela publicação de fevereiro de 1985. São elas:

29. Filha Moça; (não citada por Boal e levantada nesta pesquisa na forma de texto datilografado no acervo da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes – ECA –USP).
30. O Cavalo e o Santo; (não citada por Boal e levantada nesta pesquisa na forma de texto datilografado no acervo da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes – ECA –USP). Também em acordo com as informações presentes na obra *Augusto Boal: atos de um percurso* (2015).
31. O Corsário do Rei; (escrita após a publicação da referida lista).

Pudemos ainda identificar outras escrituras teatrais de Boal, no entanto, geralmente são apenas breves sinopses ou roteiros com proposições cênicas realizadas para as oficinas e seminários dos chamados *Teatro-Jornal*, *Teatro Legislativo*, *Teatro do Oprimido* etc. Esses textos, no entanto, não foram aqui tratados como parte integrante da Dramaturgia de Boal, já que nesses casos a principal intenção não era a escritura de uma obra dramaturgica ou a criação de uma peça teatral, mas sim, o emprego de uma ferramenta do trabalho didático, um recurso textual empregado para subsidiar as experiências cênicas, os exercícios e os jogos teatrais que realizava para ensino e aprendizagem de seus métodos.

## AS FASES DA DRAMATURGIA DE BOAL

*Para que melhor se entendesse o meu teatro, seria útil que eu desvelasse minha vida do meu jeito, não tintim por mais tim, pingos nos is, mas histórias, fatos e feitos.*

Augusto Boal

Um dos elementos mais importantes na análise crítica sobre um artista e sua obra é a abordagem biográfica, que dedicada à descrição ou a narrativa sobre a história de vida do personagem em estudo, nos possibilita um aprofundamento que, provavelmente, resultará numa maior qualidade nas interpretações propostas sobre artista *versus* obra artística.

O grande pesquisador da *Escola Francesa do Discurso*, Dominique Maingueneau (op.cit.), propõe que o discurso deverá ser entendido como um objeto que ultrapassa o seu nível gramatical e linguístico. É prioritário que se leve em conta também seus interlocutores e a situação em que o discurso foi produzido. Crenças, valores, lugares, tempos geográfico e histórico serão aspectos relevantes na análise.

Assim as biografias, dedicadas a recontar e recriar a trajetória e a história de vida de um artista por meio do resgate da sua personalidade e das interferências advindas dos fatos e do contexto histórico a qual esse estava sujeito, são ferramentas prioritárias do trabalho analítico de sua obra.

O levantamento biográfico e a história de vida podem ser enfocados sob duas perspectivas. A primeira, e mais usual, é como um documento; a segunda, como técnica de captação de dados a serem interpretados. Nesta pesquisa, essas duas perspectivas foram empregadas já que, dada a relevância de Augusto Boal na vida cultural e política do país, há uma grande fortuna crítica sobre o artista e sua obra, repleta de biografias e testemunhos de alta qualidade documental, além das contribuições do próprio autor, através de entrevistas e de depoimentos ou mesmo obras autobiográficas como a já citada *Hamlet e o Filho do Padeiro*: memórias imaginadas, que permitiu o emprego de interpretações baseado nos pressupostos da História de Vida, conforme os métodos qualitativos da pesquisa sociológica.

Portanto, não se pretendeu aqui a realização de mais uma biografia de Augusto Boal, pois esse trabalho já foi há muito e tantas vezes realizado, e com grande qualidade e competência dos pesquisadores. O levantamento ou enfoque sobre sua obra como teatrólogo, intelectual ou político também se faz desnecessário pelo mesmo motivo.

Assim, procuramos nos dedicar à participação de Boal no teatro, prioritariamente, em sua condição de dramaturgo. Nessa observação, pudemos identificar em sua biografia fases de vida bastante distintas, determinadas por ocorrências que provocaram profundas mudanças no modo de vida, assim julgado por afetarem de forma não moderada a carreira ou o local a vida do artista.

A divisão em fases que aqui apresentamos, embora inédita, possuem algum aspecto consensual, já que outros pesquisadores e biógrafos também se utilizaram desse recurso e os fatos e datas aqui determinados sempre estão em destaque nas mais diversas biografias de Boal, como também em seus depoimentos autobiográficos.

Para facilidade de identificação e de estudo, essas fases receberam uma nomenclatura que melhor possa definir o momento da carreira de escritor de peças teatrais conforme expostas a seguir:

Fase dos Retratos Cariocas (entre 1950 e 1956);

Fase da Doutrina Teatral Arena (entre 1956 e 1964);

Fase do Engajamento (entre 1964 e 1971);

Fase do Exílio (entre 1971 e 1986).

Cada uma dessas fases bem como as peças teatrais realizadas em cada um desses períodos será o objeto das análises realizadas na sequência desse estudo em que procuraremos apresentar uma síntese histórica sobre o contexto político e social e os aspectos particulares da história de vida de Augusto Boal que julgamos que tenham tido uma maior influência sobre os processos de criação dessas peças quando as obras foram concebidas, redigidas e, quando possível, pela primeira vez encenadas.

## FASE DOS RETRATOS CARIOCAS

(entre 1950 e 1956)

A fase foi assim intitulada e datada, pois 1950 é o ano da escritura dos primeiros textos teatrais realizados com alguma intenção profissional e todos têm em comum o ato de retratar algum recorte social que revelam a vida e as histórias típicas dos mais pobres, notadamente, personagens dos subúrbios cariocas, em sua maioria, os negros. Identificamos o ano de 1956 como o término dessa fase, por ser a época do retorno de Boal ao Brasil após sua formação em dramaturgia nos Estados Unidos e seu ingresso como diretor no *Teatro de Arena* em São Paulo.

O primeiro destaque da *Fase dos Retratos Cariocas* é a dedicação temática de Boal em relação à pobreza, fato pouco comum na dramaturgia nacional até aquela época. Mais incomum ainda em nossa dramaturgia a sua predileção pelos personagens negros. Desde o início de seu trabalho artístico temos em Boal uma poética dedicada aos oprimidos. Descrevendo sua infância, Boal nos aponta fortes razões sobre suas escolhas temáticas e, ao mesmo tempo, revela sua sensibilidade diante das questões referentes aos negros e aos mais pobres:

Quando eu era pequeno meu pai tinha duas padarias e eu trabalhava em urna delas, ali na Penha Circular. Então eu acordava às vezes de manhã cedo, porque faltava alguém, alguma coisa assim, meu pai pedia que eu fosse ajudá-lo... Eu devia ter 11 anos, 12, 13, 14... Eu ia ajudá-lo. E ao lado (ao lado não), mais perto tinha o Curtume Carioca. No Curtume Carioca se prepara couro pra utilização industrial. E quem trabalhava ali eram, em geral, pessoas muito pobres e negras na maioria... E eu não era assim tão pobre, nem assim tão rico, meu pai tinha outras padarias, tinha mais do que isso. Mas nós éramos considerados alguma coisa especial ali na Penha, isso eu estou falando dos anos 1940 e qualquer coisa. Bom, ali com quem é que eu convivia? Eu convivia com a pobreza, eu convivia com as pessoas que sofriam, com os oprimidos, não é?! Era com eles que eu convivia. Então esse convívio ia me contando como é que era o sofrimento deles, o sofrimento real, o que era a opressão real. Então eu sentia isso, e com a parte negra daquele operariado eu via além da opressão normal econômica, eu via também a opressão racial. Então era normal, sem nenhum grande esforço da minha parte, que eu tivesse um interesse muito grande nesse tipo de personagem, nesse tipo de pessoa, nesse tipo de cidadãos que eram despossuídos de um direito que é de todos nós, de ser cidadão realmente. E ser cidadão pra mim, eu insisto sempre, porque urna frase, ela tem um impacto que se ela contém uma verdade, ela resume todo um ponto de vista, não é? Eu

sempre digo que ser cidadão não é viver em sociedade. Ser cidadão é transformar a sociedade. (LIGIÉRO; TURLE; ANDRADE, 2013).

Em entrevista concedida à revista *Direitos Humanos*, de 01 de dezembro de 2008, Boal abordou novamente sua vida junto à pobreza como influência temática sobre sua obra:

[...] a padaria servia os operários de lá. Eu trabalhava com o meu pai na padaria e via o pessoal chegando, conversava. A maior parte deles era de negros e mesmo os que não eram negros, eram muito pobres. Então eu escrevia sobre eles. Eu vivia no meio dos oprimidos.

Augusto Boal, que desde a infância já escrevia e encenava peças teatrais em encontros familiares, mesmo tendo precocemente apresentado uma vocação para as artes teatrais, no momento da sua formação universitária, por uma questão de compromisso moral, optou pela formação em engenharia química. A profissão não era exatamente de seu interesse, mas para cumprir um desejo de seu pai que queria ver os filhos formados em profissões que na época eram associadas a prestígio, como médico, ou advogado ou engenheiro. Sobre esse período conflitante de sua vida, declarou Boal em entrevista:

Sou engenheiro químico. Fiz esse curso porque meu pai, imigrante português, queria que todos os filhos fossem doutores. E o teatro não dava doutorado naquela época. Como eu gostava muito da garota que namorava e ela ia fazer química, não tive dúvidas: faria a mesma coisa. (SPINA; GALVÃO, 2004)

Não por acaso Boal em sua autobiografia faz referência a Hamlet. O dilema do “ser ou não ser” do jovem príncipe da Dinamarca, um dos principais personagens shakespearianos, também se tornará uma das decisões mais importantes da juventude de Boal dividida entre o teatro, a carreira de químico e a padaria do pai. Mas, a vocação teatral acabaria se impondo. Como estudante universitário passou a escrever peças com maior seriedade e recebeu os primeiros reconhecimentos e incentivos como autor. Na mesma época, começou a frequentar o ambiente teatral e conhecer e conviver com gente de teatro.

Em 1953, recém-formado em engenharia química pela *Universidade Federal do Rio de Janeiro*, vai se especializar nos Estados Unidos, na *Columbia University* em Nova Iorque. Na universidade norte-americana, Boal iniciou uma formação teatral paralela à formação de engenheiro.

Nesse período, estudou, entre outros professores de renome, com o importante crítico e historiador de teatro, John Gassner, e assistiu e participou como ouvinte dos trabalhos do legendário *Actor's Studio*, o renomado centro de formação de atores de Nova Iorque, consagrado internacionalmente pelo desenvolvimento do chamado 'Método', uma pedagogia desenvolvida desde os anos 30 pelo *Group Theater* que se baseia no ensino e prática da interpretação proposta nas obras de Constantin Stanislavski, o grande ator e diretor teatral russo do final do século XIX e início do século XX, referência maior nos estudos das artes cênicas.

Já desligado da formação em engenharia química e iniciando a carreira teatral, se integrou a um grupo de dramaturgos, o *Writers' Group*, e escreveu (ou reescreveu, como era seu hábito) alguns textos teatrais. Pouco depois, em 1955, após ganhar um concurso universitário de peças em um ato, pela primeira vez, uma peça de sua autoria e sob sua direção foi encenada, marcando assim a 'estreia oficial' de Boal como autor e diretor teatral. Uma montagem modesta num pequeno auditório na região da *Broadway*, mas nos moldes do teatro profissional. Em seguida, outra peça sua também seria encenada pelo mesmo *Writers' Group*. Esse mesmo 1955 marcará ainda o encerramento da produtiva formação norte-americana de Boal e o seu retorno ao Brasil em julho.

Essa primeira fase dramaturgica possui uma temática predominantemente carioca e sempre focada na vida dos mais pobres e, talvez, seja essa a principal característica dessa fase. Nascido e criado no bairro da Penha, Augusto Boal escreve peças sobre sua gente, personagens típicos da classe operária vivendo histórias enredadas no cenário dos subúrbios do Rio de Janeiro, a então capital federal que vivia uma época repleta de novidades e mudanças.

Entender o contexto social do Rio de Janeiro do princípio dos anos 50 nos reporta à Nova Ordem Mundial que se estabeleceu a partir de Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O Brasil no início da Segunda Guerra procurou manter a neutralidade, mas sofreu uma enorme pressão norte-americana e no final de 1942, declarou guerra contra o Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Dessa forma, se aliou aos países liderados pelos Estados Unidos, fato que determinou definitivamente a política e a vida cultural do nosso país.

As ações imperialistas norte-americanas, denominadas "Política de Boa Vizinhança", reforçadas por uma prosperidade econômica irão cobrir de otimismo a implantação de um novo modo de vida baseado na produção de bens de industriais nos chamados "Anos Dourados". Era o início da historicamente denominada Quarta República Brasileira (1946-64), final do governo Gaspar Dutra e retorno do ex-ditador Getúlio Vargas,

que voltaria ao poder, agora como presidente da república, eleito através do voto direto, realizando um governo que terminaria tragicamente em 1954 com seu suicídio. O espírito do tempo pode ser traduzido nas palavras: transformação e modernização.

Época de profundas mudanças que envolvem desde uma nova arquitetura urbana até a implantação de novos hábitos de consumo difundidos através da indústria cultural, que irá influenciar decisivamente o modo de vida da também nova e crescente classe operária, como apresentado a seguir:

A paisagem urbana também se modernizava, com a construção de edifícios e casas de formas mais livres, mais funcionais e menos adornadas, acompanhadas por uma decoração de interiores mais despojada, segundo os princípios da arquitetura e do mobiliário moderno. Através da propaganda veiculada pela imprensa escrita, é possível avaliar a mudança nos hábitos de uma sociedade em processo de modernização: produtos fabricados com materiais plásticos e/ou fibras sintéticas tornavam-se mais práticos e mais acessíveis.

Consolidava-se a chamada sociedade urbano-industrial, sustentada por uma política desenvolvimentista que se aprofundaria ao longo da década, e com ela um novo estilo de vida, difundido pelas revistas, pelo cinema – sobretudo norte-americano – e pela televisão, introduzida no país em 1950.

A consolidação da chamada sociedade de massa no Brasil trouxe consigo a expansão dos meios de comunicação, tanto no que se refere ao lazer quanto à informação, muito embora seu raio de ação ainda fosse local. O rádio cresceu no início dos anos 50, quando houve um aumento da publicidade. As populares radionovelas, por exemplo, tinham como complemento propagandas de produtos de limpeza e toalete. Na televisão, a publicidade não se limitava a vender produtos, e as próprias empresas eram produtoras dos programas que patrocinavam.

Houve um aumento da tiragem dos jornais e revistas, e popularizaram-se as fotonovelas, lançadas no início da década. O cinema e o teatro também participaram desse processo, tanto do lado das produções de caráter popular quanto das produções mais sofisticadas. No caso do cinema, as populares chanchadas, comédias musicais produzidas pela Atlântida, empresa criada nos anos 40, tiveram seu auge nos anos 50, e seus atores foram consagrados pelo público. O teatro de revista, que também misturava humor e música, fazia bastante sucesso. [...]

Se o otimismo e a esperança implicaram profundas alterações na vida da população em todo o mundo, permitindo, não a todos, mas a uma parcela – os setores médios dos centros urbanos -, consumir novos e mais produtos, por outro lado, a vontade do novo

trazia embutido, em várias áreas da cultura, o desejo de transformar a realidade de um país subdesenvolvido, de retirá-lo do atraso, de construir uma nação realmente independente.

O entusiasmo pela possibilidade de construir algo novo implicou o surgimento e/ou o impulso a vários movimentos no campo artístico. Eram novas formas de pensar e fazer o cinema, o teatro, a música, a literatura e a arte que se aprofundavam, como revisão do que fora feito até então. (KORNIS, 2018)

Entre as novas formas do pensar e do fazer artístico citadas por Mônica Almeida Kornis, podemos situar a dramaturgia realizada por Boal, que nessa primeira fase, buscando retratar a vida simples das favelas e bairros operários se constituía num fato bastante incomum naquele momento do teatro nacional.

Desde os primeiros textos já se destacava o pleno domínio de Boal em apresentar diálogos com a capacidade de provocar e sustentar a ação teatral sendo, portanto, o diálogo o principal elemento para o desenvolvimento da história que está sendo mostrada. Algo, muitas vezes raro, nos primeiros textos de dramaturgos iniciantes, que geralmente serão mais narrativos do que teatrais.

Outra marca desses diálogos é a preocupação de Boal em apresentar a linguagem escrita não no formato gramatical proposto pela norma culta da língua, mas sim da forma como essa língua é falada pelos personagens, indicando nas próprias falas um padrão cultural e uma linguagem típica do grupo social retratado, como no trecho abaixo retirado da obra *Filha moça*:

MÃE:        Qui horas tu voltô ônti? (NAO OBTÉM RESPOSTA) Qui horas?

FILHA:      (NUM TOM HOSTIL) Num mi lembro!

MÃE:        Tu chegou quase de madrugada. Que saí de novo?

FILHA:      (QUASE CANTANDO) Hoji é otro dia...

Diferentemente daqueles que cometem o erro tão comum de apresentar diálogos literários, nesses primeiros escritos de Boal os diálogos se distinguem pelo grande potencial para a oralidade, traduzido numa prosódia autêntica ao perfil cultural dos personagens.

Rápidos, fáceis e emocionais, os diálogos são aptos à interpretação dos atores, que encontraram na linguagem os elementos que denotam as perturbações variações do espírito advindas das situações que envolvem o personagem.

Também se constitui numa característica das primeiras peças o grande número de interferências do autor sobre as falas dos personagens, como poderemos observar no diálogo, extraído da peça *Laio se Matou*:

LAIO: (FEROZ) Cala a boca! (ELE CHORA BAIXINHO, ENTRE OS OUTROS NEGROS ALGUNS CONFABULAM EM SINAL EVIDENTE DE PROTESTO). Pélope. (COMO UM CÃO ELE LEVANTA OS OLHOS PARA O DONO). Tu não sabe o que tem que fazer? (PÉLOPE LEVANTA-SE COM ESFORÇO E ENCAMINHA-SE PARA A PORTA DA CASA ONDE ENTRA. CRISIFO CONTINUA CHORANDO BAIXINHO). Demônio! (AFASTA-O COM O PÉ). Tu não cala essa boca? (PAUSA, PARA JOCASTA QUE ATÉ AGORA NÃO TEVE O MENOR GESTO). Tu acha que eles atende?

JOCASTA: (SEMPRE DE CABEÇA BAIXA) Parece que tu num tem fé.

LAIO: (FALANDO BAIXINHO) Num tenho mesmo. Tu sabe que num tenho mesmo!

Vemos no exemplo acima uma excessiva interferência da autoria, típica daqueles que ainda não estão familiarizados com os processos da montagem de espetáculos teatrais em que a interação entre atores e direção é que geralmente irão determinar emoções e gestualidades pontuais, o que aponta o real amadorismo do jovem Boal, nesse momento ainda um iniciante na carpintaria teatral.

Boal indicava de forma exagerada emoções e ações que deveriam ser representadas pelos atores, um trabalho geralmente facultado ao intérprete ou à direção do espetáculo. Talvez nesses excessos de preocupação com o desenho da cena podemos constatar indícios da preferência de Boal pela direção teatral em detrimento ao trabalho dramaturgico que mesmo diante desses pequenos deslizes já se destacava pela qualidade dos enredos.

Conflitos dramáticos originados em embates familiares, em posturas religiosas, em romances infelizes ou em traições que resultam em crimes ou delitos morais serão frequentemente apresentados nesta fase inicial. Os enredos de tonalidades irônicas e quase policialescas, em muito reportam à dramaturgia rodriguiana, não como uma cópia de estilo, mas sim, como uma possível influência, fruto da admiração de Boal por Nelson Rodrigues, que pode ser observada principalmente nessas primeiras escrituras.

Nelson Rodrigues, conceituado pela maior parte da crítica como o mais importante autor do teatro brasileiro e mesmo como o maior e melhor dramaturgo da língua portuguesa, teve uma importância decisiva no início de carreira de Boal que foi muito além da

fonte de inspiração. Nelson também cumpriu o papel de grande incentivador da obra de Boal, que se aproveitando de uma oportunidade advinda de seu cargo de diretor cultural do diretório acadêmico na faculdade de química, organizou um ciclo de palestras, um estratagema para conhecer e se aproximar de seu ídolo.

A conferência revelou-se um fiasco: sete pessoas vieram ouvir o dramaturgo. Após o episódio, no entanto, Nelson Rodrigues tornar-se-ia seu conselheiro, lendo várias de suas peças e anotando-as com comentários e sugestões. Por seu intermédio, Boal conhece Sábato Magaldi e outras personalidades do meio teatral. Pouco depois, decide assistir às aulas de um curso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro. (POLI JÚNIOR, 2018).

Como vimos esse contato com o grande autor de *Vestido de Noiva*, obra que primeiramente conferiu relevância mundial ao teatro brasileiro, foi fundamental nas intenções de Boal rumo a um início de carreira teatral, Na companhia de Nelson Rodrigues, a convivência com a classe artística se tornava mais viável e possível. Tornaram-se verdadeiramente amigos, como podemos melhor observar em depoimentos presentes em *Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas*. (2014. P.123- 125):

Eu queria ver peças e artistas, falar teatro: ficava triste quando descia o pano e eu ia pra casa pensar sozinho, queria fazer perguntas, aprender. Resolvi organizar um Ciclo de Conferências. Pra começar, convidei o dramaturgo que mais admirava, Nelson Rodrigues [...]

Sou testemunha de que era excelente amigo. Meu testemunho vale mais porque em nenhum momento comunguei com suas ideias políticas. Eu tinha admiração pelo escritor e pelo amigo.

O universo rodriguiano, composto de peças míticas, peças psicológicas e tragédias cariocas, assim agrupadas segundo os critérios da crítica brilhante de Sábato Magaldi, também é caracterizado por romances, contos e crônicas impregnados da vida carioca. O estilo da crônica jornalística inspirado em recordações de infância ou em escândalos morais que abalavam a sociedade ou ainda em crimes passionais e outros casos policiais tão frequente em Nelson Rodrigues também é presente e determinante da atmosfera proposta nos primeiros textos teatrais de Boal, embora a linguagem e estrutura dramática sejam absolutamente distintas, se comparadas às obras desses dois grandes autores e amigos.

Outro aspecto do teatro rodriguiano que também estará presente nessa primeira fase do Teatro de Boal será o emprego de adaptações. A peça *Laio se Matou*, por exemplo, é inspirada em *Édipo Rei*, tragédia clássica de Sófocles. O uso da transposição das histórias e personagens do teatro clássico grego, embora incomum, não se constituiu numa ideia inédita no teatro brasileiro. Antes de Boal, empregar desse artifício, o genial Nelson Rodrigues já o havia utilizado em 1947 na realização cênica de *Senhora dos Afogados*, em que transpôs o mito incestuoso de *Electra* para o teatro e para a realidade nacional.

Mas, diferentemente das peças do amigo Nelson, o teatro de Boal desde sua fase inicial já nos revela uma tendência acentuada a tratar as questões vividas entre os mais humildes e excluídos. Um teatro dedicado aos subúrbios e aos personagens da pobreza, como negros, operários, devotos das religiões afro-brasileiras e outros moradores típicos dos morros e das favelas já tão típicos no cenário urbano carioca.

Como semente de sua futura obra teatral libertadora, desde seu início, o teatro de Boal é dedicado ao grupo social que mais tarde identificaria como ‘o oprimido’. Essas peças não têm o caráter ideológico ou político ou engajado em lutas sociais como será característico em outras fases, mas já se dedica em apresentar o mundo dos menos favorecidos, numa convencional concepção estética naturalista.

E, talvez, esteja aí o aspecto mais frágil das peças dessa primeira fase: um tradicional e inocente realismo, bastante comum nos primeiros roteiros de um jovem dramaturgo. E, talvez, por isso mesmo, em depoimento sobre Nelson Rodrigues homenageado na *FLIP – Festa Literária internacional de Paraty de 2007*, Boal ainda se recordasse do antigo conselho dado pelo ídolo e amigo sobre essas primeiras peças:

‘Deforma!’ O principal conselho que me dava e eu me lembro bem, era: ‘Deforma!’ Apesar de escrever, mais tarde, uma coluna intitulada ‘*A Vida Como Ela É*’, Nelson me aconselhava a deformar a realidade como ela não era, ou pelo menos, mostrar a minha visão da realidade – fugir da fotografia. Tinha razão: teatro não é a reprodução do real, é a sua transubstanciação. Arte é metáfora, não cópia servil” (BOAL, 2007)

## AS PEÇAS DA FASE DOS RETRATOS CARIOCAS

Criadas nesse período que identificamos como uma primeira fase do trabalho dramaturgico, registramos nove peças, somadas de outras duas da qual não encontramos registros mais relevantes, mas apenas indícios. Descritas na sequência, procuramos identificar os seguintes elementos: o título da peça, seu ano de criação, o gênero dramaturgico, sinopse e principais personagens, aspectos ligados à originalidade ou adaptação do enredo e, ainda, informações históricas como matérias jornalísticas, críticas da época, material de divulgação, comentários relevantes, fotografias etc.

### MARTIM PESCADOR

Escrita em 1950, provavelmente, o primeiro texto teatral de Boal, a peça é uma história original que retrata o dia-a-dia e as dificuldades de um grupo de pescadores da Bahia. Considerada um texto juvenil construído em linguagem naturalista, com os desacertos típicos das primeiras iniciativas dramaturgicas de um jovem autor, a peça se constitui num marco na carreira de Boal que, com a versão americana do texto, ganhou um concurso de ‘Peças em um ato’ na *Columbia University of New York*, seu primeiro reconhecimento relevante como dramaturgo.

Embora a peça não tenha recebido uma montagem, como era previsto para o texto premiado, na análise de Maria Silvia Betti (2015), *Martim Pescador*, representou um destacado impulso a abrir portas e fortalecer o início da carreira de Boal:

O trabalho de Boal abriria outros caminhos, além de sua experiência no *Matthews Theatre*, de Columbia, Boal foi convidado a integrar o *Writers’ Group*, núcleo de dramaturgia experimental do *Brooklyn* com uma pauta de estudos apoiados em leituras relatadas e a seguir discutidas. O convite ocorreu no final de seu segundo e último ano de estudos quando ele venceu um concurso de dramaturgia promovido pela Universidade de Columbia com a peça *Martim Pescador*.

Frustrando suas expectativas, a direção da escola considerou que nem o tema (pescadores brasileiros) e nem o estilo naturalista seriam adequados para uma montagem no campus, mas os colegas de Boal se dispuseram a encená-la dentro do *Writers’ Group*. A peça vencedora acabou sendo substituída por outro texto de Boal intitulado *The horse and the Saint* [O cavalo e o santo], com elenco formado pelos próprios dramaturgos e diretores do

grupo e direção do próprio Boal. Essa seria, como ele próprio comenta, a sua primeira direção.

Na declaração a seguir, Boal nos apresenta a história de um “ceguinho cantor” que segundo nos informa o teatrólogo, seria sua inspiração maior na escritura de *Martim Pescador*:

Um ceguinho, que via mais que vidente, passava à noite na rua, cantarolando música de igreja e, de manhã, entrava na casa de um operário e ninguém sabia por quê.

Vizinhos imaginavam, mas a mulher trabalhava, visível. O ceguinho dormindo... Enigma. Ou caridade, o que não deixa de ser um enigma. Antes que o marido voltasse, o cego saía e perambulava até a noite, quando escolhia onde deitar, cantar música de crucifixo e pedir esmolas. Inspirado no cego escrevi *Martim Pescador*, que chegou a ser ensaiada com Grande Otelo e Abdias do Nascimento, meu mais antigo querido amigo, irmão, Léa Garcia, que veio a ser sua esposa, e atores do Teatro Experimental do Negro. (BOAL, 2014, p. 96)



Imagem: portal Luis Nassif

O comediante Grande Otelo num ensaio ao ar livre de *Martim Pescador*, com o *Teatro Experimental do Negro*, em 1956; a peça não chegou a estrear.

## MARIA CONGA

Também com sua escritura datada no ano de 1950, atualmente o texto da comédia *Maria Conga* é praticamente desconhecido do público, sendo uma das obras que só se encontram no acervo de Augusto Boal, como já esclarecido anteriormente, sob a custódia da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas ainda em fase de organização e tratamento para sua disponibilização.

Segundo declarações de Fabian Boal, um dos filhos do autor, em reportagem publicada em *O Tempo* (2009), sobre a organização do acervo na época em que esse patrimônio esteve na UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, *Maria Conga*, dividiria com *Martim Pescador* o rótulo de primeira peça escrita por Boal e que, infelizmente, não teria sido encontrada integralmente: “Também há ‘Maria Conga’, de 1950, sua primeira peça, junto com ‘Martin Pescador’. Achemos só o primeiro ato. Meu pai nem se lembrava mais”.

Maria Conga é também o nome de uma entidade das mais queridas e respeitadas entre os praticantes dos cultos afro-brasileiros. Simbolizada na figura de uma ‘Preta-velha’, na tradição religiosa, Maria Conga é associada a uma velha escrava benzedeira cuja vida foi dedicada a cuidar dos escravos doentes ou maltratados. É considerada um espírito protetor e se manifesta frequentemente nas sessões religiosas dos templos da Umbanda, tão comuns nos subúrbios do Rio de Janeiro dos meados do século XX. Provavelmente a peça de Boal, profundo estudioso das tradições e mitos afro-brasileiros, era inspirada na história de vida dessa divindade.



Imagem: Acervo jornal *Última Hora*

Em 10 de fevereiro de 1955, comentando as estreias futuras do Teatro Municipal previstas para o mês de abril, o jornal *Última Hora*, publicava uma foto da atriz Shulamith Yaari informando que essa seria o personagem título da peça *Maria Conga*.

## HISTÓRIAS DE MEU BAIRRO

Como as duas peças apresentadas anteriormente, *Histórias de meu Bairro*, também foi, ao que indicam os registros, escrita no ano de 1950 e, como as outras, também não estão disponibilizadas informações sobre a escritura ou a própria escritura que permitiriam a realização de análises ou maiores e melhores comentários. Através de testemunhos de Augusto Boal e como o próprio título nos sugere se sabe que o tema de *Histórias de meu Bairro*, como das outras peças dessa primeira fase, se referia a vida e personagens dos cenários à sua volta nos subúrbios cariocas.

O relato de Boal transcrito abaixo nos apresenta a dificuldade do autor em relação à manutenção de suas primeiras escrituras teatrais e, mais uma vez, nos demonstra o quanto profundamente as histórias e personagens típicos do bairro da Penha dos anos 40 irão influenciar toda a obra teatral de Boal durante a *Fase dos Retratos Cariocas*.

De não sei quando até 1953 escrevi peças curtas sobre gente que eu conhecia, que morava no meu bairro popular na Penha Circular no Rio de Janeiro, gente pobre, operários do Curtume Carioca, fregueses da padaria do meu pai, pescadores da praia das Morenas, soldados e costureiras, moças e farmacêuticos [...]

De todas essas peças conservei algumas: *Martim Pescador*, *Maria Conga* e *Histórias do meu Bairro*. (BOAL, 1990, vol.1)

## ORUNGAN

Mais um dos textos da primeira fase inspirado na mitologia dos orixás dos ritos afro-brasileiros e que, infelizmente, não foram encontradas maiores informações ou registros sobre sua escritura que, provavelmente, se deu entre 1951 a 1953.

Na tradição das tribos Nagôs e Iorubás, localizadas na região da África Central onde hoje estão o Sudão, o Chade, a Nigéria e o Benim, a história de Orungan se refere à criação do mundo, em que Orungan representa uma das divindades primordiais, uma das forças da natureza, no caso, a personificação do ar. O nome 'Orungan' literalmente resulta da combinação dos termos *Orun*: Céu e *Gan*: Alto, elevado. Relacionado ao espaço entre a terra e o céu, Orungan é também cultuado como o 'Senhor do Sol'.

Filho da terra, o orixá Aganju, seu pai e da água, o orixá Iemanjá, sua mãe a história de Orungan apresenta uma trágica relação incestuosa. Apaixonado loucamente por Iamanjá, que não corresponde aos seus desejos sexuais, Orungan tentará violar a mãe que durante o ato de violência que sofre, na tentativa de fuga, cai ao chão e morre em função da queda. Nesse momento, num ato de epifania, Iemanjá se transforma em água dando origem a mares e rios e, durante essa transmutação, de seu ventre nascem diversas outras divindades do panteão Nagô e Iorubá como Ogum, Oxalá, Oxóssi, entre outros.

Augusto Boal, pela influência cultural da vizinhança e pela convivência com negros, desde jovem conhecia bem as histórias e mitos advindos dos cultos religiosos africanos como o Candomblé e Umbanda. Some-se a isso o seu interesse como leitor do teatro clássico grego em que os enredos trágicos sempre se reportam à vida dos heróis míticos e a influência do teatro de Nelson Rodrigues que já em 1947 transpôs a tragédia de *Electra* para a realidade nacional e encontramos nessa mistura elementos fortes e característicos dessa primeira fase de sua dramaturgia.

Comecei a ler tragédias gregas: na mitologia grega, algumas histórias se pareciam às das mitologias nagô e ioruba. Édipo e Orungan são mitos semelhantes — na versão negra a violência é maior: Orungan arranca seus filhos- irmãos do ventre de sua mãe e os mata. [...] escrevi peças misturando mitologias com vidas das pessoas que eu via! (BOAL, 2014, p. 106)

## LAIO SE MATOU

Tragédia em dois atos composta por cinco personagens fundamentais:

Laio, um típico malandro de morro, cuja mulher é a chefe de uma casa de candomblé e em função disso, Laio goza de uma posição de liderança junto aos frequentadores do culto. Alvo de uma maldição, Laio ira proibir a esposa de ter filhos.

Jocasta, uma “mãe de santo”, esposa de Laio. Apesar da proibição de Laio, terá um filho que entregará para ser criado longe do lar por um casal de amigos de Pélope. Jocasta será enganada por Pélope, que pregará a mentira de que esse filho morreu ainda bebê;

Édipo, filho de Laio e Jocasta. Criado por pais adotivos sem conhecer a própria história ou a existência dos pais biológicos. Édipo, só entrará em cena no segundo ato, já como amante de Jocasta e como o futuro assassino de Laio;

Pélope, antigo amigo de Laio e Jocasta que cumpre a função de antagonista da trama. Pélope terá seu filho Crísifo seduzido e levado por Laio para viver longe do pai e daí lançará a maldição de que se Laio tivesse um filho, esse seria seu o assassino. É Pélope que levará Édipo recém-nascido para ser criado longe dos pais;

Crísifo, o filho de Pélope, criado como um enteado por Laio, que conhece Crísifo ainda menino, quando Laio estava fugitivo na Bahia amparado pelo amigo Pélope. Laio, acreditando ser estéril, convenceu Crísifo a fugir do lar paterno e viver como seu enteado, gerando então o sentimento de vingança em Pélope;

A peça é ainda acrescida por vários personagens coadjuvantes:

Três detetives (Chefe, Obtuso e Inocente) que cumprirão a função narrativa e interlocutora, própria do Coro nas tragédias gregas;

A Filha de Omulu, que representa o aspecto místico da trama na medida em que revela a vontade dos deuses, determinando o destino dos protagonistas;

O Homem de Chapéu, a Moça e Homens Negros, todos personagens com poucas falas cumprindo uma figuração de personagens secundários. Por vezes, veremos os tais “Negros” também ocupando as funções de Coro grego, numa intensidade menor, se comparados aos Detetives;

A peça é dividida em dois atos. No primeiro, dedicado à apresentação da trama, veremos Laio, procurado e perseguido pela justiça representada por três policiais (Os Detetives), que ao final do ato conseguem finalmente prender Laio. O segundo ato, se desenvolve, vinte anos após a prisão. É o retorno de Laio ao lar, quando esse descobre que a esposa Jocasta tem um amante, o jovem Édipo, que obviamente, tomou seu lugar de líder da comunidade religiosa comandada por Jocasta.

Uma adaptação do mito clássico grego do Rei Édipo transposta ao ambiente da marginalidade e da pobreza típicas dos morros cariocas dos anos 50, em que predominavam a população negra e a forte presença da cultura nagô disseminada através dos templos religiosos de origem africana.

O enredo se desenvolve em torno de um fato místico: Laio roubou o filho de Pélope que o amaldiçoa com a praga de que se Laio tivesse um filho, esse se tornaria o seu assassino, uma maldição que se cumpre na cena final da peça. Durante a trama, ao fim do primeiro ato, Laio será preso e, após vinte anos no cárcere, ao ser libertado e retornar ao antigo lar, descobre que sua mulher Jocasta vive com um jovem amante, Édipo, o que dará origem a uma violenta disputa passional que terminará com o filho apunhalando seu pai.

Como no original grego, os personagens Laio, Jocasta e Édipo, desconhecem suas condições de pais e filho. Quando Laio, ferido de morte por Édipo, finalmente descobre que esse é seu filho, num ato de extremo sacrifício, irá se apunhalar para caracterizar um suicídio e assim, livrar o filho do crime de assassinato.

Inspirada em *Édipo Rei* de Sófocles, a mais emblemática tragédia do teatro grego clássico, *Laio se Matou*, embora percorra a mesma intriga, se distancia bastante da obra original, o que poderemos observar através da sinopse realizada por Paulo Henrique Alcântara (2015) sobre a obra de Sófocles escrita provavelmente em 427 a.C.:

A trama tem início com um pedido do Rei de Tebas, Édipo. Ele solicita a seu cunhado Creonte, irmão de sua mulher Jocasta, que vá se consultar com o oráculo de Apolo em busca da razão de uma peste misteriosa em Tebas. Ao retornar, Creonte revela o veredito do oráculo: a peste é resultado de um castigo dos deuses, pois na cidade habita o assassino do primeiro marido de Jocasta, Laio, o antigo rei. Édipo, então, conclama o povo a buscar pelo criminoso e sobre ele lança uma maldição. Começa uma investigação, e, no decorrer da narrativa, emergem acontecimentos passados que explicam a sina do protagonista. Ao longo das cenas, a descoberta de como se deu a morte de Laio acontece por meio da revelação de antigas profecias. Uma delas, relatada ao próprio Laio, advertia-o de que, se um dia tivesse um filho, seria morto por este, e sua mulher com ele casaria. Temendo o destino, o pai de Édipo o afasta do lar. Ele é entregue, ainda criança, a um pastor no monte Citeron. Contudo, o pastor não segue as ordens do rei de assassinar o menino e o deixa com outro pastor, que, por sua vez, o entrega ao rei, Pôlibo, de Corinto, por quem é criado. Já crescido, Édipo também ouve a profecia de que mataria seu pai e casaria com sua mãe. Para reverter tal previsão, foge da casa de seus pais adotivos e segue para Tebas. Na estrada, desentende-se com a comitiva do Rei Laio, que é morto por ele. Quando chega a Tebas, Édipo decifra o enigma proposto por um monstro feminino alado denominado Esfinge, cujas garras vinham destruindo todos aqueles que não elucidavam a sua proposição. Édipo consegue livrar a cidade deste mal e, como recompensa, desposa Jocasta, viúva de Laio, sem saber ser ela sua mãe. Com Jocasta, tem quatro filhos: Eteócles, Polinices, Antígona e Ismene. Ao final, ciente de sua maldição, reconhecendo-se assassino involuntário do pai, amante inocentemente incestuoso da mãe, Édipo termina por cegar a si mesmo. Parte para o exílio em Colono com sua filha Antígona, e Jocasta se enforca. A tragédia de Édipo não pôde ser evitada. Mesmo tendo respondido o enigma da Esfinge, ele foi incapaz de desfazer a intrincada trama de seu destino.

A tragédia de Boal, escrita em 1952, se configura de forma bastante distante do original grego sendo, portanto, um formato de 'Recriação', nos moldes propostos por Doc Comparato (1998).

O autor de *Da Criação ao Roteiro* aponta que o processo de adaptação poderá ser realizado em gradações diferentes que vão desde a adaptação fiel à obra, em que o adaptador procura não alterar a obra original em sua história, ou tempo, ou local ou personagens, procurando manter fidelidade também em relação às emoções e conflitos originais, até graus de menor fidelidade à obra original com maior grau de interferências e modificações por parte do adaptador. Essa ordem de graduação resulta nos seguintes graus de adaptação: Baseado em, Inspirado em, Adaptação Livre e Recriação, modelo em que o grau de fidelidade ao original é mínimo. No entanto, como ainda esclarece Doc Comparato "não se deve confundir recriação com desvirtualização. Desvirtuar é fazer com que a obra original fique desfigurada no seu *ethos*; ao passo que na recriação este se mantém intacto." (1998, p.333)

Nessa recriação de *Édipo Rei* o ambiente proposto, como em outras peças da *Fase dos Retratos Cariocas*, será um subúrbio qualquer num dos morros do Rio de Janeiro, mais especificamente, um cenário dos terreiros dos cultos afro-brasileiros e seu entorno.

A descrição dos cenários no início da peça não nos deixa dúvidas sobre a atmosfera proposta para a ambientação: "Quintal de uma casa suburbana com todas as características de um terreiro caboclo. A direita alta, fundos da casa de Laio, esposo de Jocasta, mãe-de-santo".

O processo de recriação realizado por Boal tem como um primeiro aspecto relevante, a mudança do protagonista, não mais o jovem Édipo como no original, mas sim Laio o velho pai.

Laio, Rei de Tebas, príncipe de linhagem nobre que teve o pai, o Rei Lábdaco, assassinado quando era ainda criança. Exilado no reino de Frígia Laio se enamora de Crísipo, o príncipe-herdeiro de lá. Laio é um dos heróis bissexuais da mitologia grega. Sua mítica nos relewa que Crísipo será estuprado por Laio que o sequestra para Tebas. Após a morte do amante, Laio retoma para sua linhagem o trono tebano, se casa com Jocasta e se torna o pai de Édipo, um dos maiores heróis dos clássicos gregos.

Na versão de Boal, o caso amoroso de Laio e Crísipo fica atenuado e apenas subentendido. O poder advindo da nobreza de Laio será transformado num poder paralelo, característico da marginalidade carioca. Laio é um contraventor perseguido pela polícia e cujo pequeno poder advém de ser o 'chefe' de uma comunidade religiosa, por ser o amante da líder espiritual, Jocasta, dona de um terreiro de candomblé.

Os rituais populares de origem africana estão presentes não só na ambientação como também nas ações propostas, de forma que integram e dão o clima místico que marca a intensidade dramática do espetáculo, como veremos no trecho destacado a seguir:

LAIO - Se estou aqui é culpa tua. Tu sabe que macumba nenhuma m'ingana. Tu sabe que macumba nunca m'inganou. (PAUSA) Mas eu queria ter um filho. Nunca quis tanto uma coisa como 'tou querendo esse filho. Juro que se der certo... juro até que... que me converto nagô. Nagô feito esse que 'ta'i! (APONTA PÉLOPE QUE VEM ENTRANDO COM UM GALO VIVO PARA O SACRIÍCIO A OMOLÚ).

Inicia-se a festa. Primeiro a matança ao som dos cânticos e das danças sagradas. Depois o “despacho” de Exú. Depois as cantigas e as danças especiais de Omolú e uma filha fica possuída por esse orixá. Dança. Jocasta aproxima-se e faz o pedido que a plateia não necessita ouvir.

FILHA DE OMULÚ- (DIRIGINDO-SE A LAIO, QUASE AOS BERROS) Tu não vai ter filho não!

LAIO - (FURIOSO PARA JOCASTA) 'Tá vendo? Eu sabia! (BAIXO PARA A FILHA, ENVERGONHADO COM OS NEGROS QUE O OBSERVAM). Faço o que for preciso! Até me converto nagô se for preciso!

FILHA - (SEMPRE ALTO) Pois é por causa d'un nagô que tu num vai tê filho não. Tu não se alembra da maldição de Pélope? (OS NEGROS MURMURAM).

LAIO - (TRANSFIGURANDO-SE) Chega! Se não pode deixa!

FILHA - (COMO ANTERIORMENTE) Ele disse assim: “Laio, Laio, tu nunca vai tié um filho, mas se tiver ele vai ser teu assassino!” Foi assim que ele disse. (OS ATABAQUES SOAM BAIXINHO COMO UM ECO VINDO NUM SILÊNCIO MORTAL).

FILHA - (COMO ANTERIORMENTE) Ele disse assim: “Laio, Laio, tu nunca vai tié um filho, mas se tiver ele vai ser teu assassino!” Foi assim que ele disse. (OS ATABAQUES SOAM BAIXINHO COMO UM ECO VINDO NUM SILÊNCIO MORTAL).

LAIO - (COM RAIVA CONCENTRADA) Já disse que chega!

FILHA - Essa foi a maldição de Pélope. Tu tem que carregar com ela a tua vida toda. Tu se alembra o que fez com Crifiso?

LAIO - (POSSESSO) Chega! Leva essa dona antes que eu meta a mão na cara dela!

- PÉLOPE - (QUE SE MANTEVE RESPEITOSO ATÉ AGORA) É com orixá Omolú que tu está falando.
- LAIO - (PARA JOCASTA) Leva o orixá para o inferno! E vocês todos! Estão fazendo o que aqui? A festa acabou! Todo mundo prá fora! (OS NEGROS SE MOVEM. JOCASTA E OUTRAS NEGRAS CONDUZEM A FILHA-DE-OMOLÚ PARA DENTRO. LAIO ESTÁ COMO QUE EMBRIAGADO). Todo pro diabo que os carregue!
- FILHA - (ANTES DE SAIR AO PASSAR EM FRENTE A LAIO) Tú vai ter um filho sim! Mas tão desgraçado que há de chorar o dia em que nasceu! Se alembra da maldição de Pélope? Pois vai ser pior, vai ser muito pior!
- LAIO - (FAZENDO UMA CARÍCIA FERROZ NO PESCOÇO DE JOCASTA, QUASE DOCE). Se tu ficar grávida Jocasta te mato. Te mato!
- FILHA - (COM UM RISO SELVAGEM) Jocasta já 'tá grávida! Jocasta vai ter um filho! (SAEM JOCASTA, A FILHA-DE-SANTO E ALGUMAS NEGRAS).

O oráculo transformado na manifestação mediúnica de uma ‘filha de santo’, a emboscada policial para prender Laio, a ambientação no em torno de um culto religioso determinando uma fatalidade mística, a função narrativa do coro grego realizada pelos detetives e, posteriormente, pelos negros frequentadores do terreiro de Jocasta se constituem em elementos, oriundos da tragédia grega clássica, utilizados por Boal de forma bastante inovadora e peculiar.

No entanto, o maior distanciamento da tragédia de Boal sobre o original de Sófocles e, talvez o elemento mais peculiar dessa transposição, recai ainda sobre a criação um novo herói, na verdade, um anti-herói: Laio.

Embora nada virtuoso de caráter, Laio ao final, surpreendentemente, se suicida com o mesmo punhal com que foi ferido por Édipo. Assim o faz para proteger o filho, apagando as marcas do assassinato. Um sacrifício heroico e amoroso realizado em nome da ex-mulher e, principalmente de seu filho, quase um desconhecido. Laio morre sem revelar a Édipo e Jocasta sobre os laços de sangue que os uniam.

O grande crítico do teatro brasileiro, Sábato Magaldi, em matéria publicada no *Diário Carioca* em 1952, nos chamava atenção sobre alguns desses aspectos inovadores e criativos que, sem dúvida, se destacam entre as melhores qualidades de *Laio se Matou*:

Essa é a quarta peça de sua autoria que tenho oportunidade de ler, e já no contato inicial com o seu trabalho senti a presença do dramaturgo. Alguém que escreve teatro com linguagem teatral, com processos teatrais. Peças para serem representadas.

A extrema juventude de Boal (ele conta apenas 21 anos) não permitiu o que será fácil compreender, amadurecimento completo de seus recursos. Dai se notar ainda um caráter experimental nas várias tentativas. O que não significa restrição, desmerecimento, mas um motivo a mais de confiança no seu mérito: o autor procura dominar a forma, a técnica, para se lançar depois em caminhos de maior audácia. “Laio se Matou” situa no ambiente negro a história grega de Édipo. Além da curiosidade da transposição, outro aspecto torna a peça interessante: Laio, que é apenas uma referência em todas as obras que tratam o tema, se transforma aqui no personagem central a situação exposta seria assim anterior a Édipo. Se, no tratamento clássico, Laio é vítima inconsciente, morto sem sabor que o assassino era o filho — por mera obra de fatalidade — nesta peça ele se mata ao descobrir a tragédia que possuiu seu lar. Augusto Boal adotou concepção freudiana. E fez, conscientemente, que todas as barreiras fossem superadas, para realização do chamado Complexo de Édipo. O pai se sacrifica, em benefício do amor do filho pela mãe.

Reparos à técnica, ao estilo, certamente cabem. Não é o momento de enumerá-los. Só quero congratular-me com Abdias Nascimento, que deseja encenar “Laio se Matou”, logo que possa reconstituir o Teatro Experimental do Negro. E com Augusto Boal, que passará a figurar entre os nossos autores de valor.

## O LOGRO

Em 1953, em São Paulo, foi realizada a primeira montagem do espetáculo pela companhia *Teatro Experimental do Negro*, projeto iniciado em 1944 idealizado com o objetivo da valorização do homem negro no teatro nacional. Nas palavras do próprio fundador e diretor Abdias do Nascimento, podemos compreender melhor esse momento relevante para a história do teatro e da cultura nacional:

[...] surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.

Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário.

A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial”. Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país. (NASCIMENTO, 2005)

A mesma companhia em 1956 teve frustrada a tentativa das montagens de outros textos de Boal, como *Martim Pescador e Filha Moça*, no entanto, além de a companhia levaria ainda a cena o espetáculo *Laio se Matou*.

A peça *O Logro*, como os textos citados anteriormente na *Fase dos Retratos Cariocas* são dedicados, em sua maioria, a personagens negras, sendo esse outro aspecto a particularizar a obra de Augusto Boal no conjunto da dramaturgia brasileira, pobre em peças e espetáculos dedicados à raça negra.

Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas.

Devemos ter em mente que até o aparecimento de Os Comediantes e de Nelson Rodrigues – que procederam à nacionalização do teatro brasileiro em termos de texto, dicção, encenação e impostação do espetáculo – nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo

sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática. (NASCIMENTO, op.cit)

E nesse aspecto de nacionalização da cena brasileira descrito por Abdias Nascimento, mais uma vez encontramos uma provável influência rodriguiana sobre a obra de Boal. Em 1946, Nelson Rodrigues de forma inédita apresentava ao teatro brasileiro a tragédia *Anjo Negro*, em que o protagonista, Ismael, é um personagem negro e o preconceito racial é ponto central da trama.

*O Logro* é ambientada entre os negros e são abordadas questões ligadas aos cultos afro-brasileiros. Vale ressaltar a importância do *Teatro Experimental do Negro* nessa primeira fase do trabalho dramático de Boal, já que em território brasileiro é junto a esse grupo que Boal encontrará suas primeiras encenações como autor e como diretor teatral.

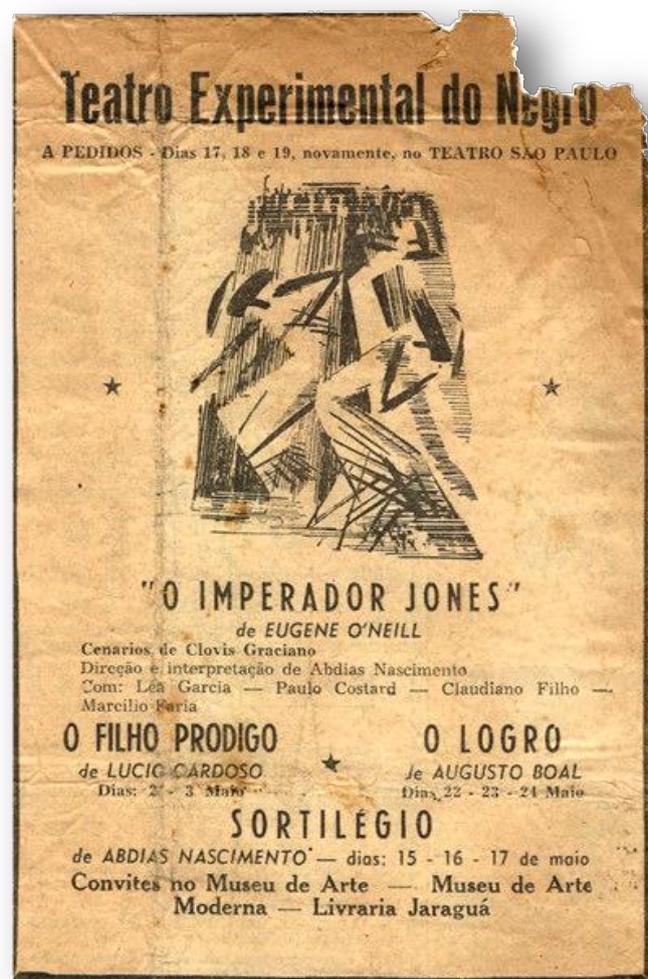


Imagem: Acervo Instituto Augusto Boal

Anúncio paulista de 1956 do grupo *Teatro Experimental do Negro* contendo a peça *O Logro*.

## A CASA DO OUTRO LADO DA RUA

Nas declarações sobre sua formação dramaturgica na *Columbia University of New York*, Boal sempre enalteceu a figura de seu tutor John Gassner, o grande teatrólogo e professor a quem Boal, modestamente, atribui o mérito por ‘aprender um pouco’ do que no teatro brasileiro chamamos de carpintaria teatral, ou seja, o plano técnico com que se define e se realiza a estrutura dramática de uma peça teatral.

Sobre a época dessa formação, entre 1953 a 1955, Boal declarou ter escrito muitas peças, geralmente de encomenda e ainda, como um desprezo pelo resultado que atribuiu às mesmas, admite ter jogado fora a maioria delas.

Entre as duas peças que foram poupadas da lixeira de Boal estão aquelas que foram montadas pelo *Writer’s Group*, um grupo de jovens escritores dedicados à dramaturgia experimental baseada em estudos, leituras e discussões dos textos que realizavam e que, por vezes, também produziam de forma amadora.

Um desses espetáculos foi a comédia *A Casa do Outro Lado da Rua*, traduzida para o inglês como *The House Across the Street*, que em 1955 foi levada a cena em Nova Iorque sob a direção do próprio Augusto Boal, sua estreia ‘oficial’ como diretor de teatro.

Aqui, diferentemente das pesquisas de Maria Silvia Betti (2015) que apontam *O Cavalo e o Santo* como a primeira direção de Boal, conforme já destacado em informações anteriores, temos a declaração de Boal prestada em *Trajatória de uma Dramaturgia*, texto de abertura da obra *Teatro de Augusto Boal* (1986, pag. 10) no trecho em que aborda as peças montadas pelo *Writer’s Group*: “Como não tinha diretor, foi aí que eu estreei dirigindo *A Casa do Outro Lado da Rua*.” Sobre esse importante momento da vida artística de Boal, destaca a crítica teatral e professora Frances Babbage (2004):

O ano acabou, mas Boal não estava pronto para ir embora, e com a ajuda do pai embarcou para mais um ano de estudo. Se o primeiro ano havia sido dominado por novas experiências, o segundo permitiu que Boal perseguisse ambições específicas.

Ele combinou o que havia aprendido sobre dramaturgia e direção montando duas de suas próprias peças em 1955: *O Cavalo e o Santo* e a comédia *A Casa do Outro Lado da Rua* – no estúdio Malin, em Nova Iorque, com a ajuda de um grupo de amigos.

Em um estilo provocativo bem característico, Boal conquista uma desinibição criativa de algo que até então não havia experimentado: ‘Como eu não era um diretor, eu não tinha medo de dirigir... E como os atores não eram atores, eles não tinham medo de atuar; eles foram ótimos.’ (Tradução nossa)

## O CAVALO E O SANTO

Boal provavelmente apenas não se recordou de *O Cavalo e o Santo* na introdução de *Teatro de Augusto Boal – Volume 1*, em que, como dito anteriormente, apresentou a relação de sua obra dramaturgica, pois a peça teve um papel relevante em sua primeira fase autoral, já que esse texto, na sua versão em inglês, foi sua primeira obra montada pelo *Writer's Group*, no estúdio *Malin*, em Nova Iorque no ano de 1955 e, provavelmente, tenha sido sua primeira direção teatral, ou talvez a segunda direção, pois, como já vimos, foi montada concomitantemente com *A Casa do Outro Lado da Rua*, gerando, por isso, alguma controvérsia sobre as informações levantadas.

*O Cavalo e o Santo* é um drama dividido em cinco fragmentos cujos personagens protagonistas são os jovens irmãos Jorge e Marina; Além dos dois personagens principais a trama tem ainda os seguintes personagens: a Mãe dos protagonistas: Severino, amigo de Jorge e um 'Pai de Santo'; Madame, uma médium dona de uma casa espírita; e, Dudu, amiga de Marina e empregada de Madame.

Esse é mais um texto de Boal em que os aspectos culturais ligados aos cultos das seitas espirituais de origem afro-brasileiras serão explorados, aqui em uma tonalidade bem mais crítica do que nas peças anteriores, pois as personagens Madame e Severino, representam um embuste, são líderes espirituais que exploram a boa fé de seus seguidores.

O próprio título da peça já apresenta uma referência às manifestações espirituais e uma relação de dominação. O termo 'cavalo' tem o significado de 'médium', a pessoa que dá passividade às manifestações dos espíritos, emprestando então seu corpo e sua voz para que os espíritos possam se comunicar. Da mesma forma, o termo 'santo' significa 'Orixá', uma divindade iorubá ou nagô. É a entidade espiritual que se manifesta através dos 'cavalos' nas sessões espirituais. O termo 'santo', com esse sentido, surge no Brasil em função do sincretismo dos ritos africanos com o Kardecismo e o Catolicismo, sendo mais consagrado nos rituais da Umbanda. Na própria peça, Boal procura explicar o emprego dos termos:

SEVERINO [...] Aliás, eu soube de um caso, uma senhora fina, de sociedade, distinta, distintíssima. Pois você não queira saber. Quando tinha crises a mulher fazia o diabo em casa. Era por demais. Não tinha medico que desse jeito. Eu me dava muito bem com a família, sabe? O marido dela andou pedindo que eu me interessasse e coisa... Pois se curou. (EM SEGREDO). Sabe d'uma coisa? A dona era cavalo.

MARINA,  
admirada - Cavalo?

SEVERINO - Sim, cavalo.

MARINA - Mas como?

SEVERINO - Você não sabe? Cavalo é o seguinte: quando o santo vai baixar precisa de ter alguém no terreiro pra falar por ele, não é? Então escolhe uma pessoa e pronto: essa pessoa fica sendo o cavalo. É mais ou menos isso, pra você ter uma ideia. Quase sempre ele escolhe mulher.

MARINA - Mas é obrigado?

SEVERINO,  
sempre indeciso – O que? A ser mulher? Não, obrigado eu acho que não. Mas em geral é assim, sabe? Já é praxe.

MARINA,  
interessada - E depois?

SEVERINO - Depois? Bem, depois, nas festas, quer dizer, macumbas – quando o santo quer falar com alguém baixa nos cavalos. É assim que eles falam.

No início da trama vemos através do diálogo de Marina com sua Mãe que, Jorge, seu irmão está trazendo um amigo, Severino, para jantar. Durante a cena descobrimos que a razão de tal visita é a preocupação de Jorge com a personalidade estranha e retraída da irmã. Jorge acredita que Severino, um ‘Pai de Santo’, pode representar uma boa alternativa para a solução dos problemas de Marina, que Jorge julga serem de origem espiritual. Jorge e a Mãe também consideram o fato de Marina ser uma moça de 29 anos, ainda solteira e solitária e Severino ser também solteiro, logo um possível pretendente.

Marina se apaixonou por Severino, e começará a mudar sua personalidade, antes muito retraída. Ao mesmo tempo, Jorge descobrirá que Severino que é um explorador de mulheres que se utiliza de sua liderança espiritual como arma de sedução e alerta a irmã sobre esse perigo. No entanto, Jorge também acaba por se envolver com uma pessoa ligada à exploração espiritual, a personagem Madame, de quem Jorge se tornará amante.

No final da trama, veremos tanto Jorge como Marina, igualmente seduzidos e, ironicamente, vivendo ao dispor das vontades de seus dominadores. O final da peça evidencia pedagogicamente essa dominação:

SEVERINO - Você não vai mais voltar para casa. Não pode. Precisa ficar morando comigo, aqui. Por uns tempos. Vou te ensinando as coisas. Aos poucos. Preciso de força de vontade. Muita. Você precisa me

obedecer. Depois o santo atende ao que você pedir. Tudo que você pedir ele atende.

MARINA - Tudo?

SEVERINO - Depois. Mas isso demora... É preciso muito sacrificio. Muito. (TENTA BEIJÁ-LA. ELA O EVITA SEM VIOLÊNCIA).

MARINA - Não.

SEVERINO,  
detendo-se - Não? (QUENTE). É preciso, Marina. É preciso.

MARINA - Você tem certeza que o santo depois atende? Você tem certeza de que ele faz o que eu pedir? Qualquer coisa?

SEVERINO - Claro! (BEIJA-A NA BÔCA. SUAS MÃOS APERTAM NERVOSAMENTE A CEBEÇA, OS CABELOS DE MARINA, O TURBANTE CAI). Que foi isso no cabelo?

MARINA,  
totalmente  
entregue - Nada. Não foi nada. (ELE A APERTA VIOLENTO E A BEIJA DE NOVO). (GEMENDO). Ai.

SEVERINO,  
agarrando-a - Vem! Eu sou teu santo!

Apresentada pelo grupo *Teatro Experimental do Negro* em 17 de novembro de 1954 em São Paulo, sob a direção de Geraldo Campos de Oliveira a peça recebeu crítica de Oscar Nimtzovitch no jornal *Correio Paulistano* de 19 de novembro de 1954, de onde destacamos:

A peça, movimentando tema místico, denota o espírito ousado do autor, quando dentro de um drama passional, entrelaça o tétrico e o satírico, não faltando certos diálogos que deixam a plateia presa de certo temor, quando o cômico tem fundamento numa situação francamente imoral.

## FILHA MOÇA

Texto não citado por Boal em seu levantamento publicado em *Teatro de Augusto Boal* – Volume 1. A peça, escrita em 1956, é um drama em um ato sobre valores morais degenerados. Dedicado aos conflitos familiares como o choque de gerações, o adultério e a violência doméstica a história se passa dentro de uma casa de subúrbio, mínima e objetivamente, assim descrita por Boal: “Sala pobre de uma pobre casa.”

Esse tom da pobreza determinado nas primeiras indicações do texto será também proposto no nível de linguagem empregado nos diálogos dos personagens, que falam de forma simplória revelando a falta de uma melhor condição educacional dos envolvidos.

A pobreza dos personagens também será revelada em camadas mais sutis como as perspectivas de vida pobres ou ainda a pobreza moral das personagens.

Os personagens não tem um nome, mas apenas identificados pela posição familiar, deixando claro que muito mais do que individualidades, representam arquétipos, os personagens protagonistas são nominados pelo *status quo* de seus papéis na família. São eles: Filha, Mãe e Pai.

A Filha é descrita por Boal como “um tipo vulgar, sensual, humano” que apresenta em seu comportamento a rebeldia dos mais jovens em relação aos conflitos de geração. Demonstra não pretender mais respeitar as decisões dos pais sobre o seu modo de vida. É transgressora e libertária, mas não como uma ativista consciente de seus direitos, pelo contrário, a personagem apenas vive um momento em que julga apenas que o poder paterno deva ser substituído pelo poder marital.

O diálogo a seguir é bastante elucidativo sobre o comportamento da Filha e sobre o tom de pobreza verbal e moral retratado na linguagem e falas da personagem:

FILHA - Eli é meu noivo, num é? Intão pronto!

MÃE - (DANDO DE OMBROS) Noivo!

FILHA - Manda mais im mim qui a sinhora. Manda mais até qui o papai. (REVOLTADA) Já tô grandi di mais, já tô moça, num tô aqui pra obedecê ninguém. Trabalho, ganho o meu dinheiro... S'inda tô morando aqui eu pago. Num pago? Num sô nenhuma criança... Obedeço ao Jorge pueque quero. Eu gosto.

MÃE - Diz pra teu pai.

FILHA - Purque num digo? Pensa qu'eli mi mete medo, o papai? (RI) Fogo di palha... Num digo porque tenho pena.

A personagem da Mãe tem uma importante função de interlocutora da filha. É através desses diálogos entre mãe e filha que Boal utilizará para apresentar os principais conflitos que serão tratados nesse drama. Nas primeiras indicações do texto a Mãe é apresentada como inquieta e nervosa, com uns olhos tristes, cansados e dolorosos. No correr da trama veremos que como a própria filha, a Mãe também é um personagem angustiado com sua própria condição familiar e, por isso, está tendo um caso de adultério com um vizinho.

O Pai, personagem em que a principal marca é a violência, tanto a violência verbal, demonstrada sempre nas falas agressivas com a esposa, como também a violência física, já que espanca a filha como forma de exercer controle e exigir obediência. Ao mesmo tempo, o personagem apresenta um grande antagonismo entre o comportamento agressivo e opressor e, ao mesmo tempo, uma extrema covardia passiva diante do adultério da esposa e diante da autoridade do noivo de sua filha. A passividade e a covardia serão demonstradas através de sua atitude de sono, que no contexto da obra representa de forma marcante o escapismo dos que não querem enxergar a realidade que os cerca. Alguns diálogos travados no final da trama são emblemáticos para entendermos esse escapismo do Pai:

FILHA - (SARCÁSTICA) Na cama! (ELE NÃO COMPREENDE) Mas não na tua! (ELE DEIXA-SE CAIR NUMA CADEIRA, VENCIDO) Tanajura! (ELE CHORA) Mata! O sinhô disse qui matava! Vamos! Eu sei o caminho! E é perto! Vou na frente, lhi mostro ondi é. (ABRE A PORTA DA RUA) Vamos, o sinhô disse! (ELE CORRE PARA A PORTA E A FECHA; COM MEDO) Mata ela... e a mim também... (SENTA CHORANDO).

PAI - (SUPLICANDO COM UMA VOZ DE DOR) Fala baixo!

FILHA - (SARCÁSTICA) Os vizinhos podi ouví! Podi acordá!

PAI - (COMO ANTERIORMENTE) Mas si tu falá baixo elis num ôvi nem acordam. (LENTO) Si elis num soberem di nada e fô mi deitá... (CONCLUINDO) ... num houve nada! Quando eu acorda amanhã, tua mãe já deve 'tá durmindo do meu lado...

FILHA - Mas hoji? Agora?

PAI - (QUE NÃO OBSTANTE, SENTE-SE CULPADO) Quantas vezes tenho pesadelo... e acordo pior do que vô acordá amanhã...

*Filha Moça* apresenta ainda os personagens coadjuvantes: Vizinha e Jorge. A Vizinha, uma personagem secundária. A vizinha é irmã do homem com quem a Mãe está tendo um caso de amor. Uma leva-e-traz dos recados entre os amantes facilitando os

encontros amorosos. Jorge, o noivo da Filha também um personagem secundário Jorge entra em cena apenas para mostrar a relação de autoridade e poder que passou a ter com a Filha, uma substituição da figura paterna. Ao final da trama, a Filha será abandonada por Jorge, quando esse imagina que ela está grávida.

Além dos conflitos familiares e das relações de opressão e adultério, a peça ainda nos apresenta o fato deprimente de que os acontecimentos da Filha sendo abandonada pelo noivo, nada mais são do que uma repetição da história vivida pelos seus pais no passado. E aí é que encontramos o mais interessante e o mais dramático acontecimento retratado duramente por Boal através da exposição de conflito de gerações de *Filha Moça*: o drama rotineiro de uma vida triste e medíocre da qual não se consegue fugir.

FILHA - (NUMA ANGUSTIA) Papai... e agora? (ELE A FITA. ENVERGONHADA) Se... se... eu acho... Tem gente que... quando é assim, no começo... tomando coisas que elas receitam... remédios... Papai, o sinhô sabe di alguém? (SUPLICANDO) Dizem qui é fácil... O sinhô sabe?

PAI - Sei. Quando tua mãe ficô grávida ela também quis isso qui tu qué. Eu procurei. Tua mãe tinha vergonha, tinha medo... foi deixando pra depois... pra depois até qui eu fui m'imbora, deixei ela sozinha cum a família dela... A genti qué faze as coisa, tem vontade... mas acaba sempre fazendo... Ela disse tudo isso qui tu disse: tomá remédio, eli sai sozinho e tudo acaba bem... Foi deixando pra depois, foi deixando... e tu nasceu! Ela tava sozinha como tu, na casa dos pais dela. Quando eu voltei tu já tava grandinha, mas num falava ainda. Voltei a tempo di ti insiná a dizê "papai". Foi a primeira palavra qui tu aprendeu. (PAUSA) Amanhã, si tu ainda quizé... Ou na semana qui vem... Daqui a um mês... ou dois... si tu ainda quizé a gente procura... Agora vai durmi...

### **Filha Moça e uma absurda censura**

O *Teatro Experimental do Negro* tinha entre seus projetos para o ano de 1956 a montagem de *Filha Moça*, no entanto, o texto de Boal, em 14 de fevereiro daquele ano recebeu um parecer de censura do *Departamento de Investigações – Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Estado dos Negócios de Segurança Pública de São Paulo*, expedido pelo censor José Américo Cesar Cabral de onde destacamos o seguinte trecho:

Conforme despacho de V. S. procedi a leitura da peça "Filha Moça" de autoria de Augusto Boal, requerida pelo Teatro Experimental do Negro. Estou de pleno acordo com o ponto de vista de meu colega Raul Fernandez Cruz, pela impugnação da referida peça.

É lamentável que o Teatro E. do Negro só escolha peças com temas que ofendam a moral e os bons costumes, para apresentar aos seus sócios, compostos em sua maioria de pessoas humildes, sem a devida compreensão conforme pude verificar pela ocasião de um de seus espetáculos.

A arbitrariedade do censor fica evidente, pois o mesmo julga-se com competência e poder para decidir as escolhas estéticas e artísticas que deveriam ser feitas pelo grupo de artistas do *Teatro Experimental do Negro*. Mais contrária ao bom senso ainda, sua pretensão em decidir que “pessoas humildes” não possuem “a devida compreensão” e, portanto, não podem estar sujeitas a obras que complexas. E, numa última interpretação absurda, condena o texto a não exibição. Em *Filha Moça*, Boal descortina de forma bastante realista alguns temas, tão comuns e frequentes nas crises morais enfrentadas no seio familiar, mas segundo o ponto de vista do censor, a simples apresentação e discussão desses temas “ofendem a moral e os bons costumes.”

### **AS “PEÇAS PERDIDAS”**

Variadas declarações de Augusto Boal, como a reproduzida abaixo, se reportam ao fato de que parte de sua obra dramaturgica acabou se perdendo:

Quantas peças escrevi e quais? Já nem me lembro. Comecei cedo. Comecei faz muito tempo. Tentei reunir alguns papéis, mas foi difícil: estão espalhados em tantos países onde morei e onde fui ficando um pouco, misturado com livros e trapos. (BOAL, 1990, vol.1)

Durante a pesquisa encontramos indícios e registros que, infelizmente, vieram a confirmar a perda de tais obras. Nessa *Fase dos Retratos Cariocas*, este é o caso das peças intituladas *Whisky* e *Plantai Coqueiros sob a Janela de Vossas Amantes* que são abordadas na sequência.

## Whisky

Citada em nota publicada no jornal carioca *Última Hora* de 3 de março de 1952, na coluna *Teatro* sob o título “*Quadrilha que virou Whisky*”, uma crítica extremamente elogiosa ao texto de Boal. Nessa nota, transcrita abaixo, poderemos observar algumas características do que deve ter sido a peça, mais uma adaptação Boal, nesse caso inspirada na poesia de Drummond:

Volto hoje a abrir a pasta cor de rosa, para uma segunda apresentação de Augusto Boal o novo autor que nasceu crescido e está começando por onde muitos não têm conseguido acabar. Augusto Boal, que é uma espécie de poeta dramático que não faz versos, ficou seriamente impressionado com a “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, por esse motivo tomou ele aquela formidável síntese e focalizou-a analiticamente.

Transcreverei “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, e praticamente, estaria contada a peça, não fossem outros valores que o autor emprestou ao tema.

### QUADRILHA

“João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história

Com esta “Quadrilha” que é a síntese de uma vida numa sociedade Augusto Boal fez uma peça em um ato que chamou de “Whisky”, diálogos de amor. Entram todos os personagens. Menos J. Pinto Fernandes porque realmente não tinha entrado na história e mais um garçom. A cena fica dividida em dois pedaços separados por uma penumbra: de um lado o bar e de outro um quarto. Conforme a iluminação está se passando ali ou acolá. O tratamento dispensado pelo jovem autor ao assunto cuja inspiração nasceu na “Quadrilha” não poderia ser melhor. É fino, é leve e é movimentado. Além do mais estrito realismo e da propriedade da linguagem existe sempre, como se fosse uma música de fundo, uma grande dose de humorismo fino, sem a preocupação de fazer graça. Há drama, há tragédia e há comédia.

Ao abordar o tema da “Quadrilha” o autor poderia ter conspurcado a ideia do poeta, ou simplesmente plagiá-lo. Mas não aconteceu nada disto. A ideia inicial permanece como

fonte inspiradora e conseguiu o desenvolvimento da síntese, sem ser analiticamente enfadonho.

Os diálogos são muito equilibrados e cronometrados, bem como as mutações cênicas. Sente-se a mais absoluta despreensão do autor, a não ser a de fazer bom teatro com o máximo de espontaneidade.

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 essa será sua maior luta. Mas certamente vencerá. Nesse dia faço questão de estar na primeira fila para continuar a bater palmas que desta coluna inicie.

No dia anterior, 2 de março de 1952, a coluna *Teatro* sob o título *Nasce um Novo Autor*, já havia publicado uma breve trajetória de Boal ao lado de sua foto, numa reportagem que citava novamente a sua peça *Whisky* e ainda a peça *Laio se Matou* com uma pequena análise crítica desta obra.

### **Plantai Coqueiros sob a Janela de Vossas Amantes.**

O mesmo jornal, *Última Hora*, em sua edição de 11 de janeiro de 1957, na coluna *Teatro*, assinada pelo jornalista e teatrólogo Aldo Calvet, temos notícia sobre “uma nova peça de Augusto Boal” intitulada *Plantai Coqueiros sob a Janela de Vossas Amantes*. A coluna, no entanto, não traria maiores informações sobre o texto.

Vale ressaltar que ambos os textos não são citados por Boal no primeiro volume de *Teatro de Augusto Boal* em que o autor nos apresenta a relação das peças que criou como também não receberam nenhuma citação na fortuna crítica pesquisada na realização deste estudo.

### **AS “PEÇAS ACHADAS”**

Durante nossa investigação encontramos na biblioteca da ECA - *Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, fotocópias de textos datilografados de *Laio se Matou*, *Filha Moça* e *O Cavalo e o Santo* datados de 1973. Com o objetivo de preservação e difusão dessas importantes obras, já que nenhuma dessas peças foi impressa nas edições de *O Teatro de Augusto Boal* ou em qualquer outra forma de edição no formato livro, julgamos relevante, portanto, proceder a digitalização do referido material, bem como disponibilizar o mesmo como um anexo deste trabalho.

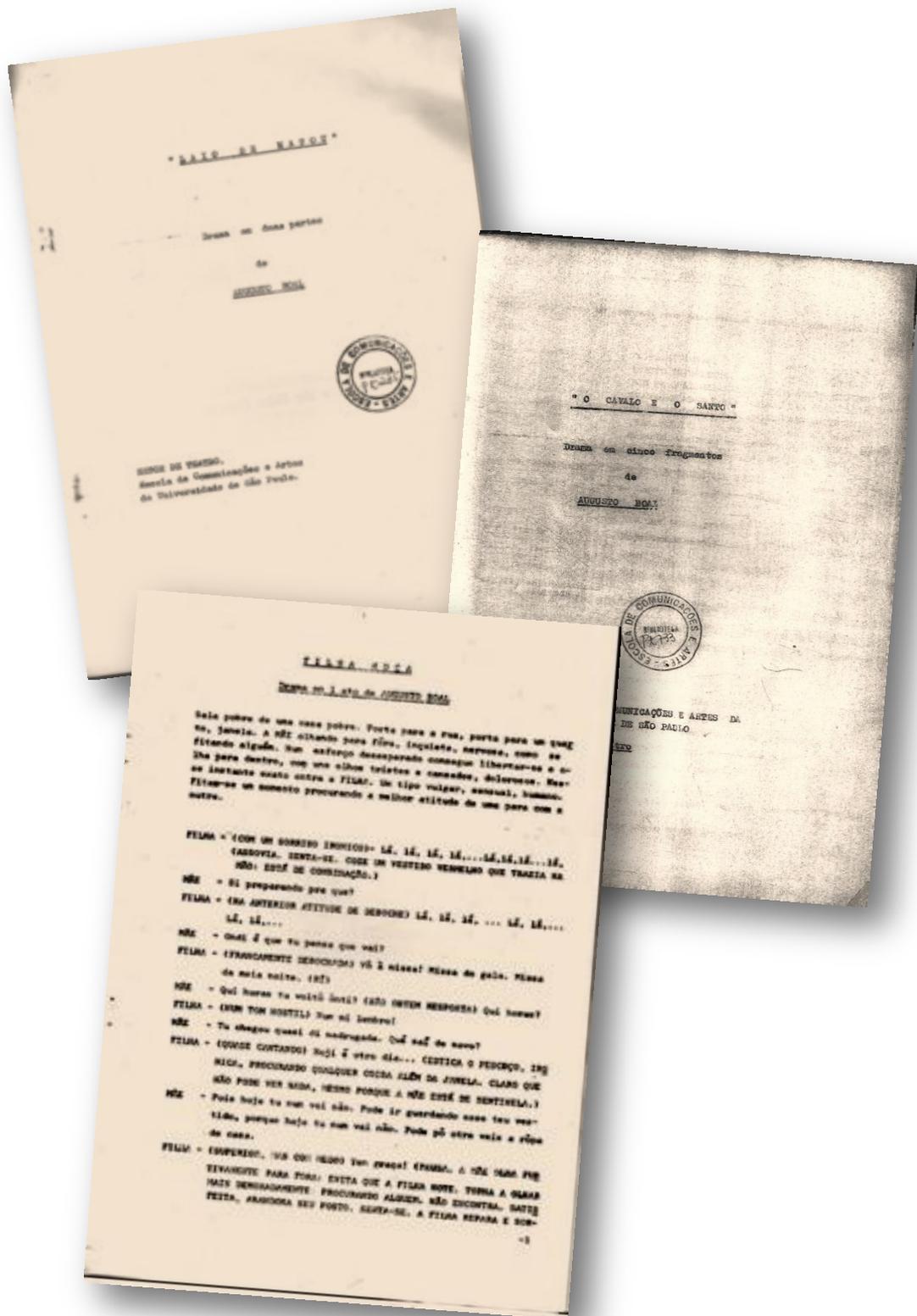


Imagem: cópia das peças de Boal digitalizadas durante a pesquisa

Peças de Boal não impressas no formato livro, encontradas na Biblioteca da ECA-USP e digitalizadas na realização desta pesquisa.

## FASE DA DOCTRINA TEATRAL ARENA

(entre 1956 e 1964)

**F**ase iniciada em 1956, ano em que ocorre o encontro artístico de Augusto Boal com o grupo *Teatro de Arena*, a emblemática companhia paulistana que, sob o comando e inspiração de Boal, se transformou num dos marcos da história do teatro brasileiro imprimindo novas formas e conteúdos do fazer teatral. Nessa fase encontramos como mais característico das peças de Boal a temática ligada à brasilidade e a realidade social do país e ainda a aplicação dos pressupostos estéticos determinados nos *Seminários de Dramaturgia do Arena*, a proposta de estudos idealizada por Boal que definitivamente revolucionou a cena teatral brasileira. Também bastante característico na fase, o surgimento das primeiras parcerias de Boal com outros artistas do *Arena* na escritura de peças teatrais. Essas peças são adaptações de clássicos do teatro universal, sempre num processo de nacionalização dos enredos, tornando as peças adaptadas mais apropriadas às lições políticas que se pretendia transmitir.

O final dessa segunda fase é determinado pelo Golpe de 1964 e por suas consequências, que irão impor aos brasileiros uma ditadura militar de extrema direita mantida no poder por violentos mecanismos de patrulhamento, repressão e controle ideológico. Afinados com o pensamento político marxista e avesso ao regime totalitário, Boal e os outros artistas do *Teatro de Arena*, iniciariam um processo de resistência e engajamento libertário, bem como se lançariam a uma ação cultural crítica e comprometida com a luta pela redemocratização do país, conforme veremos mais profundamente nas análises da fase seguinte.

Toda criação dramaturgica de Boal na *Fase da Doutrina Teatral Arena* está intimamente relacionada ao seu trabalho na direção e nas posições políticas e estéticas assumidas pelo grupo. Por indicação de Sábado Magaldi, em meados de 1956, assim que retornou de seus estudos na *Columbia University of New York*, Boal recebeu convite para ingressar no grupo paulistano que havia sido fundado em 1953 e que cuja trajetória inicial foi assim sintetizada por Valmir Santos (2018):

O *Teatro de Arena* de São Paulo foi uma das primeiras companhias do Brasil a pôr em prática um projeto moderno de coletivização da criação cênica e dramaturgica com vistas a uma pesquisa contínua da representação da sociedade brasileira. Entre 1953 e 1971, a companhia foi responsável pela disseminação de uma renovação teatral sem precedentes, com a valorização do autor e dos temas inerentes à realidade brasileira, abordados com

ênfase nos contextos sociais e políticos, mediante o questionamento do modelo europeu de interpretar e encenar, assim como da adoção de formatos diversos de relação com o público – com base no espaço da arena (como o próprio nome da companhia explicita), no qual os atores são circundados pelo público, e que se presta tanto à produção naturalista como à narratividade do picadeiro circense ou à roda do espetáculo de rua.

O grupo teve origem na primeira turma de atores formados pela Escola de Arte Dramática (EAD), liderada por José Renato. [...] Em fevereiro de 1955, o espetáculo *A rosa dos ventos*, de Claude Spaak, sob direção de José Renato, inaugurou o espaço onde atualmente funciona o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, uma antiga loja desativada na rua Teodoro Baima, na região central. Na época, havia 144 lugares em arquibancadas inteiriças, com almofadas. No centro, o “palco” tinha cerca de quatro metros de diâmetro.

Boal com apenas 25 anos foi contratado para dirigir o recém-criado grupo, uma função que dividiria com outro jovem artista, José Renato Pécora, ator, diretor e fundador do *Arena*. Mudando-se então para São Paulo, Boal iniciou verdadeiramente sua carreira como um profissional de teatro, primeiramente, na função de diretor teatral.

O projeto estético começou a incorporar um recorte político com a chegada de Augusto Boal, em 1956, [...] E se acentuou, no mesmo ano, com a chegada dos integrantes do Teatro Paulista do Estudante (TPE), grupo amador politizado que tinha como orientador o italiano Ruggero Jacobbi. Entre os artistas oriundos do TPE estavam Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, ambos filhos de militantes do Partido Comunista e jovens forças do teatro de esquerda estudantil.

Além do conhecimento de dramaturgia, Boal trazia sua experiência de estudo das técnicas de interpretação realistas norte-americanas, marcadas pela influência do Actor's Studio. Em pouco tempo o *Arena* criou um “laboratório de interpretação” em que Boal deu os primeiros passos na apropriação local do método de Konstantin Stanislavski. (SANTOS, 2018, op. Cit)

O *Teatro de Arena* foi formado por um grupo de jovens atores ligados à *EAD - Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo*, sob a inspiração do professor e crítico teatral Décio de Almeida Prado que foi quem apresentou a ideia do modelo arquitetônico em arena: um palco central no mesmo nível da audiência em formato circular ou retangular, circundado por uma plateia em arquibancada. Um modelo de teatro até então desconhecido na cena brasileira e que resultava num espaço cênico simples, barato e melhor

adaptado à realização de espetáculos com linguagens mais modernas que se distanciavam do modelo convencional das tradicionais produções teatrais em palcos italianos.

Naquela época, José Renato era elogiado por ter introduzido no Brasil uma forma barata de se fazer teatro. Verdade, mas não só: introduziu espetáculos em que os atores eram valorizados ao extremo. [...] Arena era olho no olho, *close-up*: atores em primeiro plano, a menos de um metro dos espectadores, centímetros. O Arena parecia uma extensão do *Actor's Studio*. Cara a cara. (BOAL, 2014, p.156)

Cópias do estilo e dos padrões estéticos dos teatros europeus, as poucas salas de espetáculo do país nessa época eram sempre construídas no modelo de palco italiano, típico dos teatros europeus a partir do século XVII. Um palco retangular aberto para a plateia em apenas um dos lados resultando numa relação frontal entre ator e público.

Em relação à estética dos espetáculos levados à cena na época de fundação do *Arena*, as montagens teatrais tinham um caráter eminentemente comercial e, portanto, realizadas na estética do bom-tom do teatro de *boulevard* que representavam verdadeiros monopólios ou, no mínimo, eram de absoluta predominância nos palcos brasileiro, uma marca tão característica que o crítico teatral Edécio Mostaço (1982) em suas análises, denomina esse período como a “Era Burguesa.”

Assim, o *Teatro de Arena* representava um novo formato de palco, uma nova concepção linguagem e a possibilidade de produções de baixo custo formando um conjunto de ideias bastante sedutor a um grupo de jovens estudantes de teatro em processo de início de carreira. Além do que, se constituía na atmosfera modernizadora que se formara sobre o fazer cultural do país.

O Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abraileiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional. Os Comediantes e o Teatro Brasileiro de Comédia, responsáveis pela renovação estética dos procedimentos cênicos, na década de quarenta, pautaram-se basicamente por modelos europeus. Depois de adotar, durante as primeiras temporadas, política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro. O êxito da tomada de posição transformou o Arena em reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe herdaram os princípios, a hegemonia da atividade dramática. De uma

espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta. (MAGALDI, 1984, p.7)

Não apenas no teatro, mas em todas as áreas da cultura, o Brasil vivia uma fase de grande efervescência, predominando o espírito otimista e reformador que marcaria o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) e os anos posteriores, até mesmo durante as crises do curto e confuso governo de Jânio Quadros em 1961 e, ainda, no conturbado projeto reformista de seu sucessor, João Goulart, que realizando um governo de tendência esquerdista acabaria por incitar às forças reacionárias do país que aliadas ao poder imperialista norte-americano provocariam o golpe militar de 1º de abril de 1964.

A segunda metade dos anos 50 somada à primeira metade dos anos 60 forma um período marcado por um grande crescimento no setor das comunicações, com a consolidação dos grandes conglomerados midiáticos. Na análise de Renato Ortiz (2001), nesse período temos também a “concretização de uma segunda revolução industrial que consolidou um mercado de bens materiais e impulsionou a criação de um mercado nacional de bens culturais”.

Era o resultado do sucesso da, historicamente denominada, *Política da Boa Vizinhaça*, iniciada nos tempos da Segunda Guerra Mundial, em que o governo norte-americano desenvolveu um processo de dominação fundamentado no imperialismo ideológico-cultural e, nesse contexto, implantava o que se chamou o *American way of life*, estratégia de propaganda ideológica baseada na difusão do modo de vida e dos bens de consumo norte-americanos através, principalmente, dos meios de comunicação de massa.

Nas páginas das revistas semanais como *Manchete* ou *O cruzeiro*, a elite econômica e a crescente classe média brasileiras, entre anúncios de automóveis, bens de consumo e eletrodomésticos, agora fabricados no país, acompanhavam com orgulho os grandes sucessos internacionais brasileiros, como os títulos de Campeão Mundial de Futebol de 1958 e o Bicampeonato em 1962.

Era um tempo de intensa nacionalidade e euforia de um país que superava seu “Complexo de vira-lata”, na famosa expressão cunhada por Nelson Rodrigues que percebia na vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1958 como a quebra de um paradigma de inferioridade dos brasileiros que iria muito além dos campos de futebol. O país também se destacava pelas performances das eleitas no concurso *Miss Brasil* como, por exemplo, Marta Rocha (1954), Terezinha Morango (1957), Adalgisa Colombo (1958), todas vice-campeãs e

ainda Ieda Maria Vargas (1963) a vencedora no mundialmente famoso concurso de *Miss Universo* que consagravam a ‘beleza brasileira’ internacionalmente.

A onda otimista da cultura nacional tinha ainda outros destaques como os do cinema brasileiro e seus prêmios em festivais internacionais de cinema com filmes como *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte (indicado ao *Oscar* de Melhor Filme estrangeiro em 1963, ganhador da *Palma de Ouro* de Melhor Filme no *Festival de Cannes* de 1962, Prêmio Especial do Júri no *Festival de Cartagena* de 1962, ganhador do *Golden Gate* de Melhor Filme e Melhor Trilha Sonora no *San Francisco International Film Festival* em 1962) e como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha, grande sucesso no *Festival de Cannes* em 1963.

Entre os sucessos culturais no Brasil do início dos anos 60, também se sobressaía a arquitetura contemporânea de Oscar Niemeyer em Brasília, dita “a capital mais moderna do planeta”. A cada ano, surgia outro destaque na cultura e na mídia nacional: o “melhor carnaval do mundo” que a todos seduzia e encantava com os majestosos e luxuosos bailes de gala das elites e com a alegria e criatividade das festas populares e desfiles de escolas de samba; os acordes de uma nova música popular, a *Bossa Nova*, gênero também consagrado internacionalmente a partir de 1962 com o grande sucesso do concerto de *Bossa Nova* no *Carnegie Hall* em Nova Iorque.

Nos palcos, o teatro brasileiro ganhava maior relevância através da cena paulistana pelo excelente trabalho de companhias como o *TBC – Teatro Brasileiro de Comédia* ou o *Teatro Oficina* ou ainda o *Teatro de Arena*. O trabalho teatral do *Arena* teve ainda seus desdobramentos, atingindo os palcos cariocas, com a participação de alguns de seus artistas como Oduvaldo Vianna Filho em movimentos como os *CPCs – Centros Populares de Cultura*, junto à *UNE – União Nacional dos Estudantes* e ao *TNC – Teatro Nacional de Comédia*.

Importante ainda notar que na época a intelectualidade e a classe artística reunida em torno dos movimentos teatrais se ligavam também aos movimentos musicais, conforme nos esclarece Zuza Homem de Mello (2003), comentando, por exemplo, o papel do *Teatro de Arena*, que buscava atingir com seus espetáculos uma perspectiva enraizadamente brasileira. O grupo foi se unindo aos novos músicos e trabalharam juntos nas produções das peças. Os ensaios dos sábados iam aos poucos se transformando em shows de música. Forma-se, nessas reuniões, o embrião do que viria a ser no Rio de Janeiro, o *CPC – Centro Popular de Cultura* em dezembro de 1961, que acabou se transformando no braço cultural da *UNE – União Nacional dos Estudantes*.

Todo esse movimentado circuito cultural era fortemente dominado por artistas e intelectuais afinados com a esquerda e assim permaneceu, mesmo após a instalação da ditadura de direita em 1964, como nos afirma Roberto Schwarz:

Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer, A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante Apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom (2000, p.62)

Esse ‘tom de esquerda’ relatado por Schwatz como principal marco da vida cultural brasileira nos princípios do regime militar já era predominante no *Arena* desde seu princípio, o que causou algum desconforto no momento da chegada de Boal, que era visto com algumas reservas pelos novos companheiros. Sobre os primeiros impactos da presença de Boal, um então desconhecido estudante carioca com uma formação teatral norte-americana, junto a um grupo de artistas ligados ao partido comunista, ou, no mínimo, um grupo de simpatizantes da política de esquerda, José Renato, em depoimento a Hubert Basbaum, declarou:

Eu estava trabalhando em TV e precisava de uma pessoa para dividir comigo a direção do Teatro e pedi ao Sábato Magaldi para indicar alguém. Tinha um jornalista do Rio que vivia rondando a nossa porta, mas eu fiquei na sugestão do Sábato. O jornalista era o Paulo Francis.[...] O Boal, em seu primeiro trabalho, dirigiu uma peça americana, *Mulher do Outro Mundo*, de Sidney Howard, com um sucesso mediano. Para essa peça ele incorporou ao grupo o Chico de Assis. Sua segunda peça foi *Ratos e Homens*, do Steinbeck, e aí sim um grande sucesso.

[...] Bom, com esse espetáculo Boal se afirmou. Eu não conhecia o Boal, ele morava no Rio. Mas por ter chegado dos Estados Unidos, a ala esquerdista demorou a aceitá-lo. Chegou a ser acusado de espião da CIA. A propósito, disse Guarnieri, em entrevista a Simon Khoury: “*Sábato procurou o Zé Renato e falou que havia chegado um cara muito inteligente dos Estados Unidos, o Augusto Boal, que acabou de fazer dramaturgia lá, é jovem e ótimo diretor. O Zé Renato, sem pestanejar, contratou o Boal. Ele tomou essa atitude sob protesto geral porque para nós ele não era Augusto Boal, mas Ógast Bôuall,*

*um cara colonizado, um norte-americano e nós estrilamos: Porra! Vão trazer um americano para nos dirigir. Essa não! Vamos entrar numa fria!”*

Hoje, parece engraçado, mas não na época, período mais intenso da Guerra Fria, quando a luta antiamericana era o traço comum entre os comunistas de todos os países. (BASBAUM, 2009, p.76/77)

A harmonia política do grupo, no entanto, não sofreu nenhum grande abalo, já que Boal também compartilhava das mesmas posições de esquerda. A hegemonia em relação à filosofia marxista iria ser uma importante presença na dramaturgia realizada tanto por Boal como por outros dramaturgos do *Arena*, que também se tornaram autores relevantes no teatro brasileiro: Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Gianfrancesco Guarnieri, Francisco de Assis e Benedito Rui Barbosa, entre outros.

Essa doutrina de esquerda na obra de Boal e dos outros autores do *Arena* se manifestaria desde a escolha dos temas que seriam tratados ou adaptados até o emprego de uma linguagem realista numa tonalidade coloquial evidenciando uma prosódia brasileira. Os enredos deveriam destacar algum aspecto da realidade brasileira e algum caráter pedagógico e reivindicatório em relação à busca por melhores condições sociais. Era o princípio de um teatro político, que ficaria mais forte como uma prática dos pressupostos do *Teatro Épico* de Bertold Brecht, a partir do engajamento do *Arena* contra a ditadura militar.

Essa opção por temáticas nacionais e textos de conteúdo crítico e reflexivo sobre a realidade do país num olhar de esquerda representariam uma grande mudança na cena brasileira, dominada por cânones do teatro universal, tanto em sua forma como nos conteúdos exibidos nos palcos pelas grandes companhias paulistanas da época: o *TBC-Teatro Brasileiro de Comédia*, o *Teatro Popular de Arte* de Maria Della Costa e Sandro Polloni, a Companhia de Nydia Lícia e Sérgio Cardoso e a Companhia *Tônia-Celi-Autran*.

Uma grande ruptura na dramaturgia veio com o advento do teatro político e social. O *Teatro de Arena*, que, improvisando em um prédio vazio a arena, solucionou a falta de acesso do seu jovem grupo às casas de espetáculos mais tradicionais.

Em pouco tempo, o *Arena* se tornou um grande contestador do *TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)*, passando a dedicar-se exclusivamente a textos nacionais engajados com temas políticos e sociais. (Bárbara Heliodora, 2008, p.174)

Essa grande ruptura na história da dramaturgia brasileira mencionada por Bárbara Heliodora teve a figura de Augusto Boal como o grande organizador e motivador e como principal instituição pedagógica o *Teatro de Arena* através dos Seminários de Dramaturgia.

A partir do encontro de Boal e de alguns outros artistas do grupo, se construiria a uma doutrina teatral típica do *Arena*, e essa ficaria mais evidenciada com os Seminários de Dramaturgia, uma amálgama resultante dos seguintes elementos: Método Stanislavski de Interpretação, posicionamento político e crítico marxista, emprego de linguagens cênicas contemporâneas, nacionalismo e temática com foco na realidade social brasileira.

Essa mistura seria definitiva na história da companhia. Em entrevista no jornal gaúcho *Correio do Povo* em 19 de setembro de 1959 ao grande teatrólogo Fernando Peixoto, posteriormente publicada na obra *Teatro aos Pedacos*, Boal descreve essa experiência tão relevante para a história do teatro brasileiro e tão determinante para melhor compreensão dessa fase de sua obra dramaturgica:

Começamos com um trabalho demorado. Ler autores básicos. Ibsen, Tchecov e outros. E discutir as leis básicas da dramaturgia, tentando aplicá-las a autores conhecidos. Primeiro àqueles, depois a outros. Dentre os elementos de fora que tomaram parte em discussões, posso citar Ruggero Jacobbi e Sábato Magaldi. Lemos, também, peças de autores que não pertenciam ao Seminário, como textos de Jorge Andrade. Fazíamos leituras e debates. E, sempre relatórios, analisando com franqueza.

Começamos então o trabalho de colaboração nas peças. Sempre críticas severas. Lá ninguém esconde nada. Dizemos tudo o que pensamos, e só assim pode haver algum resultado. Não nos preocupamos com susceptibilidades dos autores. O autor que tem sua peça examinada, discutida, debatida, pensa e modifica o que quiser. Não o obrigamos, é claro, a nada. Oduvaldo Vianna Filho, para citar um exemplo, reescreveu oito ou nove versões do *Chapetuba Futebol Clube*. É um trabalho coletivo. O autor faz o que quer. Nunca perde sua individualidade. — E, inclusive, quando é muito atacado, isso o obriga, se não concorda com os ataques, a assumir uma posição mais forte e mais intensa para defender-se. O que já é um auxílio.

Até agora o “Seminário de Dramaturgia” aprovou apenas duas peças: *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. Outras foram discutidas, mas só estas duas aprovadas. E a sinceridade é contra todos. Eu, mesmo como diretor e orientador do Seminário, já fui bastante atacado por minhas peças. Atualmente estou refazendo uma delas, baseado em discussões. É *Revolução na América Latina*. E, partindo destes debates, sinto que está realmente melhorando. (PEIXOTO, 1989, p. 33)

E Boal estava realmente melhorando como dramaturgo. Se comparadas as obras da *Fase da Doutrina Teatral Arena*, com as da fase anterior dos *Retratos Cariocas*, veremos uma evolução na escritura dos textos. As peças da segunda fase demonstram uma maturidade autoral e um maior domínio da carpintaria teatral, resultantes de sua aprendizagem nos Estados Unidos e de suas práticas no *Arena*.

Um autor, agora, mais seguro e experiente Boal fará um menor número de interferências indicativas das emoções e gestos pontuais do trabalho do ator ou da direção do espetáculo, seus diálogos, na medida em que se afastaram dos excessos da linguagem segmentada que procuravam revelar um linguajar muito particular da camada social retratada e se aproximaram de uma linguagem coloquial e mediana e, portanto, ganharam maior abrangência comunicacional.

Os cenários, os personagens e o modo de vida retratado, não são apenas os que tipificam os subúrbios cariocas, mas agora retratam melhor o brasileiro em suas variadas matizes econômicas e culturais, expressando um olhar mais aprofundado sobre as questões sociais ou comportamentais.

Como fruto desse crescimento das qualidades autorais de Boal, na fase da *Doutrina Teatral Arena* nasce uma de suas peças que tem um reconhecimento geral da crítica como entre as mais relevantes: *Revolução na América do Sul*, destacada não apenas no âmbito particular de sua dramaturgia, mas também na antologia teatral brasileira do período.

## AS PEÇAS DA FASE DA DOCTRINA TEATRAL ARENA

Os sete textos que serão aqui apresentados na *Fase da Doutrina Teatral Arena* são bastante diversificados em relação aos enredos e gêneros e, embora representem um maior período em termos temporais, formam uma menor quantidade de peças na comparação com o conjunto de obras da *Fase dos Retratos Cariocas*. O próprio Boal nos dá alguns indícios da provável razão desta menor produção quantitativa:

Teve outras [peças] mas que não chegaram nem mesmo a ter títulos: eram lidas em primeira versão no Seminário e fulgurantemente destroçadas. Nós éramos muito cruéis em nossas críticas.

[...] Eu escrevia muito. Escrevia e rasgava. (BOAL, 1990. V.1, p.10)

## MARIDO MAGRO, MULHER CHATA

*Não deixo ninguém montar.*

Augusto Boal

Sobre *Marido Magro, Mulher Chata* o que primeiro nos chama atenção é a declaração de Boal destacada acima, presente em *Trajatória de uma Dramaturgia*, no volume I do livro *Teatro de Augusto Boal*. A partir daí, a dúvida que surge é entendermos então o porquê, já que Boal não tece mais nenhum comentário sobre a peça.

Para isso, BOAL (2014, p. 171) em sua autobiografia, sob o subtítulo *Marido Magro, Mulher Chata e a Namorada Implicante*, nos apresenta finalmente as prováveis motivações dessa autocensura. Ao que parece, tudo deve ter se iniciado a partir da opinião cruel dada na estreia do espetáculo em 1957 por uma namorada de Boal, uma atriz de nome Maria Cristina, recém-chegada da Inglaterra, aonde havia estudado teatro: “Uma porcaria, para não dizer merda, porque hoje é dia de estreia e você poderia pensar que é estímulo.”

Maria Cristina argumentou ainda que a peça era “uma chanchada horrorosa” com “diálogos irresponsáveis”. No entanto, Boal descreve que sua namorada, após assistir o espetáculo, começou a mudar de opinião encontrando vários pontos positivos na montagem, enquanto ele próprio começou a perceber a falta de uma maior profundidade de seu texto, fato que Boal descreve, exagerada e comicamente:

Maria Cristina tinha razão: eu tinha traído meus personagens da Penha, traidor da causa operária, da revolução socialista, do Homem Novo, de Stanislavski e Tchekhov, do famoso Teatro com T maiúsculo, da minha Ideologia com I maiúsculo, tudo, não sobrava nada!

[...] Vou proibir amanhã mesmo! Essa vai ser a única montagem desse troço! (BOAL, 2014, p. 172)

Antes disso, o próprio Boal, parecia bastante satisfeito com o resultado de seu espetáculo, provavelmente o primeiro que escreveu após sua formação em *playwriting* nos Estados Unidos. Diferentemente da crítica sobre a falta de conteúdo político que apresentou a posteriori, sua declaração no programa oficial da peça nos revela um autor preocupado com o processo de criação e seus resultados:

Quando comecei a trabalhar nesta peça pretendia escrever um estudo psicológico da gente moça de Copacabana, preocupada com o problema sexual. É uma verdade óbvia afirmar que pelo menos cinquenta por cento da energia criadora de todo jovem de 18 anos, é gasta em pensamentos amorosos. Quantos enredos improváveis, situações equívocas, quantos romances de 800 páginas não poderiam ser escritos com as fantasias de um só rapaz como Múcio. Ele é quase um símbolo, um estágio, talvez esquecido, na vida de cada um de nós.

Pensei no começo em criar em Múcio um herói trágico. Mas tanta inocência, esperança e vitalidade não poderiam deixar de obstar em qualquer trágico desenlace. Aos poucos a peça foi se transformando numa comédia e creio que mais ainda numa comédia moralista. Artur, o amigo, passou para primeiro plano, para provar com o seu fracasso que “o crime não compensa”. Mas a intenção moralista é, lamento confessar, circunstancial. O que pretendo tenha resultado do meu trabalho é uma peça para divertir, para operar no espectador não uma catarsis aristotélica, como fora a minha altíssima pretensão oficial, mas uma “catarsis cômica” que o espectador se purgue dos pecados com que sonhou na juventude.

Considerando a simplicidade e o imediatismo do enredo e das emoções, acreditei que um tom coloquial, de conversa despreocupada, e marcações objetivas, diretas, fosse a única forma capaz de transmitir o conteúdo desta peça.

Exageros de Maria Cristina ou de Boal a parte, o fato concreto é que *Marido Magro*, *Mulher Chata* não recebeu mais nenhuma montagem, embora tenha se tornado o grande sucesso do *Teatro de Arena*, sendo a maior bilheteria da companhia em 1957 segundo reportagem do jornal *Última Hora* de 22 de janeiro de 1958 na coluna *Teatro Roulien*, cumprindo, por isso mesmo, além da temporada paulistana, algumas turnês em outras cidades e uma temporada no Rio de Janeiro e, embora Boal tenha sempre se mostrado avesso aos meios de comunicação de massa,

*Marido Magro*, *Mulher Chata* recebeu até uma montagem televisiva, no formato de ‘Teleteatro’ que foi levado ao ar, ao vivo, na quarta-feira, 27 de novembro de 1957 na *TV Rio*, conforme divulgação publicada na pag. 9 do jornal *Última Hora* de 30 de novembro de 1957, ou ainda uma série de programas de 15 minutos na *TV Paulista*, realizados sempre as segundas-feiras às 22 horas, conforme as matérias jornalísticas publicadas no acervo do *Instituto Augusto Boal*.

A peça trata sobre problemas do relacionamento amoroso entre os mais jovens e se passa num apartamento em Copacabana, na época, um bairro da alta burguesia carioca. Os personagens são Múcio, Artur, Isabela e Nazareth: o primeiro, um rapaz que não consegue realizar uma conquista amorosa e o outro um conquistador mau caráter de muita sorte; Isabela, uma jovem tola e dócil e Nazareth, ao contrário, bastante esperta;

Além desses quatro jovens, temos ainda um quinto personagem, o Marido Magro, sempre a se queixar da chatice da esposa que o persegue. Dividida em três atos, a peça é uma comédia de costumes sem nenhuma pretensão política ou filosófica de maior profundidade, e talvez por isso, tão criticada pela antiga namorada de Boal, fã das teorias do *Teatro Épico* de Brecht.

Ao contrário, *Marido Magro*, *Mulher Chata* sempre foi muito bem recebida e elogiada pela crítica teatral. Na *Folha de S.Paulo* de 27 de janeiro de 1957, na coluna Teatro Nacional, o teatrólogo Miroel Silveira destacava:

Augusto Boal dentro de sua pouca pretensão traz um achego ao gênero comédia, e está montada pelo próprio autor, com inteligência e vivacidade. [...] embora não possuindo uma originalidade que a coloque num primeiro plano artístico, traz um texto agradável, servido por um diálogo bem observado e fiel.

No jornal *Folha da Manhã* de 23 de fevereiro de 1957, a renomada escritora e jornalista Helena Silveira também apresentava um parecer crítico bastante favorável e elogioso:

Claro que não vou incensar Augusto Boal colocando-o na altura de um Flaubert. Basta-me dizer-lhe que conseguiu escrever uma peça sob todos os pontos de vista, deliciosa. [...] O resultado é aquele encantamento que a criatura leva para casa. É tão inexato um maduro não gostar de *Rock and Roll* como é o não gostar desse espetáculo. [...] é linguagem universal e intemporal.

Na revista *O Cruzeiro* de 23 de fevereiro de 1957, na matéria intitulada *Teatro em São Paulo*, Clóvis Garcia citou: “os incidentes criados dão um sopro de originalidade à comédia que possui o mérito principal da comunicação direta com o público”.

Observando, enfim, as diversas críticas publicadas – todas muito favoráveis - nos restou a sensação de que, tanto a namorada Maria Cristina como o próprio Boal, tenham sido bastante severos com os seus posicionamentos críticos em relação à peça. Parece, antes de

tudo, ser muito mais uma censura política do que estética. A impressão que se fica é que na análise do referido casal o grande defeito de *Marido Magro, Mulher Chata* é o de simplesmente não ser um texto a serviço da ideologia de esquerda.

Assinada pelo teatrólogo Aldo Calvet, o primeiro diretor do *Serviço Nacional de Teatro*, a crítica publicada no jornal *Última Hora* em 23 de julho de 1958, refoça ainda mais essa impressão de que *Marido Magro, Mulher Chata*, tinha virtudes suficientes para merecer o sucesso e os elogios que recebeu e, da mesma forma, não representa apenas mais um texto fútil e vazio no estilo dos *vaudevilles*:

A peça de Augusto Boal bem que se pode classificar de moralidade. Que significa marido magro? Que quer dizer mulher chata? Apenas e simplesmente símbolos de infelicidade conjugal. Os caminhos que conduzem aos desajustes matrimoniais podem ser outros mais profundos e complexos, mas não estarão eles muito distantes da “visão” psicológica do autor, segundo a realidade da sociedade contemporânea.

Dois aspectos temos ali em tom de farsa: o dos quatro jovens namorados e o pobre diabo já reduzido a vítima do fracasso e frustração. Se a exposição da decadência dos costumes parece demasiado chocante, a conclusão vale por base moral, pois é em síntese uma advertência que por imperceptível no meio de tão digestiva hilaridade, não se deve perder como exemplo construtivo e edificante. Eis aí o melhor que Boal podia oferecer da sua sensibilidade de teatrólogo no escrever sobre essa futilíssima mocidade dos dias atuais.

E, sinceramente, fê-lo com precisão e segurança, usando, inclusive, a linguagem exata, refletindo os problemas e anseios, a inquietação e o desespero, os desequilíbrios e a desorganização em que a juventude vive e se expõe a toda espécie de degradação, nos vícios e crimes como indomável no seu absolutismo e irrefreável nos apetites.

Em *Marido Magro Mulher Chata* existe uma gargalhada de exaspero quase ininterrupta: é a superfície porque lá mais abaixo a dor inconsolável, o grito de angústia de uma civilização que marcha para o abismo sem o conforto da família e sem o abrigo do lar.

**RADIO** *Televisão* **DISCOS**  
Ótima MÚSICA

**SEMANA GRÁFICA**



Miriam Percia, atriz de grande futuro, fêz quarta-feira na TV-Rio, de Augusto Boal, "Marido Magro, Mulher Chata", com cenário de Pernambuco de Oliveira e direção de TV de Moacir Masson. Ei-la num "take" com Paulo Goulart, vendo-se ao fundo, Nicete Bruno. Miriam vai agradando...

Imagem: Jornal Última Hora, 30 de novembro de 1957.

Matéria sobre *Marido Magro, Mulher Chata* na TV, no formato de Teleteatro. Programa levado ao ar, ao vivo, no Rio de Janeiro, na TV Rio.



Miriam Percia, Ricardo Bandeira, Nicette Bruno e Paulo Goulart, o quarteto que às 21,50 horas, às segundas-feiras, interpreta "Marido Magro, Mulher Chata", produção de Augusto Boal, na TV Paulista.

## "Marido Magro, Mulher Chata"

Dia: 25 de novembro  
Hora: 22,00  
Emissora: TV-Paulista

Animado pelo sucesso do original homônimo no Teatro de Arena, Augusto Boal resolveu lançar programa na televisão sob o mesmo espírito dominante na peça teatral. A estreia deu-se segunda-feira. A nosso ver, ressentiu-se de elementos de convicção esse lançamento. Com linguagem e marcação teatrais, o escrito não passou de "sketch" alongado. Falhou ação daqueles dois pares de dançarinos que não dançaram nada. Por exemplo, o autor indica que a Nicette é chata aos cavalheiros, porém isso não é demonstrado em cena senão, talvez, no finalzinho convencional. De conteúdo raso, procurando retratar tipos da mocidade granfina fútil, ainda assim inverossímeis, o texto consoa de uma dialogação sem "humour", que, suponho, dificilmente terá interessado ao espectador comum de vídeo. O produtor, talentoso sem dúvida, precisa ainda familiarizar-se com o idioma e os recursos específicos da televisão, notadamente no que concerne à intimidade imediata entre os participantes de programa e o espectador no outro extremo da onda.

Com escrito assim desinteressante, nem os bons comediantes que o interpretaram conseguiram dar vivacidade e relevo aos personagens. Paulo Goulart fala expletivamente, melhor que os demais companheiros, possivelmente reflexo do tempo em que brilhou como radiador nas Associações locais. Vivendo um tipo aborrecido, Nicette Bruno não pôde demonstrar as qualidades de atriz nela reconhecidas. Em nossa opinião, Ricardo Bandeira exagerou a inflexão ao personagem apasalhado que aqui encarna, mas em geral serviu à intenção do autor. Miriam Percia completou muito bem o conjunto. O elenco aliás, só se não se traduziu em agrado total em relação ao público pelas circunstâncias de texto já referidas.

Cenário único bem construído e direção de TV sem dificuldade, cobrindo as necessidades do momento.

A. CAMARA LEITÃO



### "MARIDO MAGRO, MULHER CHATA"

Segunda-feira, às 21,50 horas, a TV Paulista — Canal 5 transmitirá o primeiro programa da série "MARIDO MAGRO, MULHER CHATA", numa produção de Augusto Boal.

"MARIDO MAGRO, MULHER CHATA" episódios semanais de 15 minutos, constituem sequência à magnífica peça teatral de Augusto Boal que o Teatro de Arena levou à cena meses seguidos, com absoluto sucesso. Agora, através da TV Paulista vão ter andamento os momentos engraçados do divertido casal. Augusto Boal, autor do "script", será, também, o produtor e diretor do programa, cabendo a Nicette Bruno e Paulo Goulart o desempenho dos papéis principais. O jovem casal de artistas, que no teatro brasileiro marca sua presença com criações realmente admiráveis, certamente apreciará na TV com o mesmo brilho.

No clichê, Nicette Bruno e Paulo Goulart.

Imagens: Acervo Instituto Augusto Boal. Obs. Sem identificação dos veículos ou datas de publicação.

Matérias sobre *Marido Magro, Mulher Chata* na TV, no formato de Teleteatro. Programas levados ao ar, ao vivo, em São Paulo, na TV Paulista.

## HELENA E O SUICIDA

Outro dos textos teatrais de Boal sobre o qual encontramos nenhuma edição e pouquíssimas informações e que, infelizmente, não está disponível para consulta. As informações encontradas, coletadas em declarações do próprio Boal, são díspares, não permitindo assim maiores conclusões sobre a obra.

Na página 11 de *Teatro de Augusto Boal* – volume 1, a peça é descrita como uma adaptação de *Fedra* ambientada em Copacabana, já na página 169 de *Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas*, Boal nos fala da peça como uma adaptação de outro drama grego, com outra proposta de ambientação: um *Édipo Rei*, ambientado em São Paulo.

De qualquer maneira temos em *Helena e o Suicida* mais uma adaptação de Boal que inseria um dos cânones teatrais no contexto da realidade brasileira. Novamente com inspiração nas tragédias da mitologia grega, embora *Fedra*, na forma consagrada como a conheçamos, se constitua num clássico do teatro francês de autoria de Jean Baptiste Racine, uma versão realizada num processo de adaptação sobre a tragédia original de Eurípedes.

Talvez a temática construída por conflitos semelhantes nessas duas tragédias seja o motivo a trair a memória de Boal.

Como vimos na abordagem sobre *Laio se Matou*, o mito de Édipo nos reporta a uma paixão que supera os limites da moral e das leis, uma relação incestuosa entre um jovem e sua mãe, tema que Boal já havia visitado em *Orungan*. Já a história de Fedra segue nessa mesma ação dramática das paixões descontroladas.

Os infortúnios de Fedra têm como causa um amor tabu, pois a esposa do Rei Teseu, se apaixona violentamente pelo seu enteado Hipólito. Da conquista frustrada desse amor não correspondido e suas consequências nascerão todos os acontecimentos trágicos que culminarão com a morte de Hipólito, condenado pelos ciúmes do pai, e com o suicídio de Fedra, que não suportou toda a vergonha e todas as desgraças causadas por sua conduta diante dessa paixão.

O gênero do espetáculo é outra das dúvidas que surgiu durante a pesquisa. Embora as possíveis peças que tenham gerado essa adaptação sejam do gênero trágico, a única matéria jornalística encontrada que faz menção a *Helena e o Suicida* situa a peça como uma comédia.

No jornal *Correio da Manhã* na edição de 12 de março de 1960, o 2º Caderno em sua página 3 trazia uma grande reportagem sobre a estreia da peça *A Revolução na América*

do Sul sob o título *Tudo sobre a Revolução*. O trecho dessa reportagem que fazia uma breve apresentação do autor, ao comentar sobre os outros espetáculos de Boal assim mencionava:

Augusto Boal é carioca de nascimento e de jeito. Suas primeiras peças dramatizam os subúrbios do Rio: a Penha, o malandro, samba chorado, pescador pescando, birosqueiro, biscateiro. Tudo preto e bem triste. Depois Augusto Boal, carioca, não conseguiu mais escrever drama. É através da comédia que Boal se separa do sentimentalismo de para-choque de caminhão, da emoção organizada sobre quadros morais caducados. “Marido Magro, Mulher Chata”, “Helena e o suicida”, “Plantai Coqueiros sob a Janela de Vossas Amantes” e “Maria Conga” são comédias de disparate, de humor direto e sacudido.

### **AS FAMOSAS ASTURIANAS (ou Se eu fosse mulher, ainda que muito bela, valha-me Deus – eu nunca seria donzela)**

Uma adaptação livre de Boal sobre a comédia de mesmo título escrita em 1612 por um dos mais consagrados escritores da literatura universal, Félix Lope de Vega, poeta e dramaturgo, que escreveu mais de mil e quinhentas peças teatrais.

A versão de Boal, contendo dez personagens, foi escrita em versos e recebeu primeiramente o nome *Se eu fosse mulher, ainda que muito bela, valha-me Deus – eu nunca seria donzela*. É sob esse título que uma rara cópia datilografada da referida comédia é encontrada no acervo da *Biblioteca Jenny K. Segall* no *Museu Lasar Segall* em São Paulo.

O enredo original nos apresenta a lenda das cem donzelas asturianas entregues aos mouros como paga de um tributo. Tal imposto é determinado pelo rei das Astúrias, Don Alfonso II, o Casto, temendo a conquista de seu reino pelos invasores mouros. A história se passa no século XII e tem como climax do conflito a conduta inesperada de Dona Sancha, filha de Don Garcia, um velho conselheiro do rei.

Dona Sancha é uma das cem mulheres asturianas vítimas do tal pagamento e no cortejo da entrega resolve exhibir seu corpo nu a todos, mas quando chega ao domínio dos mouros, cobre sua nudez e mostra-se novamente digna e recatada como sempre havia sido até então. Sancha justifica sua atitude acusando ironicamente seus compatriotas cristãos de covardes e incapazes de reagir ao humilhante tributo, mas de outro modo, anuncia que diante dos mouros, precisa se cobrir, pois afinal, eles sim, são homens de verdade.

Em função desse ato de bravura, Don Nuno Osorio, general asturiano, enamorado de Sancha, se sente insultado e provoca uma revolta. Cheio de ódio e apoiado pelo grupo das mulheres vítimas do ato real propõe a desobediência ao ditame do rei Alfonso II, que compreendendo enfim, a humilhação a que sujeitara seu povo, revoga o tal pagamento de tributo.

A adaptação de *As Famosas Asturianas* escrita por Boal em 1956 será levada a cena numa primeira vez em 1963 na cidade do Rio de Janeiro pelo *Teatro do BIBSA*, um grupo teatral da comunidade judaica do Rio de Janeiro. *BIBSA* é a sigla para a *Biblioteca Israelita Brasileira Scholem Aleichem*, que se caracteriza por ser o embrião da cultura iídiche na capital carioca. Segundo informações da *Associação Scholen Aleichem*, com o passar do tempo, a *BIBSA* se transformou num polo de convivência social, cultural e política entre os imigrantes judeus e seus filhos. Muitos desses militavam nas correntes de esquerda e fortaleceram ideias progressistas, garantindo assim uma posição relevante na história do socialismo brasileiro. Intelectuais importantes, como Jorge Amado e Aparício Torelly, o Barão de Itararé, participaram de debates políticos na Biblioteca.

O *Teatro da BIBSA* foi referência para os grupos teatrais amadores do Rio de Janeiro e dele saíram figuras relevantes do teatro nacional, como o diretor Paulo Afonso Grisolli, o ator José de Freitas, o cineasta Luiz Alberto Sanz, o diretor, ator, professor, ensaísta e crítico Luiz Paulo Vasconcellos e o grande crítico e teatrólogo Yan Michalski que assinou a direção artística de Boal em sua montagem de estreia.

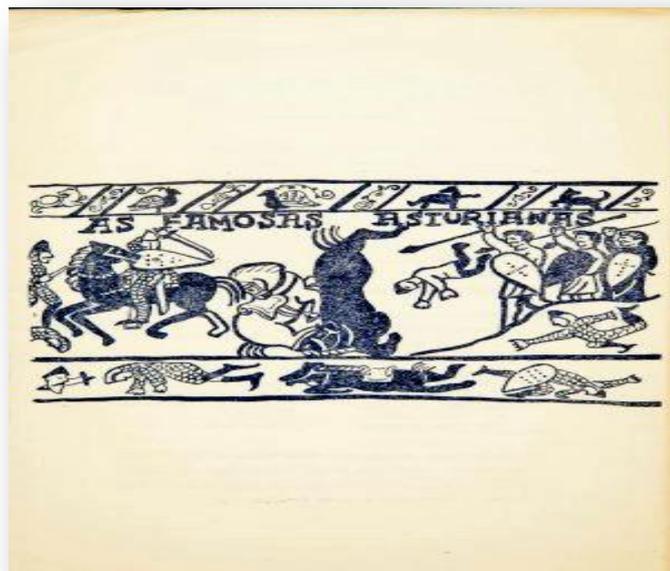


Imagem: Acervo Instituto Augusto Boal

Capa do programa do espetáculo –Teatro da BIBSA – Rio de Janeiro, 1963.

## REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL

Até que em 1960 escrevi a minha primeira peça da qual continuo gostando muito, muito mesmo, mesmo até hoje quando as condições políticas e sociais mudaram tanto, mas porém, *mutatis* estupidamente *mutandis*, continuam as mesmas. (BOAL, 1990, v. 1 p. 11)

Esse entusiasmo de Boal com a escritura de *Revolução na América do Sul* é plenamente justificável, já que se trata de uma obra prima, singular na dramaturgia brasileira, quando analisamos sua importância histórica, trama, personagens, conteúdo abordado entre outras qualidades dramaturgical. Opinião compartilhada por diversos críticos e estudiosos de nosso teatro, como veremos exposto a seguir.

Situando a peça como um “documentário” realizado entre as influências do *Teatro Épico* de Brecht e a incorporação do melhor da comédia clássica de Aristófanes, na análise de Sábado Magaldi:

[...] Augusto Boal orientou o Seminário de Dramaturgia, mas não havia produzido ainda o texto capaz de colocá-lo entre os nossos melhores talentos. *Revolução na América do Sul* veio conquistar para o autor esse posto.

Abrindo um campo novo, mostrou também que a diversidade da nossa literatura dramática só tende a enriquecer-se. A princípio, o texto deixava perplexo o espectador. Certas cenas pareciam em vias de desfazer-se no caos, tal a forma indisciplinada e anárquica. Fosse o dramaturgo um pouco mais longe, e não conseguiria conter a verve desagregadora da ação e do diálogo. A quase falta de estrutura, porém, é apenas aparente. O flagrante episodismo nasce de uma necessidade íntima da trama. O arcabouço define-se em função da personagem José da Silva, que estabelece a unidade do texto. A técnica incide no procedimento épico. Recordar-se *Mãe Coragem*, andando sem parar em busca da sobrevivência. É esse o itinerário do protagonista: vai sucessivamente aos mais diversos lugares, à procura do almoço. Outra proximidade do texto com a teoria brechtiana está no didatismo das canções finais das várias cenas, embora ele se mostre mais um “suplemento” do espetáculo do que propriamente uma exigência orgânica do original.

As raízes de *Revolução* encontram-se, a nosso ver, muito mais no espírito da comédia aristofanesca. Não só pelo feitio político do autor ateniense, que passava em revista toda a atualidade grega (sua origem aristocrática situava-o, de qualquer forma, na oposição). Mesmo partindo de premissa doutrinária diversa, Augusto Boal tomou o partido da total rebeldia, da recusa de todas as táticas acomodáticas, justificadoras ou de conveniência. A peça é contra tudo e contra todos, e, realmente, só a favor do operário José da Silva, que

está morrendo de fome. A lembrança aristofanesca é, porém, mais profunda, e surge do próprio esquema da fatura teatral, que procede por hipérbole e por abstração. O gênero atribuído ao texto é o “documentário”. Não estaria Augusto Boal reivindicando a verdade absoluta do que exprimiu? O exagero ilusório da realidade tem por fim captar a essência profunda dessa realidade. Em termos realistas, puramente, não se acreditaria que o operário não sabe o que é sobremesa, que tem um filho toda semana, que morre porque almoçou, depois de tanta fome. (MAGALDI, 1962, p.251)

Logo após a estreia do espetáculo realizada em 15 de setembro de 1960, Delmiro Gonçalves na crítica de domingo, do jornal *O Estado de São Paulo* destacava como qualidade do espetáculo a estética com que foi concebida a *Revolução na América do Sul*, um novo e aguardado caminho para o teatro brasileiro:

A grande qualidade da peça de Augusto Boal é que, pela primeira vez, em nosso teatro, todas as suas formas e técnicas foram usadas descaradamente, e sem medo (digamos assim) para atingir a um efeito desejado: circo, revista, mímica, canções, chanchada, farsa, com um despudor, uma entrega total, que nos faz vislumbrar caminhos até agora impensados e que ansiávamos ver empregados em nosso teatro, para uma nova procura, para uma revisão necessária e total. (GONÇALVES, 1960)

E mesmo diante do distanciamento temporal, que por vezes nos levam a uma revisão de conceitos e opiniões, quase que meio século após o *Teatro de Arena* levar a cena a *Revolução na América do Sul*, a grande professora e pesquisadora do *Teatro Épico* no Brasil, Iná Camargo Costa (2009), pontua a comédia de Boal como o início de percurso do teatro político na cena brasileira:

Na parte da admiração, que a pesquisa consolidou, encontra-se a constatação de que ele realizou um dos mais importantes feitos da dramaturgia do início dos anos 60, que foi a escrita e direção de *Revolução na América do Sul*. Tratava-se de avaliação provisória que até hoje não foi descartada, e não serei eu a fazê-lo: como demonstrei em meu doutorado, com esta peça o teatro brasileiro (dramaturgia e cena) já entrara para o campo do teatro épico.

Marco inicial da dramaturgia épica no Brasil, inovação e renovação da estética teatral nos palcos brasileiros e uma das primeiras peças nacionais a apresentar uma crítica profunda e escancarada sobre a realidade política do país são alguns dos atributos que podem ser encontrados sempre nas críticas e análises sobre a *Revolução na América do Sul*. A peça,

no entanto, tem ainda outros atributos exemplares como a opção pelo tom farsesco e circense que tornam viável a encenação no gênero da comédia da triste situação retratada no texto: a vida e morte de José da Silva, um operário brasileiro, paupérrimo, em todos os sentidos que podem ser aplicados ao termo.

A mesma história composta no gênero dramático poderia resultar num texto um tanto piegas, um fato que seria naturalmente provocado por um enredo pontuado de excessivos sentimentalismos que surgem naturalmente nessa narrativa. Já no formato da farsa, os aspectos documentais de uma vida de opressão e dificuldades sofridas por um pobre operário são tratados numa hipérbole jocosa resultando num enredo em que predomina a ironia como forma de revelar criticamente uma dura realidade. Dura e trágica realidade que Boal didática e radicalmente denuncia num estilo cômico e caricatural. Como no caso da miséria absoluta de José da Silva, que se esforça para ser preso e assim poder se alimentar na prisão:

GUARDA — Por que essa vontade de ser preso?

JOSE — Porque estou com foome, não me aguento mais de pé, e o único lugar onde ainda tenho esperanças de comer de graça é na cadeia.

GUARDA — Dá uma cela pra ele aí. (Policia! procura a chave.)

JOSE — Já falei com a minha mulher e com os meus filhos. Eles vão matar, roubar, assaltar, fazer o diabo pra vir a família inteira se reunir aqui na cadeia.

POLICIAL — Cela 16.

GUARDA — Não pode.

POLICIAL — Já está cheia?

GUARDA — Têm umas quarenta e nove pessoas lá.

POLICIAL — Dezessete?

GUARDA — Superlotada.

JOSE — Não tem importância: eu fico preso aqui no corredor mesmo. Prometo que não fujo.

COZINHEIRO (Entrando.) — Seu Delegado. Assim o orçamento acaba estourando. Tá toda a população vindo comer na cadeia. Se vocês prenderem mais alguém a Penitenciária acaba indo à falência.

POLICIAL (Para José) — Você está em liberdade por falta de provas.

JOSE (Desesperado.) — Mas eu sou perigoso.

GUARDA — Você é um homem livre.

JOSE — Eu sou um temível facínora. Grrr... (*Faz careta.*)

POLICIAL — Pode dar o fora que na cadeia não tem lugar. Você está livre.

JOSE — Me prende pelo menos até amanhã. Eu matei o Gândi. A eletrônica estava certa: eu crucifiquei Jesus Cristo.

POLICIAL — Que diabo de homem que não quer a liberdade.

GUARDA — Você é um homem livre. (*Jogam-no para fora pelo fundilho das calças.*)

JOSE — Eu sou um homem livre.

(*Canta a Canção da Liberdade.*)

Passo a vida trabalhando  
Dando duro no batente  
A comer de vez em quando  
Isso é vida minha gente  
Se ser livre é passar fome  
Não quero ser livre não.

Inspirada no estilo das tradicionais esquetes das revistas musicais *Revolução da América do Sul* é composta com cenas curtas geralmente de caráter satírico ou irônico. A comédia de Boal tem em sua estrutura os elementos recomendados por Brecht como recursos importantes de sedução e reforço de ideias na proposta do *Teatro Épico*: a narrativa, o humor e a música. Mais ainda, na comédia de Boal as pressuposições do *Teatro Épico* de Brecht estão aplicadas na temática social abordada, que é profundamente analítica, crítica e severa com os poderes do capitalismo.

Em sua formulação sobre os pressupostos gerais da estética brechtiana, Gerd Bornheim (1987, p.47) destaca o elemento social como a essência dramaturgica do estilo épico afirmando que “a problemática social é princípio, meio e fim de todo teatro de Brecht.” Esse mesmo caminho é percorrido por Boal na concepção de sua *Revolução da América do Sul*.

A peça é dividida em quinze cenas, cada uma dessas cenas recebe na escritura um título com efeito descritivo. Acompanhando essas nomenclaturas definidas por Boal temos a proposta estrutural de um ‘palco científico’ do gênero épico e ainda uma breve sinopse do enredo:

- Cena um: Por que motivo José pediu aumento de salário;
- Cena dois: Grande Prêmio Brasil – corrida entre o salário mínimo e o custo de vida;
- Cena três: José da Silva, cheio de fé pede emprego na câmara dos deputados;
- Cena quatro: Como vedes, tornou-se inadiável a necessidade de uma revoluçãozinha.
- Cena cinco: Num só dia, José da Silva é preso, torturado e expulso da cadeia;
- Cena seis: Enquanto José da Silva se desespera, os políticos tratam dos sagrados interesses da nação;
- Cena sete: Como José da Silva descobriu que o Anjo da Guarda existe;
- Cena oito: A revolução da honestidade também coliga, ou a união acaba com a revolução;
- Cena nove: José da Silva aceita favores do governo;
- Cena dez: Os candidatos apresentam ao povo seus programas político-econômicos;
- Cena onze: Abandonado pela nação, José da Silva vai morrer na floresta;
- Cena doze: Enquanto José falece, o líder recorre a poderes intemporais;
- Cena treze: José da Silva é salvo milagrosamente;
- Cena quatorze: José da Silva cumpre o dever sagrado [votar];
- Cena quinze: Terminadas as eleições, José da Silva morre em circunstâncias curiosas;

O elemento fundamental que organiza e dá sentido a trama bastante fragmentada e, por vezes, um tanto caótica é o personagem protagonista José da Silva.

Desprezado, enganado, ultrajado e subjogado em todos os níveis de suas relações pessoais, sociais e políticas, o José da Silva da *Revolução na América do Sul* muito mais do que uma exagerada representação de algum operário sem perspectivas de uma vida melhor, é um ícone da pobreza nacional e da espoliação a que nosso povo mais humilde sempre esteve vitimado por uma elite gananciosa, por um estado injusto e autoritário e por um modelo imperialista de dominação.

A história de José da Silva é a história de um mártir que luta contra a fome, uma fome simbólica e absoluta que o faz caminhar entre desmandos, injustiças, negligências, explorações e traições de patrões, políticos, poderosos, da própria esposa e dos próprios companheiros. No entanto, em todo esse caminhar, sempre teremos a predominância de sua inércia apolítica e de sua ingenuidade esperançosa. Ineficiente em sua busca por melhores condições de vida, José da Silva, não reclama, não se revolta e tende sempre a acreditar mansa e passivamente em seus opressores, como podemos acompanhar desde a primeira cena da peça, no trecho destacado abaixo:

MULHER — Que é que você está esperando? Vai pedir aumento!

JOSÉ — Vou sim, depois do almoço.

MULHER (Saindo.) — E não me volte pra casa sem o dinheiro! (Vai sair.)

JOSÉ — Escuta meu bem, você ia esquecendo de me dar o almoço.

MULHER — Que almoço, seu desavergonhado? Então você pensa que vai comer todo dia? Não é milionário pra pôr o nosso filho na escola, mas é milionário pra comer todo santo dia! Vai pedir aumento! (Sai.)

JOSÉ (Triste.) — O que é que eu faço?

ZEQUINHA — Revolução (Come.)

JOSE — Eu vou é falar com o patrão!

ZEQUINHA — Pensa que adianta?

JOSÉ — Quem sabe, ele tem bom coração.

ZEQUINHA — Na fábrica ele quer é ficar rico.

JOSÉ — Primeiro eu vou contar a minha miséria. Se ele disser que não, aí eu ameaço! (Exaltando-se.) ‘Eu vou pra rua de faca, pau e navalha! Esse aumento de salário tem que sair! Já fui explorado a minha vida inteira! Eu quero aumento! Nós queremos aumento!’

(*Luz no Patrão que pode entrar no escuro carregando a sua mesa e cadeira. Usa cartola e casaca. Maquiagem exagerada de homem mau. Está sentado, somando, José da Silva, humilde, tira o chapéu que põe no peito, abaixa a cabeça e fala em tom submisso*)

JOSÉ — Patrãozinho. Eu vim aqui porque, sabedor que o senhor tem bom coração, vim pedir, se fosse possível, um aumento. Um aumentozinho, bem pequenininho!

(*O Patrão continua somando, sem olhar para ele.*)

JOSÉ — Porque do contrário, eu não posso mais trabalhar. Vá lá que eu não almoce todo o santo dia, também não sou exigente, mas pelo menos de vez em quando. E se o senhor me dá um aumento de dois contos e oitocentos..,

*(O Patrão move o braço.)*

JOSÉ — O que é que o senhor deseja? Apertar esse botão? Pois não, às ordens.

*(Aperta o botão. Toca uma campainha. Entram dois homens. José não o vê.)*

JOSÉ — E oitocentos, dizia eu, eu podia comer melhor e trabalhar mais pro senhor. Quem saía lucrando era Vossa Excelência e Excelentíssima Família, que podia comprar mais um cadillac sedan de quatro portas, o que aliás é muito justo.

*(os dois homens obedecem a um sinal, seguram-no pelo fundilho, e põem-no para fora. Limpam as mãos e saem.)*

JOSÉ — Patrão, patrãozinho! Eu ainda não acabei de falar. Isso é uma democracia. *(Apaga a luz do Patrão.)*

JOSÉ — Isso aqui é uma democracia, ou aqui se *habla castellano*?

ZEQUINHA — Está tudo errado!

JOSÉ — Eu quero ver a hora que eu morrer de fome, como que ele vai ganhar dinheiro!

ZEQUINHA — Vai pra rua de faca, pau e navalha!

JOSÉ — Então vamos logo fazer essa porcaria essa revolução!

Além de José da Silva, os outros personagens da peça são os seguintes:

Zequinha, no início da peça, nos será apresentado como mais um operário, um companheiro de trabalho de José, durante a trama veremos Zequinha se tornar símbolo de honestidade e, por isso, um candidato à presidência da república. Logo a seguir, Zequinha será cooptado pelo sistema e se tornará um traidor das causas de sua classe social e como candidato político representa um embusteiro, comprometido em defender os interesses da elite e, ao mesmo tempo, por suas origens humildes, se apresentar aos eleitores como um defensor dos mais pobres.

Mulher de José, a principal função da personagem é ser a voz de uma família miserável, com suas carências e sua ignorância. A Mulher de José terá um comportamento amoral provocado pela pobreza a que está condenada. Pragmática, é quem impulsiona José para que busque qualquer solução para as indigências a que estão submetidos, não se importando com as questões éticas que possam envolver essa busca.

Outros personagens de destaque para a condução do enredo sempre serão arquetípicos para a valorização de uma visão de esquerda sobre a manutenção do *status quo* capitalista: o Líder político, o Patrão de José, o Milionário, o Jornalista e o Delegado, sendo que todos são egoístas, mesquinhos, enganadores, espertalhões ou possuem quaisquer outras más tendências de caráter, utilizadas sem escrúpulos para a manutenção ou ampliação de seus poderes.

Por fim, temos ainda o Anjo da Guarda, outro personagem com um grande destaque pela sua representação simbólica. Os anjos segundo as tradições teológicas cristãs, hebraicas ou islâmicas são mensageiros Deus. Emissários que fiscalizam os homens e também soldados do exército divino que cumprem os mandos e desmandos de Deus sobre a vida na terra. No caso de *Revolução na América do Sul*, o Anjo da Guarda, será a eminência parda dos acontecimentos políticos retratados no espetáculo. É a representação dos controles e das ações secretas do poder imperialista norte-americano a conduzir os destinos do nosso país. O personagem, sempre que compreensível, terá suas falas na língua inglesa, ou nos diálogos maiores ou mais complexos, Boal indica falas com acentuado sotaque norte-americano.

A peça tem ainda diversos personagens menores. Personagens eventuais sempre representando estereótipos de figuras populares típicas do Brasil: Vendedor, Feirante, Homem do Frete, Homem do Pneu, Condutor do Bonde, Madame, Deputados de diversas matizes, Esfarrapados, Tarado, Prostituta, Revolucionários, Guarda, Policial, Cozinheiro, Magro, Baixinho, Médico, Enfermeira, Espírito Guia, Espírito e Espiritinho. Para esses personagens Boal sempre nos sugere características que melhor tipifiquem a região do país como o sotaque ou alguma característica demográfica: altura, peso, raça etc. Outros personagens na condição de figurantes são citados no modo ‘coletivo’, por exemplo: Povo, Todos ou ainda como ‘elenco’, representando a própria trupe de atores como: Narrador e Atriz.

Em a *Revolução na América do Sul* os diálogos são ágeis, econômicos e precisos na condução da narrativa e, no entanto, temos ainda assim no recurso das falas uma singular capacidade simbólica para provocar nos espectadores construções metafóricas entre as cenas e a realidade da vida nacional, contribuindo dessa forma para o grande valor didático da peça como mensagem de denúncia e de engajamento ideológico, como veremos no trecho destacado da cena final em que o Líder Político e Zequinha estão comentando a morte de José da Silva, que morreu engasgado quando finalmente havia conseguido comer:

LIDER —	[...] Será o defunto fundamental Vela não é preciso basta só uma inscrição arrancada a duras penas de dentro do coração. “José da Silva aqui jaz. Quem era, quem não era, Ou porque foi que morreu, pouco importa, tanto faz, Já que a Pátria agradecer Obrigado José da Silva
---------	--

pois tu morreste por mim.  
Foi duro fazer tanta rima  
mas agora chego ao fim”.

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

LIDER — Parece que entramos bem.

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

LIDER — Claro que precisamos.

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

LÍDER — É. Coveiro é operário.

ZEQUINHA — Então achamos.

*(Precipitam-se todos atrás do coveiro, que foge assustado. Ficam apenas o narrador do começo da peça e uma atriz. Os dois cantam simultaneamente.)*

NARRADOR — Morreu de barriga.  
Morreu de barriga  
Morreu de barriga vazia (bis)

ATRIZ — Eu sou pobre, pobre, pobre  
de marré, marré de sim (bis)

NARRADOR — José é um que morreu.  
Mas vocês ainda não.  
Aqui acaba a Revolução.  
Lá fora começa a vida;  
e a vida é compreendi  
Ide embora, ide viver.  
Podeis esquecer a peça  
Deveis apenas lembrar  
que se teatro é brincadeira,  
lá fora... é pra valer.

*(Cantando enquanto sai.)*

Lá se vão os governantes  
aqui não fica ninguém  
Fica o homem que morreu  
e a mulher que diz amém.

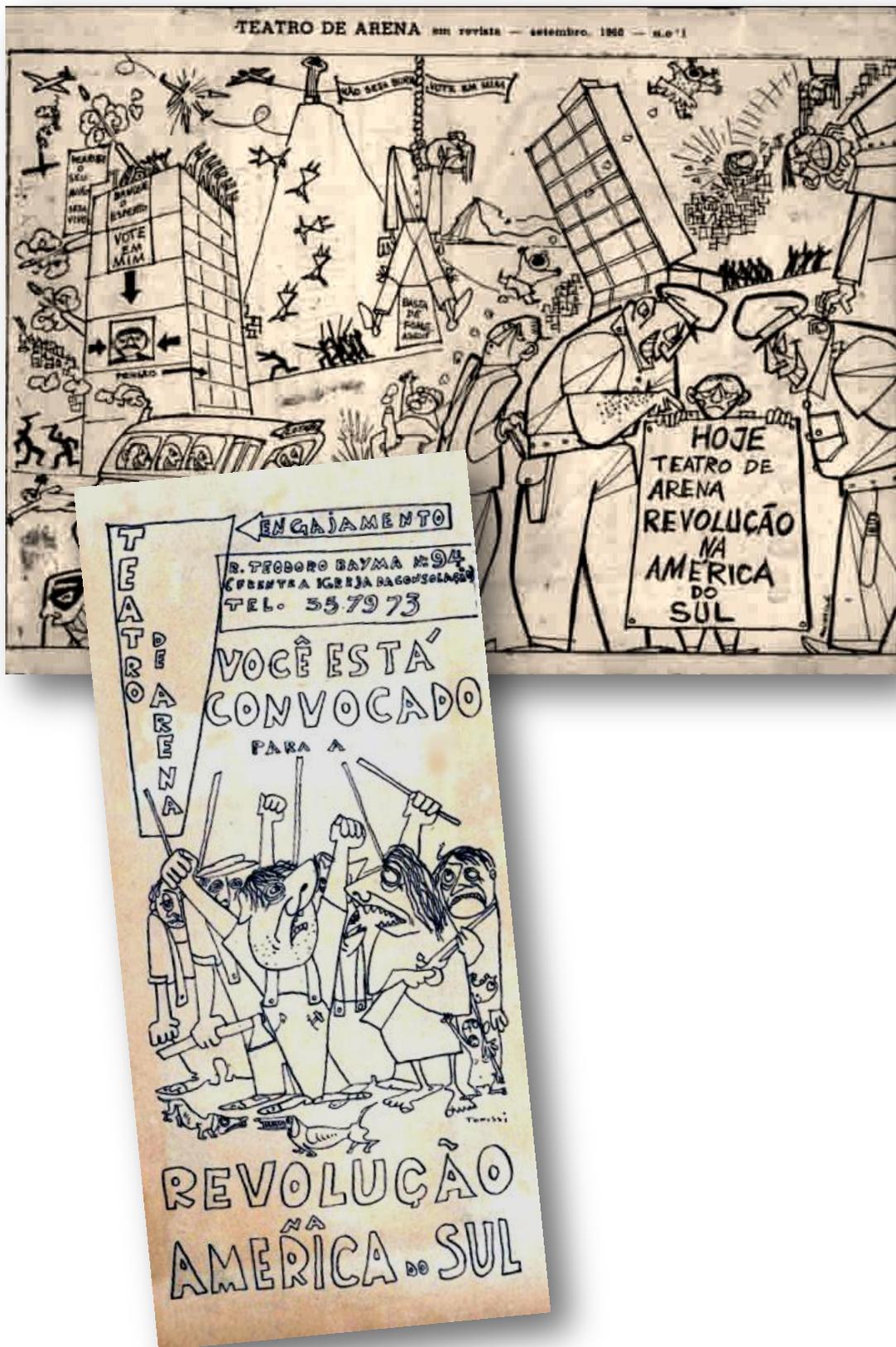
*(A luz sai em resistência.)*

Um último destaque a ser ressaltado em a *Revolução na América do Sul* talvez não tenha sido querido ou previsto por Boal, mas, infelizmente, é facilmente constatado na confrontação do seu texto com diversos acontecimentos da vida social e política brasileira.

Como uma capacidade premonitória, Boal nos alertou sobre fatos e problemas sociais nunca superados, mesmo após a redemocratização do país. Como um mau presságio apresentou acontecimentos e práticas políticas espúrias que se tornaram parte integrante da história político-partidária do país, mesmo durante os longos anos em que os partidos de esquerda estiveram no poder, o que, provavelmente, seria uma decepção para o nosso genial autor que realizou uma obra verdadeiramente progressista em nome dos excluídos.



Capa da primeira peça de Boal a ser editada como livro.  
Coleção: Novíssimos; vol.7, Editora: Massao Ohno. Ano: 1961



Imagens: [www.portaldoslivreiros.com.br](http://www.portaldoslivreiros.com.br)

Capa de materiais de divulgação da primeira montagem da peça em 1960: revista e folheto.

## JOSÉ, DO PARTO À SEPULTURA

O personagem José da Silva, protagonista de *Revolução na América do Sul*, agradou tanto a Augusto Boal que, logo na sequência daquele espetáculo, o autor resolveu fazer uma maior imersão sobre essa personalidade, talvez como uma forma de entender um pouco mais como se processava o comportamento de passividade e de esperança que José demonstrava diante dos fatos que, racionalmente, deveriam provocá-lo a uma busca de mudanças:

Resolvi escrever a biografia de José da Silva, uma espécie de Dom Quixote sincrônico, dá pra entender? É assim: o Dom Quixote mesmo é anacrônico; não é? Isto é: ele acredita em valores morais que já tinham sido vigentes noutra época [...] O meu Quixote-José é sincrônico: ele acreditava nos valores que a burguesia jura que professa, mas é mentira. . (BOAL, 1990, v. 1 p. 11)

De fato, talvez essa seja mesmo uma das questões mais interessantes a envolver o comportamento de José da Silva: qual a razão de tanto conformismo diante dos poderes opressores? Poderíamos recorrer à imagem conceitual proposta pelo antropólogo Sergio Buarque de Holanda em seu livro *Raízes do Brasil*: a imagem do ‘Homem Cordial’, expressão que significa aquele que age motivado pelos instintos do coração. Trata-se do homem que privilegia o afetivo, a informalidade, a pessoalidade nas relações. Talvez tenha sido daí que nasceu a ideia disseminada, até em outros países, de que o brasileiro é um povo pacífico, acolhedor e sempre de bem humorado, apesar das condições adversas em que vive, como a pobreza, a falta de educação, a violência etc. Ou então essa mesma cordialidade poderia explicar também o nosso ‘jeitinho brasileiro’ que apela para o humor e a amizade em seus aspectos positivos ou para a corrupção e pequenos delitos para burlar as regras e leis. A questão poderia ainda ter caminhado sob o ponto de vista de identidade étnico-nacional, conforme as análises de Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, em que se aborda a nossa condição de nativos oriundos da mestiçagem que historicamente viveu sem consciência de si, afundada na ‘ninguendade’.

Na busca de apresentar as possíveis respostas sobre um comportamento tão decisivo do povo brasileiro, Boal seguirá por outro caminho e se valerá apenas dos mesmos recursos anteriormente apresentados na *Revolução na América do Sul*: a ideologia marxista como a tese a ser apresentada na crítica social e política proposta e a farsa como gênero dramático apropriado para apresentar a discussão proposta pelo enredo.

No entanto, os resultados desta vez, não se apresentaram tão favoráveis. É a impressão que se fica quando acompanhamos algumas críticas e depoimentos. A detalhada análise do mais respeitado crítico do período, o professor e teatrólogo Décio de Almeida Prado, apresentada primeiramente no jornal *O Estado de São Paulo* logo após a estreia em 1962 e editada em 1964 na obra *Teatro em Progresso*, não é nada favorável aos resultados dramaturgicos, mas bastante elucidativa sobre a escritura da peça em alguns trechos transcritos a seguir:

“José, do Parto à Sepultura”, peça de Augusto Boal estreada ontem para a crítica, procura reunir o útil ao agradável, combinando em doses mais ou menos equitativas a farsa e a pregação política de esquerda. De outras vezes, a formula — que, como se sabe, é a do Teatro de Arena — tem funcionado bem. Desta vez, não. Por um lado a pregação é por demais obvia, repetindo com aplicação o abc do marxismo; por outro, a comicidade só rende pela metade, ou menos ainda, o que é grave num texto que quer fazer rir praticamente a cada replica. Há coisas inteligentes, há coisas engraçadas, mas sempre em detalhe — o conjunto é que jamais se engrena com eficiência. No fim, em vez de nos ficar uma critica severa da sociedade capitalista, a imagem que nos acompanha, ao deixarmos o teatro, é a de um “sketch” gigantesco, que durasse duas horas e meia. Como parece longo, em certos momentos, o caminho que conduz José do parto à sepultura!

[...] “José, do Parto à Sepultura” ressent-se desta obediência excessiva a teorias. O espetáculo possui indubitavelmente unidade, está concebido como um todo, mas sem alcançar aquele nível de espontaneidade que distingue as representações similares do Teatro de Arena, muito mais livres do ponto de vista teórico.

[...] Augusto Boal prefere, em vez de descobrir novos conceitos, repetir os velhos que ainda não se tornaram realidades políticas. Uma primeira parte de sua demonstração versa o tema: a religião é o ópio do povo. Uma segunda prova de que no sistema capitalista a porção mais considerável do lucro vai para os bolsos do patrão e não do operário (a todo momento esperamos ver surgir a expressão “mais-valia”). Uma terceira revela que o homem na sociedade moderna torna-se um objeto, alienando-se, perdendo a sua característica substância humana – e assim por diante. Não vamos discutir essas ideias — e nem seria aqui o lugar para fazê-lo. O que nos pareceu imperfeito foi a combinação entre esse núcleo de pensamento, essencialmente sério, para não dizer dramático, e a forma do espetáculo que Boal desejou derivar da comicidade popular brasileira, dos nossos circos e dos nossos teatros de revista. Não diremos que semelhante combinação seja impossível: o maior mérito da “Revolução na America do Sul” foi tê-lo conseguido,

é verdade que com uma carga doutrinária incomparavelmente menor. De qualquer forma, em “José do parto à sepultura” uma coisa pareceu sempre prejudicar a outra, [...] Voltemos a “operários de todo o mundo, uni-vos”. A citação não caiu do céu por acaso: a frase comparece, de fato, no texto de Boal. Mas em que circunstâncias? Uma criança de meses (representada por um adulto), vê-se pressionada pela mãe e pela avó para dizer a sua primeira palavra. Uma quer que ela balbucie. “mamãe” (e para convencê-la exibe um pedaço de goiabada explicando que se chama “mamãe”); a outra, por processos análogos, não menos fraudulentos, exige que ela fale “vovó”. E é sobre essa expectativa de farsa grotesca que a criança lança ao público o famoso lema do manifesto comunista de 1848. O efeito, em cena, é irresistível, pegando-nos absolutamente de surpresa. Triunfo total da comicidade circense. Mas terá sido com esse objetivo que Marx e Engels lançaram o mais famoso “slogan” político do mundo moderno?

Há momentos em que é preciso optar: brincar ou falar sério. Pretendendo ser ao mesmo tempo discípulo de Brecht e de Alfred Jarry, apoiando um pé na racionalidade e outro no absurdo, Augusto Boal acaba comprometendo a própria estrutura interna de sua peça, com os meios desmentindo os fins. Como farsa, pesa sobre ela o excesso de intenções didáticas, a massa de conceitos políticos; e como peça política, faz rir frequentemente daquilo mesmo que deseja reverenciar.

*José, do Parto à Sepultura* teve estreia na capital paulista, não pelo *Teatro de Arena* como seria o mais provável, mas sim pela trupe do *Teatro Oficina*, outra significativa e renomada companhia na história do teatro brasileiro.

O *Teatro Oficina*, nessa época estava iniciando suas atividades profissionais. Havia se organizado em 1958 junto a alguns alunos da *Faculdade de Direito do Largo de São Francisco da Universidade de São Paulo*. Em 1961 o grupo se profissionalizou e conseguiu permanecer em atividade até os nossos dias, sendo considerado um patrimônio cultural brasileiro por sua história de resistência para a sobrevivência de seu trabalho, pelas lutas para a redemocratização do país e, principalmente, pelo relevante valor estético e cultural de seus espetáculos.

O *Oficina* foi também a ‘casa’ de grandes artistas do teatro nacional como Renato Borghi, Fernando Peixoto, Etty Fraser, Ítala Nandi, Fausi Arap, Célia Helena, Eugênio Kusnet, Raul Cortez, Betty Faria, e outro tantos. Entre esses, destaca-se ainda a direção artística de José Celso Martinez Corrêa que até hoje mantém vivo o trabalho do grupo. *José, do Parto à Sepultura*, foi uma das primeiras montagens do grupo em sua fase de

profissionalização. A direção do espetáculo ficou ao cargo de outro jovem artista estreante que se tornaria um dos mais renomados diretores teatrais do país, Antônio Abujamra.

Como homenagem a Abujamra, no seu falecimento em 28 de abril de 2015, o dramaturgo e diretor do *Teatro Oficina*, José Celso Martinez Corrêa escreveu uma carta póstuma ao velho companheiro e em trechos desse documento encontramos outras notícias interessantes sobre a comédia de Boal, que logo saiu de cartaz por falta de público:

No comezinho dos anos 1960, no segundo ano de vida do Teatro Oficina, convidamos você, Abu, para dirigir a ótima peça de Augusto Boal “José, do Parto à Sepultura”. A peça não tinha personagens, mas, sim, ‘entidades’ O Zé é, por exemplo, ‘todomundo’, ‘qualquer um’, ‘todos nós’. Tua direção, Abu, se deu perfeitamente com este teatro. E mais: radicalizou com o que você trazia de formalmente mais belo e contemporâneo, nos atores. Atrizes, com seus figurinos coloridos nas marcações, desenhando no “Teatro Sanduíche” coreografias com pessoas que criavam arquiteturas cênicas Mehyerholdianas. No elenco, olha só: Minam Muniz. Fauzi Arap, Ety Prazer, Chico Martins. Ronaldo Daniel, Emilio de Biasi, Wolfgang, Geraldo Dei Rey. Era novo, era magnífico. Mas, lembra? Ninguém foi assistir. O público, nesta época, era viciado em realismo, e a peça teve de sair de cartaz.



Imagem: arquivo O Estado de São Paulo

Cena da montagem de estreia de *José, do Parto à Sepultura*.  
Direção de Antônio Abujamra. Produção: *Teatro Oficina*. São Paulo, 1962.

## O MELHOR JUIZ, O REI

Mais uma adaptação livre feita sobre a obra do fundador da comédia espanhola Lope de Vega. A história se passa na região da Galícia no século XII, durante o reinado de Don Alfonso VII de León, o Imperador. Sancho de Roelas, um pastor galego, pobre mas de atitudes nobres, quer se casar com Elvira de Aibare, uma nobre decadente que também vive na pobreza. Para isso, Sancho vai pedir o consentimento do senhor feudal das terras que habita, o nobre conde Tello de Neira que se presta a ser seu padrinho, mas no dia do casamento, quando vê a beleza de Elvira, decide acabar com a cerimônia e sequestrar a noiva com o objetivo de possuí-la.

Sancho, se sentindo injustiçado, viaja para León, a sede do governo, e pede ajuda ao seu rei que irá incógnito verificar a queixa de Sancho. Após verificar o ocorrido, Alfonso VII revela sua identidade e obriga Elvira a casar-se com o conde Tello, resgatando a honra de Elvira. Logo em seguida, manda executar o conde, tornando dessa forma Elvira uma viúva de grande riqueza, já que herdou parte do patrimônio do marido e, a partir da justiça do rei, essa também estará desempedida para casar-se com Sancho.

Dessa vez a obra foi adaptada por Boal juntamente com alguns companheiros do *Arena*: Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José. Talvez a obra tenha apenas sido em grande parte apenas traduzida, como sugere a obra de Tânia Carvalho (2007, p. 181). As questões que definem os limites entre adaptação ou tradução são bastante relativas.

Patrice Pavis (1999), conceituando o processo de adaptação nos apresenta três sentidos diferentes com que o termo costuma ser empregado na tradição da dramaturgia e da encenação: o primeiro refere-se à transposição de gêneros, como no caso de romances que dão origem a roteiros cinematográficos, peças teatrais, teleteatros, telenovelas; num outro sentido podemos nos referir ao termo designando o trabalho realizado por um diretor (ou encenador) no processo da montagem de uma peça, em que se goza de grande liberdade para o procedimento de modificações no sentido da obra original, onde “adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria.”

Ainda em um terceiro sentido, o termo é empregado como tradução, processo em que se adapta o texto original de língua estrangeira a um novo contexto de recepção, em que são feitas supressões e inclusões julgadas necessárias aos fatores culturais e linguísticos do idioma receptor. No caso desta versão de *O Melhor Juiz, o Rei* esse terceiro sentido citado por Pavis é, provavelmente, o mais adequado. Boal (2014) também declarou a ideia de uma simples tradução com pequenas modificações no final da trama.

A ideia da realização de traduções nacionalizadas era na época uma intenção clara da companhia que pode ser mais bem observada a partir dos registros sobre a história do *Teatro de Arena* em 1963, época em que a peça foi escrita e encenada. Sobre esse período da história do grupo, Hubert Basbaum (2009, p.119) esclarece:

*Declaração de José Renato:* “A partir de 1963 combinamos com o Arena uma forma de convivência. Eu me afastava e o pessoal me mantinha a par do que acontecia, discutíamos e tal, mas a orientação toda era do Boal, com o grupo, o Conselho organizado. Era uma empresa e havia sócios. Eu praticamente passei pra eles tudo, passando a ser uma espécie de rainha da Inglaterra”.

Anunciada uma nova estrutura administrativa para o Teatro de Arena. Participam do grupo, agora como sócios: Boal, Juca, Paulo José, Guarnieri, Flávio Império. Presidente de honra: José Renato. Nossas peças, diz o *press-release* do grupo, nesta fase, serão sempre do repertório popular internacional de qualquer época. Texto publicado em diferentes jornais em torno do comunicado do próprio grupo, feito em 12 de julho de 1963. [grifo nosso]

Logo após esse *press-release* que mostrava a clara intenção do *Teatro de Arena* por realizar montagens do teatro universal, em 23 de agosto de 1963 estreava *O Melhor Juiz, o Rei*, devidamente traduzida e nacionalizada, de acordo com as intenções político-pedagógicas do *Arena*:

[...] Era bom, na Espanha, no seu tempo. No Brasil, poderia parecer elogio aos tiranos. Os golpistas, aqui, rondavam o poder. Queríamos exaltar o poder popular! O que tinha sido feito no palco em Santo André e no cenário galego poderia ser feito nas ruas do Brasil. (BOAL, 2014, p. 236).

Os estudos de Mariângela Alves Lima (1999), presentes também no *site* do cenógrafo e figurinista do espetáculo, Flávio Império (2018), são bastante esclarecedores sobre diversos aspectos da montagem, principalmente sobre a mudança do final da história que determinará na versão do *Arena* que não mais o Rei ou o poder estatal, patrocinem a justiça, mas sim o homem do povo, no caso, Sancho de Roelas que tomará as rédeas do sua vida e como senhor de seu destino se tornará o herói e o justiceiro de sua própria história:

Comemorando o quarto centenário de nascimento do espanhol Lope de Vega, o Teatro de Arena de São Paulo levou ao palco, em 1963, uma adaptação de sua clássica comédia *O*

*Melhor Juiz, o Rei.* Augusto Boal, Paulo José e Gianfrancesco Guarnieri se encarregaram da recriação desenhando um novo desfecho para a história do casamento de Sancho e Elvira. [...] Na obra original, Lope de Vega, monarquista convicto, exalta o poder absoluto do rei e faz com que este puna pessoalmente o aristocrata, no empenho de praticar a justiça devida a um camponês. Na obra encenada pelo *Arena* o camponês toma as rédeas do jogo para si. Duvidando da possibilidade de um monarca ser justo, ou bom para com um simples camponês, e crendo que o único ser justo é e será sempre o povo, Boal, Paulo e Guarnieri reestruturaram o final da peça, fazendo com que surgissem novas falas na boca dos mesmos personagens:

*Pois agora vejo claro que é inútil pedir justiça ao poder contra o poder* diz Sancho na versão do *Teatro de Arena* de São Paulo. Entendendo que a justiça não lhe seria feita, Sancho veste-se com os trajes reais e pune o antagonista em nome de rei faz de sua amada viúva e herdeira legítima da fortuna de Don Tello e com ela se casa. Importante notar ainda as palavras do próprio artista: *O processo não é nunca de soma, mas de síntese.*



Imagem: acervo Flávio Império.

Elenco de estreia de *O Melhor Juiz, o Rei*. 1963. Em cena Jacques Lagoa Gomes, Juca de Oliveira, Carlos Maurício Pereira Lopes, Gianfrancesco Guarnieri, Ruy Nogueira, Dina Sfát e Joana Fomm. Foto de Benedito Lima de Toledo.



Imagens: acervo Flávio Império.

*O Melhor Juiz, o Rei*. Material de Divulgação e Projeto do Figurino: personagem: Rei. Criação das Artes: Flávio Império. 1963.

## MUTIRÃO EM NOVO SOL (ou Julgamento em Novo Sol)

A peça foi escrita por Boal em parceria com Nelson Xavier, que tem verdadeiramente o seu nome mais associado à criação dessa escritura do que Boal, sendo às vezes, Nelson Xavier citado como o único autor ou o autor principal. Geralmente são citados outros nomes do *Arena* como ‘colaboradores’ do processo de criação: Benedito Araújo, Hamilton Trevisan e Modesto Carone.

Nos trechos abaixo acompanharemos o parceiro de escritura, o ator Nelson Xavier, comentando sobre a conduta de Boal, para o fomento da estrutura estética e política que conduzia a filosofia teatral do *Arena*:

O Boal era um dos nossos, ele não era o Boal que depois se tornaria: essa figura imensa. [...] Foi ele quem trouxe expressões como a “emoção específica da personagem”. [...] Boal conversava com a gente de uma maneira para mim muito nova. Eu também estava estreando nisso. Talvez seja verdade que nós, Vianinha, Guarnieri, Chico, puxássemos o Boal para a esquerda. No meu caso, porque foi Pernambuco que me puxou quando entrei no Movimento de Cultura Popular. Eu me tornei comunista. Mas isso aconteceu também porque o Boal e o Viana me deram livros. [...]

O Boal pensava, sobretudo no conjunto do ato teatral, pensava muito em como desenvolver uma linguagem cênica e política. Para mim ele é o grande teórico. [...] A contribuição dele – junto com a gente – era de fazer do ato do teatro um produto da reflexão, da busca e da pesquisa. Sem descuidar de querer fazer uma coisa popular mesmo. Queríamos nos aproximar do homem da rua, imitar o sindicalista, o operário, conhecer o povo. (CARVALHO, MATSUNAGA BOAL, 2015 p. 48)

Escrita em 1961, a peça se baseia numa história real ocorrida em 1959 numa região agrícola do interior paulista, cidades de Jales e Santa Fé do Sul, em que um grupo de lavradores se revoltaram por serem expulsos das terras em que moravam e trabalhavam. Por decisão unilateral do latifundiário proprietário das terras, essas seriam utilizadas para a criação de gados. O grupo de trabalhadores rurais sem terra travou então uma rebelião contra o proprietário das terras que ficou conhecida como a *Revolta do Arranca Capim*. O movimento dos ‘sem terra’ teve a liderança do lavrador Jôfre Correa Neto.

*Mutirão em Novo Sol* se dedica em apresentar essa revolta rural, sendo então uma das poucas vezes e únicas em que a luta de classes foi tratada como conteúdo teatral no país, mais raramente ainda, sob o ponto de vista dos trabalhadores. Para desenvolver o enredo da peça, os autores utilizam-se do julgamento do líder do movimento, o personagem Roque

Santelmo Filho (o nome ficcional de Jôfre Correa Neto) acusado por subversão e incitação à desordem:

Vemos então todo o histórico da revolta coletiva de lavradores arrendatários expulsos da terra pelo proprietário Coronel Porfirio. Após tentarem a inócua intervenção da lei, os camponeses, em um gesto espontâneo e coletivo, saqueiam o armazém, fundam uma União e decidem lutar pela terra. Em resposta, a Polícia, o Exército, a Igreja e os burocratas do Estado se aglutinam em torno do Coronel para manter a ordem com violência. Por fim, a Justiça revela sua parcialidade de classe e condena Roque até que ele interrompa a rebelião. A resposta é um gesto coral dos lavradores presentes que se levantam e entoam a canção do *Arranca capim*, símbolo de sua resistência.

(BIO TOLEDO, & MELLO NEIVA, 2015, p.69).

O depoimento de Nelson Xavier à jornalista Jalusa Barcellos (1994) é esclarecedor sobre a história da revolta camponesa que se tornou o enredo da trama como também sobre o processo de caráter documental que foi empregado para escritura do texto esclarecendo que quando a revolta ganhou uma dimensão quase nacional o líder do movimento passou por São Paulo e, conta Xavier: “fui até ele e fiz o que você está fazendo comigo hoje. Com o material gravado, eu fiz a peça.”

Da mesma forma, é bastante esclarecedora a pesquisa de Patrícia Freitas (2018) sobre o papel decisivo de Augusto Boal condução dos trabalhos de estruturação e organização do processo de criação da peça:

Em entrevista ao LITS [Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade], Ricardo Ohtake menciona o processo criativo da obra: A gente, do grupo de estudantes secundários, teve a ideia de usar esse tema do Jôfre para fazer uma peça. Bom, aí nós começamos a trabalhar. Éramos meninos de 17 anos e nunca tínhamos escrito uma peça de teatro.

[...] Augusto Boal chegou um dia e disse: “Olha, eu vou ajudar vocês”. Ele começou a estruturar a história toda e, além disso, ele trouxe o Nelson Xavier para ajudar a escrever a peça. O Boal fazia para cada cena aquilo que no cinema se chama “argumento”. Ele passava o “argumento” para o Xavier, que o organizava

[...] Depois, foram aparecendo mais umas pessoas, três advogados, que resolveram participar da feitura da peça, fazendo os diálogos propriamente ditos. O Boal batia naquela máquina manual, devia ser uma Olivetti. [...] Essa peça ficou pronta em uma semana, foi uma coisa impressionante.

Essas novas possibilidades de atuação no tecido histórico parecem ter sido impulsionadas justamente pela situação de ruptura enfrentada pelo Arena com a saída de alguns de seus membros, como Vianinha, Chico de Assis e Nelson Xavier.

É nesse ponto que se dá a passagem de um teatro de tom documental, analisado por Boal como teatro fotográfico, a outro ideologicamente mais comprometido diante das injustiças sociais. O objetivo tornava-se, dessa forma, apreender as contradições da arte de esquerda para que, enfim, o teatro conseguisse mobilizar um salto qualitativo para além do terreno estético.

Também nominada *Julgamento em Novo Sol*, pois o termo ‘mutirão’ era desconhecido no nordeste brasileiro, região em que Nelson Xavier, ofereceu cursos de teatro e dirigiu novas montagens do espetáculo realizadas pelo *Movimento de Cultura Popular* e pelo *Teatro de Cultura Popular*. A peça foi pensada e escrita para ser apresentada ao público que historicamente vivenciava as maiores injustiças no meio rural e deveria ser uma mensagem com grande valor para reflexão e engajamento desse público na luta de classes. Desse modo, enredar um julgamento em que de um lado estariam os latifundiários e do outro os pobres lavradores, representados na figura de seu líder, criava uma grande possibilidade como um instrumento didático a apresentar com clareza uma nova ideia de justiça que não a imposta pelos poderes tradicionais, como também motivar uma conduta de luta a ser repetida na vida real:

JUIZ — Volte aos fatos, Coronel Porfírio.

PORFÍRIO — (Aponta Roque) Esse homem é o culpado: agitador profissional. Quer roubar a terra que herdei dos meus antepassados. Não posso permitir, meus senhores, que esse verdadeiro império construído pelos meus avós, seja destruído por um pobre diabo, andarilho, sem eira nem beira. E uma ofensa contra os meus mortos. Eu nada peço em meu nome, senhores, mas em nome dos meus antepassados — exijo que Roque Santelmo Filho seja encarcerado. Contra os outros não tenho nada, são uns infelizes da miséria. Tenho até piedade cristã por eles. Mas para este homem exijo a prisão até o fim dos seus dias. Como bom cristão, confio em Deus: como bom cidadão, confio na justiça.

JUIZ — Diante das acusações formuladas, que tem o lavrador Roque Santelmo Filho a alegar em sua defesa?

ROQUE — A verdade.

JUIZ — O acusado deve limitar-se a responder às acusações.

ROQUE — O Coronel disse muita coisa, mas não disse que tem um contrato com a gente. E isso é verdade. Mas também é verdade que ele não cumpriu este contrato. Ele disse que a gente estava com fome e isso é verdade, mas também é verdade que a gente continua com fome. O Coronel esqueceu de dizer que o armazém dele dava fornecimento minguaado que nem chegava pra todos. Nós trabalhamos com vontade,

quase esquecendo da barriga vazia e da doença dos filhos. Quando a terra ficou pronta todo mundo estava cansado e triste, mas estava todo mundo contente porque ia começar o trabalho da sementeira. Quando o cheiro da queimada acabou, ficou acertado que no dia seguinte tudo quanto era colono ia buscar a semente no armazém. [...]

Embora pouco conhecida e ‘esquecida’ durante mais de meio século, a peça, relançada no formato de livro em 2016, atualmente tem sido alvo de novas análises e revisões e muitos passaram a considerá-la uma importante obra da moderna dramaturgia brasileira, principalmente quando considerados sua influência sobre o *Cinema Novo* da época e seu papel como um dos primeiros e melhores textos teatrais brasileiros no estilo *Agitprop*, ou o *Teatro de Protesto*, peças criadas exclusivamente como um instrumento de propaganda marxista.

*Mutirão em Novo Sol* é também o marco que inaugura uma série de outros espetáculos sobre as questões agrárias e as lutas pela terra, só interrompidos pelas ações repressoras advindas do golpe militar em 1964.

Como característico do *Teatro Épico*, a peça trazia algumas canções como uma forma didática de reforço dos principais temas abordados no espetáculo. A letra da canção transcrita abaixo é bastante relevante na trama, pois mostra o cerne da ação da revolta dos camponeses, quando esses decidiram arrancar o capim que o proprietário havia mandado plantar com a intenção de criar gado onde antes havia sido a área de moradia e sustento das pobres famílias dos lavradores sem terra:

#### CANÇÃO DO ARRANCA CAPIM COLONIÃO

Arranca, arranca, arranca...

Arranca o capim

Arranca o capim

Arranca o capim

Colonião

Basta de sim

Chegou enfim

A hora do não

Chegou a hora

De gente ser gente

Da fome acabar

Que a terra não mente

Responde à semente

Se a gente plantar

Tornando bem forte a união

Chegou a hora  
Da casa do pobre  
Ser pouca mas pobre  
De ter a palavra  
O homem que lavra  
Do amor sendo nosso  
Ser nossa também a canção

Chegou a hora  
Da gente ser livre  
Sou eu quem labuto  
É meu o produto  
Sou eu quem opino  
É meu o destino  
É nosso bem nosso esse chão

Arranca o capim  
Arranca o capim...



Imagem: <https://primeiroteatro.blogspot.com>

Elenco da montagem pernambucana de *Julgamento em Novo Sol* pelo  
MCP – Movimento de Cultura Popular -1961

## O GOLPE A GALOPE

A última peça da *Fase da Doutrina Teatral Arena* e também a última das adaptações realizadas por Boal no *Teatro de Arena* num processo que internamente ficou conhecido como ‘nacionalização dos clássicos’. Algumas declarações de Boal são bastante esclarecedoras de como se deu esse processo criativo na companhia:

Decidimos inventar o caminho que batizamos de nacionalização dos clássicos. Queríamos buscar nossa identidade, descobrir nossas feições, não mais diante do espelho naturalista, que revelava a face rude, mas em retratos de outros tempos, lugares, que nos permitissem ver nosso rosto verdadeiro, refletido em rostos de outras épocas.

Nacionalizar era moda; Brizola, no sul, tinha nacionalizado (estatizado) companhias estrangeiras, Jango ameaçava estatizar (nacionalizar) empresas de interesse estratégico – todas, de certa forma. A imprensa era nacionalista ou entreguista, sem meio-termo.

Nacionalizar tinha, na política, forte sentido apropriatório: recuperar o nosso. Em teatro, não se confundia com o Teatro Antropofágico, proposto por Oswald de Andrade em 1922 e retomado pelo Oficina, nosso contemporâneo – nele, a apropriação se fazia pelo canibalismo.

[...] No Brasil sempre existiu canibalismo teatral. Grupos como o Oficina, maravilhoso antropófago; outros, menos talentosos, destroçam textos: Molière e Shakespeare são sem piedade fagocitados! Servem de pretexto para diretores dizerem sua palavra — a que não escreveram. Nós respeitávamos as estruturas da obra nacionalizada; nela nos buscávamos. Ressaltávamos o que, nela, havia de nós e, de nós, nela — queríamos redescobrir nossa identidade, não trocá-la. A analogia só pode existir entre semelhantes diferentes. Mantínhamos as diferenças buscando semelhanças.

Arte antropofágica faz o antropófago se assemelhar ao estrangeiro. Nós, nele, queríamos nos reconhecer, ver como éramos — e continuarmos sendo. Parecidos diferentes.

Escolhemos clássicos: nenhuma arte é universal se não for também brasileira. Mantivemos distância dos movimentos antropofágicos do tipo tropicalismo — nunca desejamos nos transformar no Outro, menos ainda no Invasor mesmo deglutido. (BOAL, 2014, 229)

Mais uma vez a peça escolhida para ser traduzida e ‘nacionalizada’ era um clássico da literatura espanhola, a obra *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Escrita no período barroco, tempos que somado ao final do renascimento são denominados na Espanha como a ‘Era de Ouro’, tal a importância desse período para a formação da nação, da cultura e da identidade do povo espanhol.

*El condenado por desconfiado* se trata de uma peça de caráter profundamente religioso ao estilo próprio de seu autor, o madrileno Tirso de Molina, pseudônimo de Gabriel Téllez, um frei mercedário, ou seja, pertencente à *Ordem da Nossa Senhora das Mercês* que escrevia obras moralizantes de acordo com os preceitos da fé católica.

Um drama de três atos, escrito em versos, que aborda fundamentalmente a controvérsia a partir das vidas cruzadas de dois personagens, Paulo e Enrico, que terão suas trajetórias com ações paralelas e destinos entrelaçados em função de um engodo realizado pelo Diabo, que disfarçado de anjo se aproveita da pouca fé de Paulo para enganá-lo e colocar a prova sua devoção a Deus. Paulo é um monge dedicado, mas também desconfiado e orgulhoso que depois de viver dez anos como um eremita, está com a fé abalada e quer saber se todos seus sacrifícios e dedicação religiosa não foram em vão e se, por todas suas boas ações, será recompensado na vida eterna.

Aproveitando-se das desconfianças de Paulo sobre a religiosidade, o Diabo surge num disfarce de anjo e se apresenta a Paulo como um emissário divino enviado para responder suas inquietações. Declara então que o destino do monge será o mesmo de um desconhecido que se chama Enrico, um habitante da cidade de Nápoles pertencente na época ao Reino de Aragão, e que hoje pertence a Itália. Enrico é um ladrão, mas também bastante caridoso com seu pai e sua noiva. Na trama o personagem é apresentado como alguém de bom coração que, apesar dos seus crimes, guarda a esperança da salvação de sua alma no pós-morte.

Paulo, curioso, abandona a vida monástica e vai a Nápoles para conhecer Enrico e lá descobre que esse é um criminoso e, portado, imagina que esse será condenado ao inferno. Conclui com isso que também terá a condenação eterna e, inconformado com seu futuro destino já prescrito pelo ‘Anjo’, renuncia aos bons hábitos e se torna um bandido. Ao contrário, Enrico, se arrepende da vida de crimes e será salvo, enquanto Paulo, que rejeitou as leis de Deus, será condenado.

A adaptação e nacionalização que Boal realiza sobre essa peça de Tirso de Molina, não tem nenhum registro de montagem, como também não encontramos registros de sua escritura. Sobre a mudança do título original *El condenado por desconfiado* que deveria ter sido traduzido como ‘O condenado por desconfiado’ ou ‘Condenado por ser desconfiado’ ou algo aproximado, Boal nos conta que o nome escolhido, *O Golpe a Galope*, vinha de uma desconfiança sua, uma premonição sobre a aproximação do golpe militar que ocorreria a menos de um ano e meio da escritura da peça. Maiores detalhes quanto à forma como esse enredo se processou nas mãos de Boal, infelizmente não encontramos disponíveis.

Uma grande tristeza constatar o descaso que ainda domina a preservação de bens culturais em nosso país, quando nos deparamos com contrasenso fatural de que temos tão poucas informações disponíveis sobre um texto do teatro nacional de 1962 mesmo tendo sido realizado por autor da relevância histórica para a cultura brasileira como foi Augusto Boal e, ao mesmo tempo, encontrarmos tão farto material de pesquisa sobre um original de Tirso de Molina, escrito em 1635.



Imagens: acervo Funarte (1ª e 2ª foto); Arquivo Cecília Tomposon (3ª foto)

O Teatro de Arena: fachada, interior e noite de estreia de *“Eles não usam Black-Tie”* em 1958.

## FASE DO ENGAJAMENTO

(entre 1964 e 1971)

*Sou um homem da paz. Mas a paz tem um inimigo: a passividade.*

*Augusto Boal*

O Golpe Militar de 1964 e a conseqüente instauração e imposição de um regime de extrema direita no país será o principal elemento provocador da dramaturgia de Augusto Boal nesta fase em análise, voltada à criação e produção de um teatro político de inspiração brechtiana completamente engajado na resistência e na luta contra a ditadura militar. Nesse período sua obra dramaturgica se debruçou particularmente sobre o tema histórico-biográfico, apresentando a emblemática série de espetáculos intitulada ‘*Arena conta*’. Peças teatrais sobre grandes personagens da história brasileira ou latino-americana que cujas vidas haviam sido dedicadas às lutas de ideais libertários: Zumbi, Tiradentes e Simón Bolívar, ou ainda a homenagem a Che Guevara, *A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa*, na colagem de textos baseada nos escritos de Che pouco antes de sua morte durante a luta armada na Bolívia.

Outra importante característica da dramaturgia de Boal na *Fase do Engajamento* é a criação de roteiros para espetáculos musicais como *Tempo de Guerra* ou *Arena conta Bahia*. Ainda na relação da música com o teatro é característico nesta fase a realização de peças com excelência musical, fato ocorrido pelo feliz encontro artístico de Boal com grandes músicos como Edu Lobo em *Arena conta Zumbi*, ou Théo de Barros, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Sydney Miller em *Arena conta Tiradentes*.

Também é marcante nesta fase o emprego da técnica de representação criada por Boal denominada *Sistema Curinga*, uma grande inovação na estética da atuação e direção teatral teorizado por Boal que começou a ser desenvolvido e praticado nas peças da *Fase do Engajamento*, porém o uso desse recurso ficou restrito à direção dos espetáculos, não interferindo diretamente na escritura das primeiras peças da fase e aparece explicitamente nas escrituras a partir de 1967 com a publicação de *Arena conta Tiradentes*, obra em que Boal apresenta a teoria sobre o *Sistema Curinga*.

E ainda, num excepcional destaque do ponto de vista dramaturgico, encontramos na fase a brilhante parceria artística entre Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri que juntos realizaram e produziram nessa época algumas das melhores peças do teatro político brasileiro.

Nascido em Milão na Itália em 1934 e morto em 2006, Gianfrancesco Guarnieri foi um companheiro de jornada de Boal desde sua chegada ao Teatro de *Arena*, em que Guarnieri já atuava desde 1955, logo após a fundação do grupo e onde fez sua estreia como ator profissional. Vindo do *TPE - Teatro Paulista do Estudante*, Gianfrancesco Guarnieri, como Boal, trazia uma profunda ligação com a ideologia de esquerda, sendo inclusive um membro atuante do partido comunista. Sobre o início desse relacionamento, declarou Guarnieri:

Talvez o Augusto Boal não imaginasse que fosse encontrar no *Arena* um pessoal tão preparado, um material humano tão bom para ser trabalhado. E mais que isso: um time tão politizado, formado nas bases da Juventude Comunista e, acima de tudo, disposto a fazer alguma coisa no sentido da libertação, no sentido de lutar contra as injustiças sociais. Esse lado Robin Hood que era a marca do nosso grupo. (ROVERI, 2004, p.72)

Nos dez anos em que permaneceu no *Teatro de Arena*, entre 1955 a 1965, Guarnieri escreveu alguns dos mais importantes textos da dramaturgia brasileira, entre esses, com apenas 21 anos, a sua obra prima e maior sucesso da história do grupo: *Eles não usam Black-Tie* em 1958. Durante sua longa e consagrada carreira artística tanto em teatro, em cinema, como também em televisão, Guarnieri atuou em mais de quarenta espetáculos teatrais, em mais de quarenta novelas de TV e escreveu mais de vinte peças. Como parceiros, Boal e Guarnieri, escreveram *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*.

A *Fase do Engajamento* se encerra em 1971 com a prisão ilegal e injusta de Boal, um fato, infelizmente, um tanto comum a artistas ou intelectuais ou qualquer outra forma de liderança civil, naqueles tempos de mandos e desmandos ditatoriais:

Era o tipo de coisa que podia acontecer com qualquer brasileiro, independentemente de raça, religião ou cor. Todo brasileiro sabe, no seu íntimo, que isso pode acontecer a qualquer um: ser preso no meio da rua, ser conduzido a uma delegacia ou quartel, esperar, esperar, esperar, sem que se saiba muito bem por quê, sem que sua família seja avisada, sem que se possa chamar um advogado. O que estava me acontecendo era insólito, mas não mais insólito do que esse regime que governa o Brasil [...] A monstruosidade desse procedimento era, não obstante, familiar. Para mim era novidade, mas não me surpreendia: eu já havia escutado tantos relatos de gente presa, que tudo que estava acontecendo comigo me parecia uma repetição, embora fosse para mim a primeira vez.

Era como se eu tivesse assistindo a representação de uma cena demasiado conhecida. (BOAL, 1979, p.9)

Boal permanecerá no cárcere entre fevereiro e maio de 1971, período em que, além do abuso de uma detenção sem nenhum crime ou delito que a justificasse, foi ainda cruelmente torturado. Um caso de revoltante ironia, pois enquanto sofria as dores e humilhações da tortura em um pau-de-arara, Boal foi informado de que estava detido e acusado por afirmar publicamente que “havia tortura no Brasil”.

Após sua libertação, temeroso de futuras represálias, em viagem para participar com o *Teatro de Arena* de um festival de teatro na França, Boal não retorna ao país iniciando assim um longo período de exílio político.

Antes da sentença final, o juiz me concedeu o direito de viajar e me juntar ao elenco. Minha presença em Nancy [França] daria a impressão de magnanimidade: a ditadura precisava mostrar cara menos sórdida. Assinei documento prometendo voltar terminado o festival e estar presente no tribunal na hora da sentença. O funcionário me fez assinar a promessa de retorno e avisou: “Não prendemos ninguém segunda vez: matamos! Nesta linha assine: Prometo voltar”. Foi o único conselho da ditadura que segui à risca: só voltei em dezembro de 1979, meses depois da anistia. (BOAL, 2014, p.325)

Posteriormente, com a abertura de documentos oficiais da ditadura, descobriu-se que Boal não fora tido como um simples exilado político, mas que havia sido considerado ‘oficialmente banido’ do Brasil, ou seja, um cidadão legalmente proibido de retornar à pátria.

Todo esse arbitrário processo da prisão e exílio de Boal foi causado exclusivamente pelo seu destacado papel a frente do *Teatro de Arena* e ilustra o quanto o seu teatro representou como uma efetiva forma de propaganda contra o regime de exceção que, por isso mesmo, procurou interromper esse trabalho ideológico através do emprego de seus covardes, violentos e gradativos instrumentos de intimidação e controle: censura, perseguição, cárcere, tortura, morte ou exílio. Ocorrido nos chamados ‘Anos de Chumbo’, o exílio mudou os rumos de uma luta que Boal de forma pioneira havia iniciado desde os primeiros tempos do Golpe Militar.

Conforme esclarece Yan Michalski (1985) a tomada do poder pelos militares, de início, poucas preocupações reais causaram à classe teatral, pois o primeiro presidente militar, Marechal Castello Branco, mantinha um bom relacionamento com artistas, era um frequentador assíduo das salas de teatro e, pouco tempo após sua posse, nomeou para a

direção do Serviço Nacional de Teatro uma personalidade de grande aceitação junto à classe artística, a crítica teatral Bárbara Heliodora.

Assim, nos primeiros meses após o Golpe Militar, intercorrências de crítica ou de resistência à ditadura não serão ainda observadas nos palcos nacionais em que predominavam as produções de caráter meramente comercial.

Para boa parte da sociedade brasileira o golpe de 1964 em seus primeiros movimentos parecia ser a solução para a grande conturbação política e social provocada nos governos de Jânio Quadros e João Goulart.

Em *Um teatro em nome da liberdade* (RAZUK, 2012) apresentamos um breve cenário desse período que reproduzimos a seguir e que nos aponta que enquanto o governo norte-americano se preocupava em afastar as tendências socialistas da América Latina, com uma política de ação intervencionista, internamente a crise política brasileira que culminou no Golpe Militar de 1964 se instalou desde a renúncia do presidente Jânio Quadros em 1961 e se agravou após a posterior posse do vice-presidente João Goulart (Jango), ambos, presidentes afinados com as tendências comunistas soviéticas.

Os partidos de oposição acusavam Goulart de planejar um golpe de esquerda e de ser o maior responsável pelos problemas mais graves que o país enfrentava. Em 13 de março de 1964 Jango faz um comício, no qual se comprometeu com uma série de mudanças estruturais. Logo em seguida, em 19 de março, a direita conservadora organizou a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* que reuniu milhares de pessoas pelas ruas de São Paulo. A população marchava contra Jango.

Nos quartéis, os líderes militares de direita apoiados pelas forças militares norte-americanas, se mobilizaram para a realização de um golpe de estado. Em 1º de Abril de 1964, o presidente foi deposto e logo depois abandona o país, se refugiando em sua fazenda no vizinho Uruguai, enquanto os militares golpistas, apoiados por lideranças políticas conservadoras, assumiram o poder e o comando do país. Era o início de uma nova ditadura no Brasil.

Uma profunda crise política reviraria o país durante o regime de exceção. Paralelamente a um poderoso crescimento econômico e tecnológico, no campo político o país caminhava para uma ditadura: as eleições deixariam de ser diretas, os partidos políticos seriam dissolvidos, vários parlamentares teriam seus mandatos cassados num processo que brevemente provocaria também a perda de direitos civis de cidadãos engajados em movimentos de esquerda. Artistas e intelectuais teriam suas obras censuradas, estudantes e

professores das universidades sofreriam patrulhamento ideológico, enfim era o ponto de partida de mudanças radicais nos rumos da nação brasileira.

No entanto, nos primeiros anos o Regime Militar, sob a presidência do General Castello Branco (1964-1967) contava com grande parte do apoio popular. Os meios de comunicação de massa, tão importantes para a formação da opinião pública, estavam nas mãos de grandes empresários de perfil conservador e, como quase toda elite brasileira, as empresas de comunicação num primeiro momento, se afinaram com uma promoção positiva do golpe:

O governo Castello Branco foi imediatamente reconhecido pelas autoridades governamentais dos Estados Unidos e contou com o apoio de grandes empresários brasileiros e diretores de empresas multinacionais. Esse apoio foi dado aos militares em razão da doutrina de segurança nacional elaborada pela Escola Superior de Guerra, por meio da qual o governo brasileiro assumia o compromisso de combater as ideias socialistas ou comunistas. Promoveu-se forte repressão policial contra várias entidades: diversos sindicatos foram fechados e a União Nacional dos Estudantes (UNE) foi invadida. Em 60 dias, mais de 300 pessoas tiveram seus mandatos cassados e seus direitos políticos suspensos — entre elas três ex-presidentes da república: Juscelino, Jânio e João Goulart. (COTRIN, 2005, p.558)

A impopularidade do governo de Castello Branco surgiu de forma gradativa, principalmente em função das medidas econômicas e dos abusos políticos. A economia brasileira se caracterizava pela implantação de um programa de governo que favorecia o capital estrangeiro, restringia créditos, promovia a redução de salários e implantava a perda do direito de estabilidade no emprego. Em 1965 foi decretado o Ato Institucional nº 2, (AI-2), conferindo maiores poderes ao presidente na cassação de mandatos, implantando o bipartidarismo e eliminando os partidos políticos existentes. Iniciava-se assim o período em que o Golpe Militar de 1964 começaria a se caracterizar como uma ditadura de direita, de caráter autoritário e repressor. Pouco tempo depois se iniciaria o isolamento do governo militar em relação aos apoios civis que havia recebido no momento do golpe.

Mesmo antes da decretação do AI-2, coube a um espetáculo dirigido por Augusto Boal surgir como a semente pioneira daquilo que seria uma das mais fortes manifestações culturais da classe artística contra a ditadura: o *show Opinião*, que teve sua estreia em dezembro de 1964 no Rio de Janeiro.

Montado na boêmia e burguesa Copacabana, então repleta de teatros, bares e boates frequentados pela elite da cidade, e apresentado como uma seção carioca do *Teatro de Arena* de São Paulo, o espetáculo *Opinião*, escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes e interpretado pelo compositor João do Vale, pelo cantor Zé Ketí e pela cantora símbolo da *bossa nova*, Nara Leão, substituída posteriormente pela então jovem e estreante Maria Bethânia. O espetáculo se consagrou como o maior sucesso cultural do ano de 1965 cumprindo temporada em outras capitais do país.

*Opinião* foi o primeiro protesto teatral coerente, coletivo, contra a desumana ditadura que tanta gente assassinou, torturou, tanto o povo empobreceu, tanto destruiu o que antes chamávamos Pátria. (BOAL, 2014, p.262)

*Opinião* se constituía numa colagem lítero-musical em que as palavras e canções representavam metáforas que muito diziam sobre a realidade nacional, uma fórmula que a partir dali se tornará comumente utilizada por boa parte do teatro da resistência do período. O *show* carioca parece ter sido fonte de inspiração para Boal no nascimento de um teatro de resistência na capital paulista, com a criação e produção de *Arena conta Zumbi*, conforme nos aponta Paulo Bio Toledo:

Logo após os tanques e fuzis tomarem conta da arena política no Brasil, o teatro e a canção protagonizaram uma das mais imediatas respostas no campo da cultura. O *Show Opinião*, no Rio de Janeiro, dirigido por Augusto Boal ainda em 1964 (e produzido pelo grupo liderado por Vianinha, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes) foi o primeiro gesto de resistência a reunir artistas ligados às tentativas de popularização da arte no período anterior e músicos de vários estratos sociais.

Dizia em bom som: “podem me prender/ podem me bater/ mas eu não mudo de opinião”. O diretor parece ter percebido ali um fértil caminho de resistência para o teatro. O sucesso do show é enorme. Agremia toda uma fração social inconformada com o andamento da política. Seguindo esta trilha é que Boal, junto com Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, e de volta ao Teatro de Arena de São Paulo, escreve e organiza *Arena conta Zumbi*, um dos mais importantes acontecimentos teatrais do período.

O musical estreou no dia 1º de maio de 1965, dia internacional dos trabalhadores e exatos um ano e um mês depois do Golpe de Estado de 1964. A história da luta do Quilombo de Palmares foi matéria-prima para uma tomada de posição ainda mais enfática diante da inflexão ditatorial nos rumos do país. Assim como fora o *Show Opinião* no Rio de Janeiro em dezembro de 1964, *Zumbi* se valeu da música como elemento fundamental na

composição cênica e marcou toda uma geração com sua forma estética de resistência. Algumas das canções de Edu Lobo para o espetáculo foram elevadas à categoria de hinos de uma época. (CARVALHO, MATSUNAGA BOAL, 2015, p.50).

Com os espetáculos *Opinião* e *Arena conta Zumbi* a canção popular inicia uma trajetória política até então muito pouco observada na história da música popular e passa a ser um dos mais importantes instrumentos para a popularização da arte engajada. As letras das canções adquirem *status* de uma alta qualidade o que, naquele momento contrastava com a inexpressividade da poética literária das canções de então. Outro destaque sobre a música brasileira é que havia um grande crescimento de audiência e exibição principalmente na capital paulista, entre 1961 e 1965; um espontâneo e gradativo crescimento, que na imprensa foi chamado como *Movimento de Integração da Música Popular*, forjado na ação de prestígio praticada por vários radialistas especialistas em música popular, como Henrique Lobo, Humberto Marçal e Walter Silva que apresentavam programas focados nas canções brasileiras e que tiveram um importante papel na criação de novos hábitos musicais, acostumando os ouvintes aos novos estilos gêneros e artistas da música brasileira, além de contribuírem para o surgimento dos núcleos de estudantes envolvidos com música, conforme também abordamos anteriormente em *Um teatro em nome da liberdade*.

A música brasileira era cada vez mais impulsionada também pelos programas musicais das TVs e, principalmente, através de festivais de música, que revolucionaram o cenário musical e cultural brasileiro e se tornaram grandes sucessos de público, principalmente quando promovidos pelas grandes redes de televisão, conforme veremos acompanhando os relatos de Zuza Homem de Mello (2003), autor do livro *A Era dos Festivais*, à reportagem da *Folha de S. Paulo* de 30 de dezembro de 2003, em que comenta sobre o *II Festival da Música Popular Brasileira* promovido pela *TV Record*. No ano seguinte, 1967, a terceira versão do mesmo festival seria vencida pelo parceiro de Boal e Guarnieri em *Arena conta Zumbi*, o compositor Edu Lobo com a canção *Ponteio*, e ainda teria outros músicos integrados ao *Arena* nas outras primeiras colocações do festival, como no caso de Gilberto Gil, autor da canção *Domingo no Parque*, a segunda, colocada e Caetano Veloso, com *Alegria, Alegria*, a quarta classificada:

Todo mundo tinha um palpite: taxistas, imprensa, estudantes e até mesmo os funcionários da Record faziam “bolões” para apostar quem ganharia a tão esperada decisão. O clima era de final de campeonato de futebol, as famílias e vizinhos se reuniam na frente dos

poucos televisores da época para assistir às eliminatórias e discutir quais eram as melhores. [...]

Os cerca de 700 ingressos para assistir à final, nos estúdios da Record na rua da Consolação, haviam se esgotado rapidamente e se tornaram peça cobiçada nas mãos de cambistas. Cinemas e teatros cancelaram as sessões daquele dia porque acreditavam que não haveria público interessado. Até mesmo o ex-governador Carvalho Pinto foi assistir à decisão ao vivo.

No que se refere à comunicação de massa, além do já consagrado Rádio e do sucesso crescente das revistas semanais, a Televisão se apresentava como uma importante mudança, uma nova influência sobre a vida cultural brasileira nos meados dos 60.

Conforme nos esclarece Sandra Reimão, a TV brasileira estava iniciando o seu segundo período, caracterizado por um grande crescimento do setor. Até 1964, a TV era concentrada nas grandes capitais do país, Rio de Janeiro e São Paulo, e

grande parte de sua programação era transmitida ao vivo com fortes tonalidades locais. A partir de 64 a televisão começa a se expandir por todo o território nacional, mas o surgimento das gravações em videotape engendrou uma concentração da produção nas grandes capitais. (REIMÃO, 2000, p.31)

Com a possibilidade dos videotapes, que garantiam a distribuição de programas de qualidade das emissoras paulistas e cariocas, e com a fabricação no país dos aparelhos televisores, tendo, portanto, seus preços de venda barateados, a tevê se popularizava e deixava de ser a curiosidade dos pioneiros anos 50 para se tornar um importante produto de consumo, símbolo de *status* e do bem viver da classe média emergente com penetrações e audiências substanciais nas áreas urbanas das maiores cidades brasileiras.

Enquanto os poderes políticos gradualmente transformavam o país num estado autoritário e repressor, com a anuência ou, no mínimo, com a discrição dos meios de comunicação de massa, coube ao ‘velho’ Teatro ocupar o papel de principal meio de comunicação de denúncia e resistência ao regime militar, o que fez com que os mecanismos de patrulhamento ideológico empregados pela ditadura se tornassem cada vez mais controladores e repressores sobre a atividade teatral, principalmente nos chamados ‘anos de chumbo’.

Os tempos que ficaram conhecidos como os ‘*Anos de chumbo*’ caracterizaram-se como os de maior violência e repressão e como os mais autoritários do regime militar,

historicamente marcados entre a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968, durante o governo Costa e Silva, até o final do governo de Emílio Médici, em 1974. Embora alguns historiadores prefiram caracterizar os nossos anos de chumbo apenas no período do Governo Médici (1969-1974), a promulgação do AI-5, no final de 1968, ainda sob o comando de Costa e Silva, representa o grande acontecimento do extremismo autoritário do regime militar.

Em RAZUK (2012), abordamos que em 1968, parte significativa da sociedade brasileira se mobilizava contra a ditadura militar através de movimentos libertários que envolviam boa parte da classe média das áreas metropolitanas. Destacam-se como importantes exemplos dessa mobilização a histórica *Passeata dos 100 Mil* no Rio de Janeiro e a retomada do movimento operário, marcada pelas greves dos trabalhadores de Osasco em São Paulo e de Contagem nas Minas Gerais. Todavia, a mobilização contra a ditadura encontrava sua maior força nos movimentos universitários. Mais do que todos os outros estratos sociais, os universitários se organizavam com passeatas e manifestos em defesa dos direitos e das liberdades civis afrontando o governo da ditadura que respondia a essas manifestações através da força repressora policial, resultando em detenções de estudantes e invasões às universidades pelos soldados e agentes do *DOPS - Delegacia de Ordem Pública e Social*.

Enquanto no Brasil de 1968 o clima era o de grandes confrontos políticos, por todo mundo também havia uma atmosfera de grande ebulição. Muito além do violento controle à liberdade de expressão imposto pelo AI-5, em termos mundiais, o ano de 1968 também se constitui um grande divisor político e comportamental.

Nos Estados Unidos, por exemplo, as reações em oposição à guerra do Vietnã eram ainda maiores por outras razões sociais como os movimentos de luta contra o racismo e pelos direitos civis, que teve sua situação agravada após a morte de grandes líderes como Malcolm X em 1965 e Martin Luther King em abril de 1968. Como em nosso país, ali também o núcleo das mobilizações era a juventude que contestava o *establishment* exigindo mudanças profundas da sociedade, até então, extremamente conservadora e moralista através de movimentos que entraram para a história: o *Free Speech Movement* (Movimento pela Liberdade de Expressão); o *Women's Liberation Front* (Frente de Liberação das Mulheres); e o movimento *Hippie*, que com seus lemas de ordem, “Paz e Amor” e o “Amor Livre”, conquistou a juventude por todo o mundo. Na Europa as lutas também eram de caráter libertário. Na Tchecoslováquia, com o movimento *Primavera de Praga*, lutava-se contra o

autoritarismo do regime comunista. Na França os estudantes saíram às ruas de Paris para lutar por mais liberdade e tentaram ocupar a tradicional universidade de *Sorbonne*.

Enfim, era os tempos do *Revolution*, sucesso mundial dos *Beatles*, em que a letra escrita por John Lennon apresentava a síntese de uma postura revolucionária sem violência e desmistificava a imagem de alienação atribuída aos artistas e fãs do *rock- 'n'-roll*. Tempos do “É proibido proibir” lema dos universitários parisienses e tema-título da canção de protesto de Caetano Veloso, num prenúncio da criação do movimento tropicalista. Tempos de questionamentos e de lutas por libertações fossem essas morais, políticas ou estéticas. Em comum, todos esses movimentos representavam sempre uma luta de jovens inconformados, na busca por mudanças, quando mais politizados, ou simplesmente demonstrando o seu desagrado com a ordem estabelecida, quando menos ativistas.

A atmosfera revolucionária que marcou mundialmente o comportamento da juventude do final dos anos 60, em nosso país, tinha então mais um componente agravante: a luta contra a ditadura militar. Nessa luta, somaram-se aos universitários brasileiros uma boa parte da nossa classe artística, política e operária, além, é claro, da militância esquerdista em luta permanente contra o regime desde o início do golpe. Esse descontentamento social resultou num maior controle e patrulhamento ideológico dos poderes militares. No final de 1969, com o início do governo de Emílio Garrastazu Médici, o estado de violência aos poderes civis imposto pelo AI-5 ganhou um relevo ainda mais substancial:

O poder ditatorial e a violência repressiva contra as oposições foram ainda maiores. Os direitos fundamentais do cidadão foram suspensos. Qualquer um que se opusesse ao governo podia ser preso. Nas escolas, nas fábricas, nos teatros, na imprensa sentia-se a “mão de ferro” do autoritarismo. (COTRIN, p. 561)

A parte da sociedade avessa à ditadura começou a se manifestar de forma mais radical surgindo as ações de luta armada patrocinadas pelos movimentos comunistas e, como consequência, a tortura como instrumento de repressão política tornou-se sistemática em todo país. Crescia, cada vez mais, o número de pessoas desaparecidas, torturadas e até mesmo mortas pelo poder ditatorial. O regime militar mostraria então, a sua face mais violenta:

A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da ilegalidade. [...] A tortura envenenou a conduta dos encarregados da segurança pública, desvirtuou a

atividade dos militares da época, e impôs constrangimentos, limites e fantasias aos próprios governos ditatoriais. (GASPARI, 2002, v. 2, p.13)

Paradoxalmente à questão política, no Governo Médici, em termos de desenvolvimento econômico, o país viveria um grande momento de prosperidade com números e resultados tão expressivos e satisfatórios que em função da propaganda oficial passaria para a história como ‘*O Milagre Brasileiro*’. Como forma de contribuir para amenizar os conflitos políticos, encobrir os crescentes problemas sociais e valorizar as virtudes econômicas, o governo Médici valeu-se de um rico e bem sucedido plano de propaganda que conseguiu criar e manter uma imagem favorável ao regime militar junto à grande maioria da população do país. Para a manutenção da imagem conquistada, uma das grandes armas foram os departamentos de censura federal que mantinham os órgãos de imprensa e outros veículos de comunicação sobre perpétuo controle a impedir na divulgação de notícias, opiniões e fatos contrários ao militarismo, o que, naturalmente, contribuía na formação de uma opinião pública positiva. Outra arma importante foi a adesão por parte de alguns empresários do setor das comunicações que, aliados ao regime, contribuía com a propaganda governamental.

As emissoras de TV favorecidas pelo regime militar e comprometidas com sua propaganda já se destacavam como a mídia de maior influência junto à população e através de suas telas e pelo silêncio imposto à imprensa na divulgação de informações contrárias. Viviam-se uma grande ilusão

de ser o país do futuro, de estar ingressando no clube dos países plenamente industrializados. O sonho da casa própria parecia cada vez mais perto com os financiamentos do Banco Nacional de Habitação. A ambição incluía um carro e uma infundável lista de eletrodomésticos comprados à prestação. Eram tempos de esperança: o Mobral prometia alfabetização para todos, o Telecurso de Madureza Segundo Grau prometia melhores condições de vida para os que se esforçassem e o acelerado crescimento do número de faculdades, principalmente privadas, assegurava aos jovens e aos seus pais um diploma de terceiro grau e um futuro promissor. No Brasil de 1970, 80% dos lares urbanos tinham um aparelho de TV; a mulher estava conquistando um espaço no mercado de trabalho formal; o analfabetismo caiu de 39% para 29% e o número de estudantes universitários subiu de 100 mil para quase um milhão. Os outros números do “milagre” não apareciam nos jornais: massa de trabalhadores do campo estavam despojadas de direitos trabalhistas e migravam para as cidades; metade dos assalariados

recebiam menos de um salário mínimo e o Brasil estava entre os primeiros do mundo em matéria de mortalidade infantil, subnutrição e acidentes de trabalho.

(REIMÃO, 1997, p. 38)

Enquanto o contraste entre a prosperidade e a miséria se fortalecia no país, a TV cumpria seu papel de enaltecer os avanços e esconder as sujeiras da ditadura sob o tapete de uma programação ufanista, impulsionada por diversos fatores de ordem econômica como taxas anuais de 10% de crescimento do PIB-Produto Interno Bruto e disparo das bolsas de valores do país. Mas, acima de tudo, a propaganda governamental na televisão foi impulsionada por outros fatores de forte apelo popular: a conquista brasileira do tricampeonato mundial de futebol em 1970 no México; o grande sucesso da canção patriótica *Eu te amo, meu Brasil*; os milhares de selos adesivos distribuídos pela propaganda do governo, com o slogan: *Brasil: Ame-o ou deixe-o*; ou ainda o festejado início da construção da nunca concluída rodovia *Transamazônica*, obra que em teoria marcaria o início do plano governamental de integração das áreas mais subdesenvolvidas do país às regiões economicamente mais ricas e de progresso crescente: o sul e o sudeste brasileiros, o chamado “sul maravilha” nas *charges* de humor do cartunista Henfil, uma das poucas formas de crítica ao governo que ainda conseguia algum espaço na imprensa nacional, publicadas nos jornais cariocas *Jornal do Brasil* e *O Pasquim* e na revista *Fradim*.

A soma entre a censura e a propaganda governamental em pouco tempo resultou na colocação de grande parte da opinião pública a favor do governo Medici, repetindo assim o apoio popular ao golpe em seu início, nos idos 1964. A censura cumpria a função de silenciar as possíveis denúncias e críticas dos meios de informação e cultura e a propaganda cumpria sua função de criar uma imagem positiva para o regime brilhantemente, graças à difusão massiva das emissoras de TV.

A postura das esquerdas radicais que partiram para o confronto pelo caminho da luta armada, medida de caráter impopular que recebeu a pecha de terrorismo, também fez colaborar na legitimação da boa imagem do governo. Outra parte da força dos movimentos de esquerda representada pelos artistas e intelectuais aos poucos perdia seu poder de mobilização ou pela imposição do exílio ou pela discreta adesão aos impositivos do regime, conforme nos relata Marcelo Ridenti (2000, p. 323):

quando se consolidou o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambiguidade: por um lado, a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que

implicou a prisão, o exílio e até mesmo a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertárias, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional.

É na leitura desse conturbado cenário de propaganda e patrulhamento ideológico, lutas políticas, visões de mundo antagônicas e busca de transformações sociais de caráter libertário que melhor poderemos entender o que houve de mais característico na dramaturgia que Boal realizou nesse período da *Fase do Engajamento*: um teatro engajado na defesa de uma posição política de esquerda na melhor tradição dos preceitos do *Teatro Épico* de Brecht e, ao mesmo tempo, um teatro de resistência, uma forma de propaganda e conscientização contra a ditadura militar e seus desmandos.

Em relação às questões estéticas, temos aí uma dramaturgia já amadurecida em fases anteriores para a realização de uma carpintaria teatral de grande competência, como também competente na manipulação da linguagem e nos envolvimento racionais ou emocionais que se buscava provocar, sempre bastante pedagógicos na linha narrativa do ‘palco científico’ do *Teatro Épico*.

De muito maior qualidade artística do que nas fases anteriores o emprego da música, outro importante elemento didático e narrativo do teatro brechtiano, um fato obviamente provocado pelas parcerias com grandes músicos.

Como continuação de um caminho construído naturalmente ao longo da história do *Teatro de Arena* os espetáculos da fase atingiam principalmente ao público universitário, composto por uma elite cultural de estudantes e intelectuais, em sua maioria de classe média.

Além da dramaturgia voltada ao engajamento, todo o período da ditadura militar em que Boal esteve no Brasil foi pontuado pelo seu desempenho na liderança de movimentos culturais de libertação, como fica evidente quando acompanhamos seu papel como diretor do *show Opinião* ou como uma autêntica e respeitada liderança da classe artística na criação e produção da *1ª Feira Paulista de Opinião* cuja importância histórica foi tão bem resumida no artigo de Miliandre Garcia (2016, p. 357-398):

A *1ª Feira Paulista de Opinião* foi um espetáculo realizado em São Paulo, no ano de 1968, com a direção de Augusto Boal. Um dos seus objetivos era engajar a intelectualidade brasileira, aquela em consonância com os movimentos de esquerda na

luta contra a ditadura e que, de alguma forma, ainda vivia sob o signo das experiências estéticas anteriores ao golpe de 1964. Arte e ditadura, como afirmou Boal em sua autobiografia, são incompatíveis e era preciso restituir um campo que permitisse atuar com liberdade estética e política pós-golpe civil militar.

O espetáculo e tudo relacionado a ele acabou por se tornar uma espécie de mito do chamado “teatro de resistência” no Brasil e, mais que isto, tornou-se símbolo da resistência cultural à ditadura militar [...]

Tratava-se de uma produção cultural com 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. Esta movimentação contestatória inicialmente ligada a um núcleo de artistas, acabou desencadeando uma greve de teatros nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro que, por sua vez, culminou na organização do movimento “Contra a censura, pela cultura”.

Prevista para ser apresentada neste teatro paulista, a *1ª Feira Paulista de Opinião* acabou realizada primeiramente no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, depois no Teatro de Alumínio, em Santo André, até chegar ao Teatro Ruth Escobar, também na capital paulista para, em seguida, partir em turnê para o Rio de Janeiro. Toda a produção do espetáculo esteve sob constante ameaça de violência, tanto simbólica como a realizada pela censura oficial, quanto física, como a exercida clandestinamente por organizações paramilitares. Dentre estas, uma granada foi jogada dentro do teatro no Rio, e, por sorte, não explodiu. Em São Paulo, o elenco também já havia passado por momentos perturbadores.

O espetáculo reuniu diversos e relevantes nomes da arte brasileira: Edu Lobo, Caetano Veloso, Lauro Cesar Muniz, Bráulio Pedroso, Ari Toledo, Gianfrancesco Guarnieri, Sergio Ricardo, Jorge de Andrade, Plínio Marcos, Gilberto Gil e ainda o próprio Augusto Boal com a peça *A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa*. Ao todo foram seis dramaturgos, seis compositores musicais e dezenas de artistas plásticos que enviaram suas contribuições às propostas da feira.

A *1ª Feira Paulista de Opinião* se propunha a apresentação de manifestações artísticas a partir de perguntas temáticas como: O que pensa você do Brasil de hoje? O que você pensa da arte de esquerda?

As opiniões e reflexões ficavam por conta da apresentação de obras criadas pelos diversos artistas, já que mais de 70 se propuseram a enviar suas contribuições. Em oposição a essa movimentação crítica da classe artística, a ditadura valeu-se de seus instrumentos repressivos. O espetáculo recebeu inúmeros cortes por parte da Censura Federal o que, no

final das contas, talvez, mais tenha colaborado do que impedido o grande sucesso da proposta como uma obra símbolo do teatro de resistência, como nos conta Boal (2014, p.294-296):

Oitenta páginas, voltou com 65 cortadas e o carimbo LIBERADA nas restantes quinze. Liberada, com 65 páginas proibidas. Senso de humor macabro. O espetáculo era assinado por todos: censurá-lo, significava censurar os artistas de São Paulo, do Brasil.[...] No dia da estreia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatro e se juntaram a nós. Nunca houve, no país, tamanha concentração de artistas por centímetro quadrado: não faltou ninguém. Vieram até os tímidos.

Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas brasileiros, assumiu a responsabilidade pela Desobediência Civil que estávamos proclamando. A Feira seria representada sem alvará, desrespeitando a Censura, que não seria mais reconhecida por nenhum artista daquele dia em diante. A classe teatral aboliu a censura!!! Estrondosa ovação: vitória da arte contra a mediocridade! Vitória da liberdade de expressão. Democracia!

Dia seguinte, chegamos cedo ao teatro, mais cedo chegou a polícia – teatro cercado. Combinamos não recuar – Desobediência Civil! Desobedecer era dever: obedecíamos nosso desejo! Sussurramos aos espectadores que o espetáculo seria feito no 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 provisoriamente liberada pelo juiz! Vitória! Esse juiz foi, meses mais tarde, preso: fazia parte de uma organização guerrilheira e ninguém sabia. A partir daí, fizemos o texto integral e acrescentamos o que bem nos pareceu – censura derrotada, humilhada. Foi quando começaram as agressões físicas, raptos, invasões.

Além de sua importância para a história da arte de resistência no Brasil, no campo estético a *1ª Feira Paulista de Opinião* também se caracteriza como um dos primeiros espetáculos no uso do *Sistema Curinga* e ainda marca o nascimento do Teatro Jornal, outra contribuição de Boal aos estudos teatrais que futuramente, durante seu trabalho no exílio, resultaram no *Teatro do Oprimido*.

Verdadeiramente o engajamento de Boal entre o golpe de 1964 e seu exílio em 1971 foi muito além de sua obra dramaturgica. Nesse sentido, o seu papel como um diretor teatral provocador, como um intelectual atuante e como um agitador da vida cultural do país se colocando à frente das movimentações libertárias se revelou importantíssimo e, por isso mesmo, Boal foi perseguido, preso e torturado pelo governo militar, o que determinou sua saída do Brasil.

Sobre outros acontecimentos que marcam o final da *Fase do Engajamento* os trechos do relato do antigo companheiro do *Teatro de Arena*, Romário José Borelli (2009), destacados a seguir, são bastante esclarecedores:

Augusto Boal estava no auge de sua efervescência criativa quando foi preso pela ditadura no Brasil, em 1971. Havíamos chegado havia pouco da Argentina, onde tínhamos feito uma longa temporada de *Arena conta Zumbi*. Para a viagem a Buenos Aires, Boal já fizera questão de levar com o elenco de Zumbi seu grupo experimental Teatro Jornal. Era o momento no qual ele começara a romper com as formas clássicas de teatro e com seus próprios ajustes ao teatro brechtiano. Surgiram assim formas de trabalho teatral menos comprometidas com o espetáculo tradicional, menos formais, ajustadas a qualquer espaço e realizadas por qualquer pessoa que quisesse ou precisasse se expressar. Ou seja, os recursos teatrais usados por “não atores”, de onde surgiram os seus Teatro Jornal e Teatro Invisível, que finalmente desaguaram no *Teatro do Oprimido*. [...]

Boal continuou preso e o Arena saiu do Brasil com passaportes alterados para não chamar atenção para nossa condição de artistas de teatro, com o agravante de sermos do Teatro de Arena. [...] Fomos para uma turnê pela França. Estando lá começamos uma campanha pela libertação do Boal aproveitando o Festival Mundial de Teatro de Nancy, em 1971. [...] Com a pressão internacional, depois de três meses Boal foi solto e foi encontrar-nos em Paris. Não é necessário dizer o que isso significou.

O exílio de Augusto Boal, além de determinar uma nova e importante fase em sua carreira como teatrólogo, período em que será reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes artistas do teatro contemporâneo, determinou também o encerramento das atividades do *Teatro de Arena*:

O Arena dedicou-se, por último, ao Teatro-Jornal, que dramatizava acontecimentos da véspera, resistindo à ditadura que se apossara do País. [...] o declínio e desaparecimento do Arena estão intimamente associados à repressão desencadeada pelo Ato Institucional nº 5. [...] O exílio voluntário de Augusto Boal, em 1971, pôs fim ao admirável percurso,

iniciado por José Renato em 1953, ao fundar o primeiro Teatro de Arena da América do Sul. (MAGALDI, 1984, p.9)



## Show Opinião

Este é sem dúvida, um lançamento esperado pelo público brasileiro: o Show Opinião em disco. Aqui estão, na voz de Nara Leão, Zé Keti e João do Vale, os momentos emocionantes do espetáculo gravados em cena, e aquelas músicas que são hoje sucessos populares no Brasil: Opinião, Carrara, Noticiário de Jornal, Traidentes, e tantas outras.

O Show Opinião, lançado em dezembro do ano passado, no Rio tornou-se o maior sucesso do teatro brasileiro do momento. Em poucas semanas, mais de 25 mil pessoas o assistiram. Em São Paulo, o show se repetiu, e em Porto Alegre também. Cerca de 100 mil pessoas viram e aplaudiram o espetáculo. Qual a razão deste êxito? O Show Opinião é uma experiência nova no teatro brasileiro. Mas não nasceu por acaso: foi o fruto do trabalho de longos anos de um grupo de intelectuais e artistas que romperam com a cultura de elite e decidiram se ligar à cultura do povo. Para fazer cultura com e para o povo, meteram-se nas entidades repletas, nos sindicatos. Pesquisaram, estudaram, debateram, acertaram.

Este grupo, chamado hoje Grupo Opinião e o show foi concebido e escrito por três de seus membros: Odvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Inspirando-se em métodos litúrgicos, o espetáculo foi feito de modo a revelar o substrato humano, social, político, que se encontra sob as composições musicais de João do Vale e Zé Keti e na opção de Nara Leão de tornar a intérprete da música popular socialmente engajada. Escrita a peça foi chamado Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo, para dirigí-la, montando-se o espetáculo no Teatro do Super Shopping Centre do Rio.

Esta gravação não é a pura e simples reprodução do show, que, sem a vibração da cena, perde em impacto. Trata-se, aqui, de uma condensação do espetáculo feita de modo a preservar as qualidades e a autenticidade originais. Este lançamento permitirá, aos que vivem o espetáculo, reviver aqueles momentos emocionantes; e aos que não vivem, a oportunidade de conhecê-lo.

P 632 775 L



**Texto:** Armando Costa, Odvaldo Viana Filho e Paulo Pontes  
**Direção musical:** Derval Cayrangi Filho  
**Direção de teatro:** Augusto Boal  
**Acompanhamento:** Valdeir Derval Cayrangi Filho: bateria; Francisco Araújo, Cláudio Carlos Guimarães: contrabaixo; João Castro Neves; Bruno Ferrares, Antônio Menezes, Viana Pereira e Angélica Santa Rosa: violão; Jozé Sanches; Odvaldo Viana Filho - Paulo Pontes: violoncelo.  
**Claro:** Jozé Sanches  
**Trompa de som:** Odvaldo Viana Filho - Paulo Pontes  
**Produção:** Edithânia  
**Elétrica:** Gabriel Weyne

**Lado 1:** *Pela na Favela* - *Troço de Rua na Favela* - *Troço de Rua, Samba, Samba* - *Boatado* - *Troço de Rua, Esperto* - *Lancará* - *Favelado* - *Nega Dona* - *Intervenção* - *Troço de Rua e o Diabo na Terra do Sul*

**Lado 2:** *Guastatama* - *Cancão do Homem Na Rua de Lisboa* - *Opinião* - *Noticiário* - *Troço de Rua* - *Troço de Rua* - *Maldades Dadas* - *Troço de Rua* - *Março de Rua* - *Troço de Rua e o Diabo na Terra do Sul* - *Marcha da Quinta-Feita de Umas* - *Traidentes* - *Carrara*.

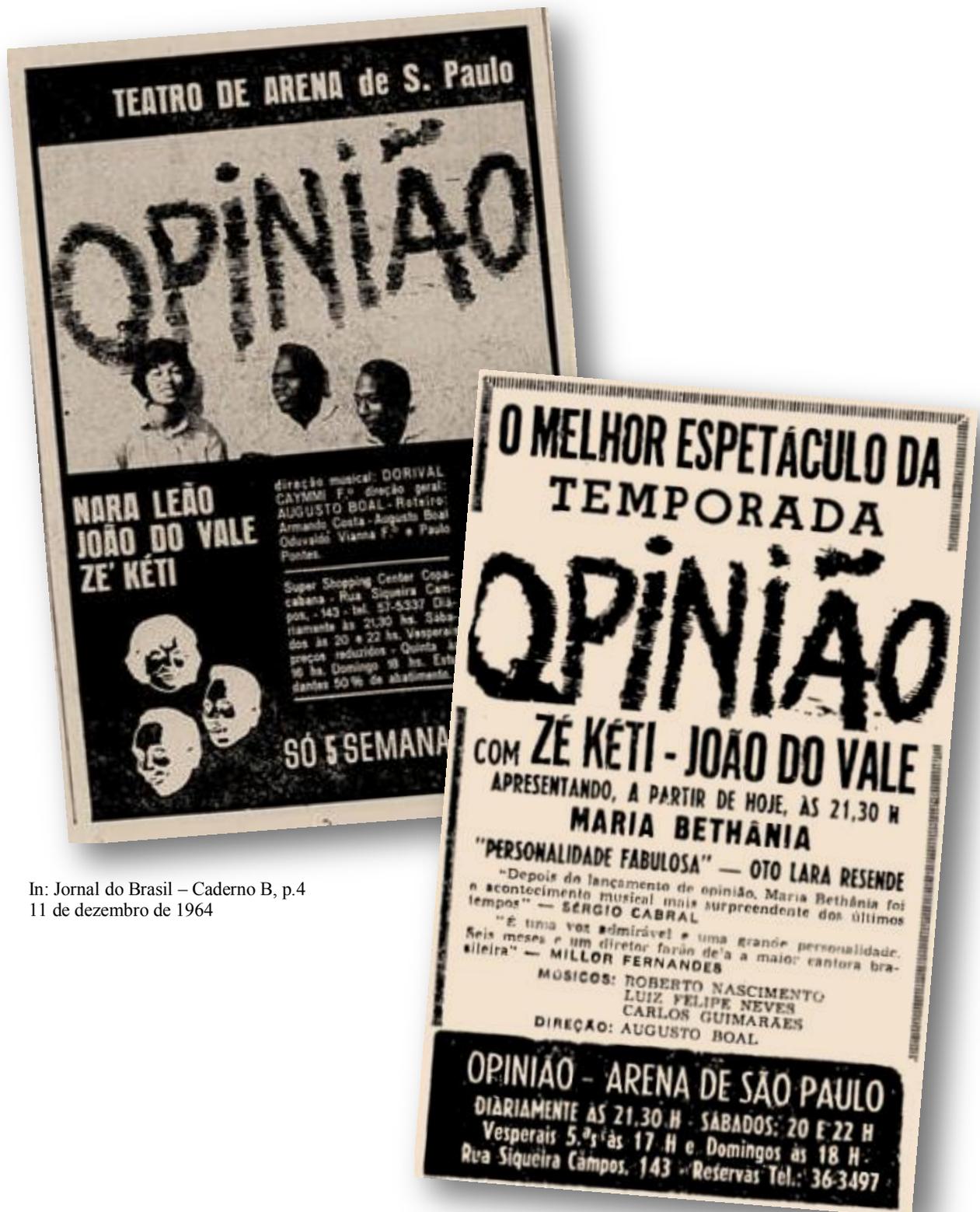
Os versos do Partido Alito foram recolhidos por Carlos e Renor dos Prazeres, Caxambu. Primeira estrofe e segunda estrofe e Caxambu. Alameda e 2º. Primeiro: Jorge Coutinho; segundo e terceiro de grupo: João do Vale e Zé Keti; e terceiro de grupo: Nara Leão. Verso e de Antônio Carlos Fontoura e Ferreira. Última: tradução José Sarti. As declarações lidas no parte internacional são de Nara Leão de Barros.

Foto gravada foi montada durante o último espetáculo público de "Show Opinião" no Teatro de Arena de Rio, sendo um trabalho de difícil realização, devido ao caráter técnico-cênico de sua realização, arduíssimo por alguns meses de testes técnicos, encenados em dois, sendo altamente compreendida pela apresentação de um espetáculo autêntico e emocionante de que representa um panorama da maior importância na evolução do teatro brasileiro.

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS

GRAVADO DIRETAMENTE DO ESPETÁCULO DO GRUPO OPINIÃO, EM 23 / 8 / 65

Show Opinião – Capa e Contracapa do disco (LP)  
1965 - Gravadora Philips



In: Jornal do Brasil – Caderno B, p.4  
11 de dezembro de 1964

In: Jornal Última Hora  
12 de fevereiro de 1965

*Show Opinião* – Anúncios de jornal: da estreia de show em dezembro de 1964 e da estreia de Maria Bethânia em 1965 substituindo Nara Leão

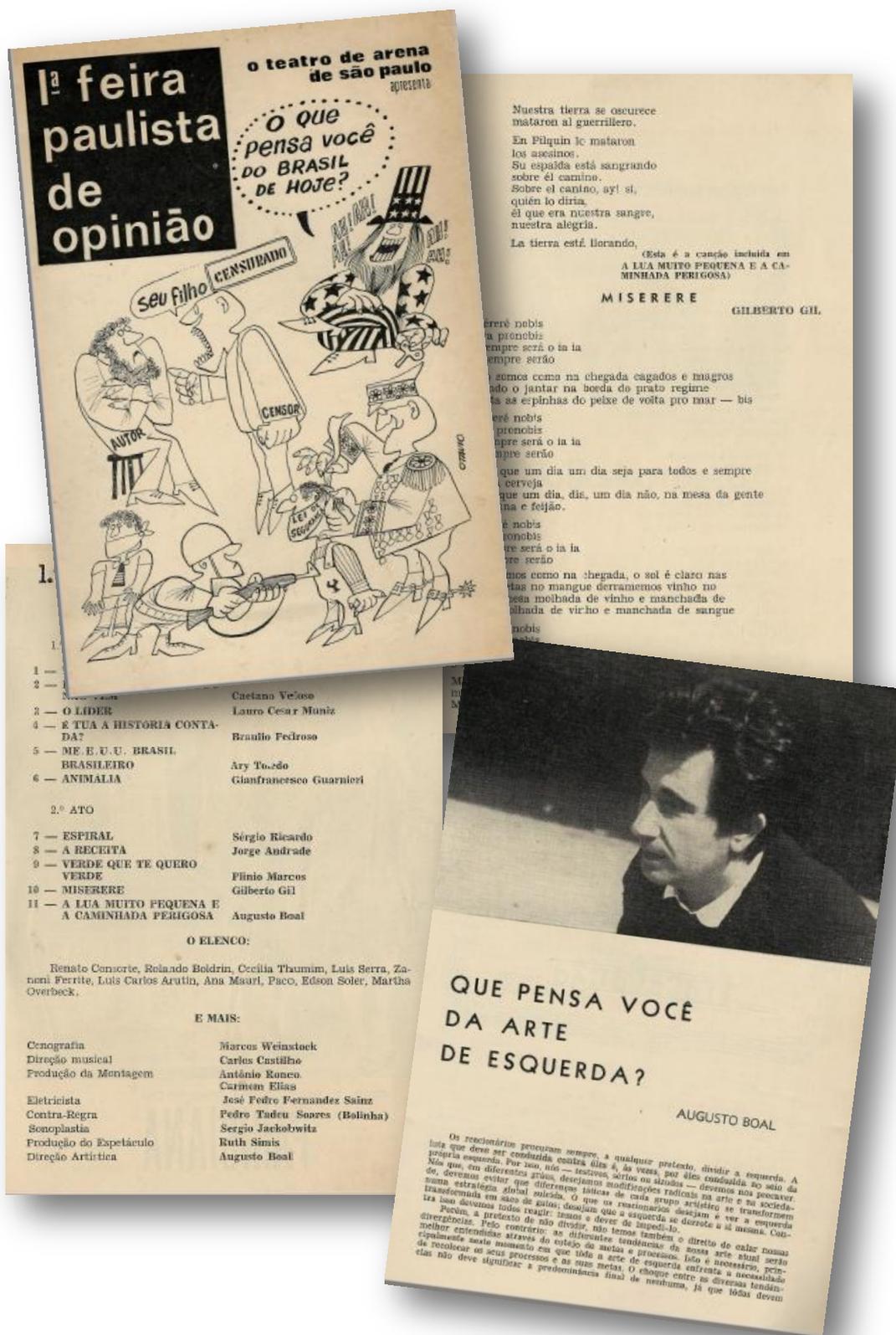


Imagem: caetanoendetalle.blogspot.com

Programa do espetáculo *1ª Feira Paulista de Opinião*  
 Capa e algumas páginas do programa, composto por 19 páginas. 1968

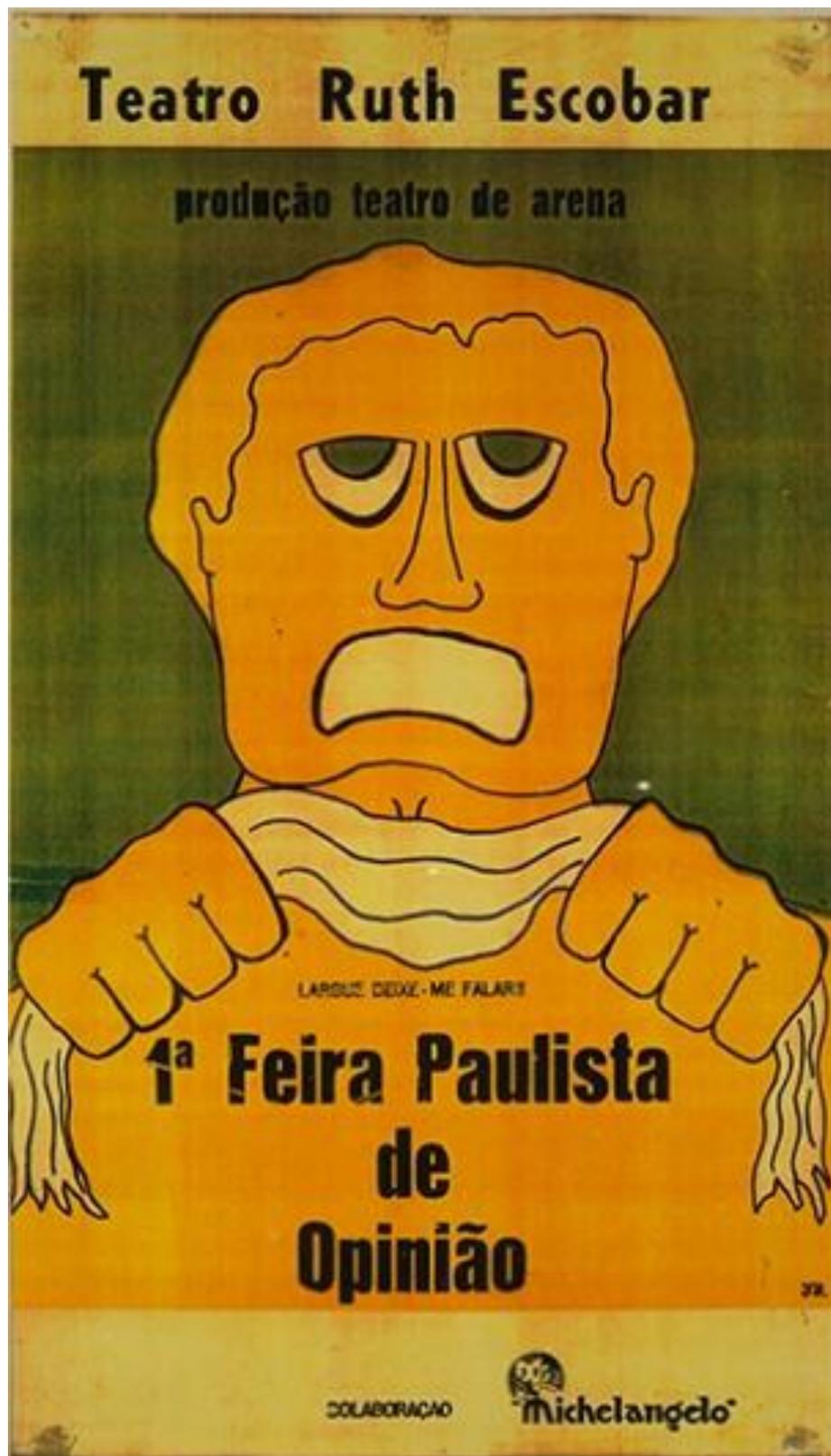


Imagem: caetanoendetalle.blogspot.com

Cartaz do espetáculo *1ª Feira Paulista de Opinião*  
Autoria: Jô Soares, arte inspirada em antigo e famoso anúncio do Xarope São João 1968

## AS PEÇAS DA FASE DO ENGAJAMENTO

Como já abordado, durante a *Fase do Engajamento* o *Teatro de Arena* realizou vários musicais, incluindo entre esses, *shows* de música e espetáculos híbridos formados na soma de colagens de textos (poemas, cartas, depoimentos, esquetes etc.) com canções, como o já citado *show Opinião*. A presença da música nessa época foi tão intensa e importante que Boal, apresentando uma síntese histórica do *Arena* na abertura do livro *Arena conta Tiradentes*, denominou esse período como a quarta etapa dos trabalhos do grupo, a “Etapa dos Musicais”:

O *Arena* tem uma vasta produção de musicais. Desde que iniciou às segundas-feiras apresentações de cantores e instrumentistas, reunindo espetáculos sob a denominação genérica de “*Bossarena*”, com produção de Moracy do Val e Solano Ribeiro, até algumas experiências feitas por Paulo José, como “*Historinha*” e “*Cruzada das Crianças*”; desde a coprodução realizada com o Grupo *Opinião* do Rio de Janeiro do musical “*Opinião*” [...] até o *one-man-show*, “*A Criação do Mundo Segundo Ari Toledo*”, passando por “*Um Americano em Brasília*” de Nelson Lins de Barros, Francisco de Assis e Carlos Lyra, “*Arena conta Bahia*”, com Gilberto Gil e Caetano Veloso, “*Tempo de Guerra*” com Maria Bethânia. Muitos outros foram feitos de caráter mais episódico e circunstancial. (BOAL & GUARNIERI, 1967, p.20)

Embora sejam verdadeiramente espetáculos cênicos com elementos típicos de composição da mensagem dramaturgica, como a oralidade textual ou a presença de cenas dialogadas, esses espetáculos, concebidos no estilo colagem de textos mais canções, destacados acima, não serão considerados aqui como obra dramaturgica.

Em nossa análise, pretendemos abordar apenas as formas convencionais de escritura de textos teatrais, ou seja, aquelas consagradas como categorias ou gêneros tradicionais da dramaturgia. No entanto, esclarecemos que as peças escritas por Boal no formato do Teatro Musical, obviamente, serão consideradas. Portanto, as peças teatrais ficcionais baseadas no desenvolvimento de enredos com a presença de músicas incidentais como elemento narrativo, em que se incluem os dramas e comédias musicais de inspiração nas antigas óperas, operetas ou revistas estarão incluídas na análise a seguir.

Assim, na *Fase do Engajamento* serão abordadas cinco obras teatrais escritas por Boal entre 1964 e 1971: *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *As aventuras do Tio Patinhas*, *A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa* e *Arena conta Bolívar*, também denominada como *Bolívar, lavrador do mar*.



Imagem: Acervo Instituto Augusto Boal

O elenco do *show* musical *Arena canta Bahia* (1965), entre esses, futuras estrelas da MPB. Em cima: Gilberto Gil, Jards Macalé, Caetano Veloso e Roberto Molim. Em baixo: Tom Zé, Maria Bethânia, Augusto Boal, Gal Costa e Piti. Foto de Derly Marques.



Imagem: O Patativa. In: bernardoschmidt.blogspot.com

Cena da *peça* musical *Arena conta Zumbi* (1965), entre esses, futuras estrelas da TV brasileira. O elenco completo, da esquerda para a direita.: Lima Duarte, Dina Sfat, Anthero de Oliveira, David José, Marília Medalha, Chant Dessian, Vanya Sant'Anna e Gianfrancesco Guarnieri.

## ARENA CONTA ZUMBI

A homenagem ao personagem da história colonial brasileira, Zumbi dos Palmares, proposta no musical narrativo criado por Boal, Guarnieri e Edu Lobo em 1965 se constituía, desde sua ideia, numa escancarada forma de contestação e provocação ao governo militar que vivia nessa época os seus primeiros tempos.

Diferentemente da visão histórica atual que reverencia o guerreiro Zumbi como um ícone da raça negra na luta pela libertação dos escravos africanos, em 1º de maio de 1965, data de estreia da primeira montagem do espetáculo, Zumbi, na visão apresentada na história oficial era visto como um transgressor, um simples escravo que audaciosamente se rebelou contra a coroa portuguesa. Portanto, um anti-herói, um revolucionário e, conseqüentemente, um perigoso arquétipo contra as intenções do novo estado ditatorial que aos poucos se impunha aos brasileiros.

Zumbi, o nome adotado por Francisco Nzumbi, foi um pernambucano filho de escravos vindos de Angola que se tornou o último líder do quilombo dos Palmares, que durante 23 anos chefiou o grandíssimo território independente de Palmares onde hoje se situa o estado de Alagoas, e que entre 1600 e 1695, abrigou mais de trinta mil escravos fugitivos dos latifúndios dos portugueses colonizadores. Segundo Boris Fausto (2002), a coroa portuguesa pressionada pelos grandes senhores de engenho, que perdiam a mão de obra escrava, contratou por uma fortuna o bandeirante paulista Domingos Jorge Velho, para destruir Palmares e assassinar Zumbi. No início de 1694 se iniciou a invasão do quilombo, com nove mil homens fortemente armados e que, apesar da fuga de Zumbi, acabaram por destruir Palmares e os escravos que lá viviam foram devolvidos para as fazendas. No ano seguinte, atraído por uma emboscada, Zumbi foi morto a tiros, na manhã do dia 20 de novembro em Porto Calvo. A data de morte, desde 2003 é oficialmente comemorada no país como o Dia da Consciência Negra. Degolado, a cabeça do herói negro foi enviada para Recife onde ficou exposta publicamente em um poste até ser consumida pelo tempo. Um tétrico e póstumo exemplo contra futuras ideias revolucionárias ou abolicionistas.

Apesar de Boal desde suas primeiras peças tratar de temas ligados à cultura dos negros no Brasil, a história de Zumbi dos Palmares ou alguma outra questão ligada à escravidão não era uma pauta intencional do *Arena* que, como já observado, desde o grande sucesso do *show Opinião* no Rio de Janeiro, buscava a criação de um espetáculo de contestação para ser encenado na capital paulista.

O *insight* de escrever sobre Zumbi surgirá de maneira casual, a partir dos primeiros contatos entre Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, conforme descrito a seguir num relato riquíssimo em que também se encontram informações sobre as primeiras escolhas estéticas e sobre a obra usada como referência histórica durante a escritura. Nesse depoimento de Guarnieri a Fernando Peixoto podemos perceber ainda o papel de Boal como o elemento provocador do trabalho. Diz Guarnieri:

Boal foi sempre um crítico extraordinário, uma capacidade fantástica de observação, de detectar as contradições, os caminhos. Ele sabe conduzir, organizar. Um grande organizador de ideias e de grupos, um condutor de processos, sempre com firmeza crítica. Tem, no bom sentido da palavra, o despudor da proposta. Vai até o fim, depois muda de proposta. Após 64, estávamos sem saber como agir, como trabalhar. Ele foi para o Rio e organizou o Grupo Opinião, montando o *show Opinião*. Foi e fez. Ele espicaça, estimula, faz a gente trabalhar. O *Filho do Cão*, eu já disse, foi ele quem me fez escrever. Ficou em cima de mim, me provocando, me instigando. [...]

A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. Não era uma discussão nova, mas se aguçou neste período, sobretudo depois que chegou o Edu Lobo, que veio chamado antes do tempo, por precipitação do Luiz Vergueiro. Edu veio, achando que existia um texto pronto para ele musicar, mas a gente não tinha nada. A não ser a inquietação. A gente sentia a necessidade de romper com o que fazia antes. Eu tinha a ideia da “sala de visitas”. Você pega três atores numa sala de visita e se eles quiserem eles contar uma história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para o Himalaia. Surgiu a magia do “conta”. E Edu começou a cantar músicas novas para a gente.

Cantou uma sobre Zumbi. A gente passou uma noite de loucura pela cidade e às 8 da manhã estava na praça da República comprando o livro de João Felício dos Santos, *Ganga Zumba*. Resolvemos contar a história da rebelião negra. “Arena conta”. Começamos a pesquisar. Boal chegou. Todos juntos. O elenco junto. Foi uma fase em que tudo se transformava, e a gente também. Dentro da maior alegria, da maior euforia. Todo mundo rompendo com coisas, até no nível pessoal, e todo mundo buscando coisas novas. Época de euforia e alegria mesmo. E Boal organizando o trabalho coletivo. Na hora de escrever, ficamos eu e ele. Foi a primeira colaboração mesmo, em nível de dramaturgia. [...]

Fizemos a escrita final. Não era uma feitura de texto apenas. Pois o texto já supunha uma estrutura cênica, um espetáculo. Era imaginado para um palco vazio, para poucos atores. Era inclusive uma necessidade de produção, que a gente assumia e procurava assimilar no nível da escritura. (PEIXOTO. 1989, p.57-58)

Em entrevista ao jornalista e crítico musical Tárík de Souza (2000), o compositor Edu Lobo confirma o mesmo processo de criação relatado por Guarnieri em que a casualidade será um elemento fundamental na escolha de Zumbi como o tema do espetáculo:

*Tárík de Souza – Desde o começo, com Arena conta Zumbi, seu trabalho se vinculou a peças teatrais. Por que você sempre gostou de ter um suporte do teatro?*

Edu Lobo – Acho que foi meio por acidente. Eu tinha 21 anos e o (Gianfrancesco) Guarnieri me convidou para musicar uma peça que ele estava escrevendo. O tempo era mínimo para fazer esse trabalho, pensei seriamente em desistir, mas acabei topando. Quando fui encontrar o Guarnieri, perguntei: “Qual a peça que você está escrevendo?” “Nenhuma”, ele respondeu. Nós ficamos ali, os dois sem graça, sem saber o que fazer. Comecei a tocar violão, a tocar algumas das minhas canções. Tinha uma música que eu tinha feito com o Vinicius [de Moraes], chamada *Zambi*. E o Guarnieri: “Zambi, humm, Zumbi, tal, Quilombo dos Palmares, quem sabe é por aí” (risos). Aí deu um alívio, pois estava acabando o assunto e principalmente as minhas músicas. Depois a gente começou a se entender, fomos beber e daí para frente foi feito o *Arena conta Zumbi*.

Parte importante do grande sucesso de *Arena conta Zumbi* se deve a excepcional qualidade que Edu Lobo conseguiu imprimir às músicas do espetáculo, o que se tornaria posteriormente característico na obra desse grande compositor que tem realizado algumas das mais belas canções e trilhas sonoras para as artes cênicas no Brasil. Comentando a trajetória artística de Edu Lobo, o maestro Júlio Medaglia (2018) destaca que a partir da Bossa Nova,

a música sofisticada e de bom gosto foi sendo assimilada através de um número cada vez maior de espetáculos – até sua industrialização total pela TV. Se, nessa abertura para o grande público, a *Record* de São Paulo teve desempenho todo especial, uma figura de compositor foi a linha condutora de uma fase brilhante da música popular brasileira: Edu Lobo.

Se a Bossa Nova havia se caracterizado pela prática do detalhe e da linguagem camerística, segundo a bula rara e clara que nos deu João Gilberto, através do grito de Elis Regina, Edu Lobo iria explodir novamente o grande espetáculo musical. Se a Bossa Nova, por suas próprias características básicas, tendia para o intimismo Zona Sul, a abertura musical de Edu e suas relações com o teatro naturalmente o levariam a fazer uso de material folclórico e temas épicos. [...] Do *Arrastão* ao *Zumbi*, do *Ponteio* a *Marta Saré*, Edu desenvolveu toda uma técnica de tratamento do material folclórico a partir de uma visão urbana que em nada ficou a dever aos chamados “mestres” da música no

Brasil. [...] Se os chamados “teóricos” o reconheceram como um criador, a sensibilidade popular brasileira também soube identificá-lo devidamente, sem suspeitar que ao consumi-lo estava elevando seus próprios padrões de audição musical.

Em *Arena conta Zumbi* a música de Edu Lobo, mais do que cumprir uma função narrativa dava vida ao espetáculo, criando atmosferas e climas provocadores da fé cênica na representação e do despertar de emoções que deveriam ser sugeridas, já que o espetáculo, se retirada a musicalidade, se constituiria basicamente numa forma narrativa declamatória. Segundo Iná Camargo Costa (2018): “A música de Edu Lobo literalmente deu o compasso para *Arena conta Zumbi* e sua partitura foi rigorosamente interpretada por Boal, Guarnieri e elenco.”

Uma narração predominantemente recitada, composta por poucas ações e diálogos e nitidamente inspirada no gênero do Jogral, um teatro fundamentado na declamação de poemas, textos ou canções realizadas por um coro, em que se alternam o canto e a fala.

Escrita em dois atos, a peça é composta por 23 cenas e por 18 canções, além das inúmeras falas declamadas com acompanhamento musical. A narrativa proposta não é temporal ou linear formando cenas independentes com cortes radicais na estrutura narrativa, que mistura desordenadamente os aspectos históricos com os ficcionais. Cada cena possui apenas um breve um título indicativo da ação que deve ser realizada com pouquíssimas interferências dos autores com indícios que caracterizem personagens, atitudes, cenários etc.

Propondo personagens indeterminados para a representação como o Ator, o Cantador, o Coro, o texto apresenta também alguns personagens históricos, esses identificados por seus nomes, como os heróis negros Zumbi, Ganga Zumba ou Dandara, ou como os opressores brancos Dom Pedro, Dom Aires etc. Outras vezes, os personagens são identificados por funções como o Soldado Branco, o Pregador, o Bispo, o Mordomo, o Escrivão etc. Não existe, porém, necessariamente um perfil ou condição psicológica a serem revelados ou um caminho evolutivo causado pelo desenvolvimento do enredo que será percorrido pelos personagens na representação.

A principal marca da personalidade dos personagens será a questão da raça, numa clara divisão maniqueísta entre os personagens: de um lado, os brancos, sempre opressores e com alguma outra falha moral grave e, do outro lado, os negros, cobertos por virtudes de caráter, resultando num jogo moral, um tanto inocente e simplificado entre ‘o Bem *versus* o Mal’. Um fato que se justifica já que servia perfeitamente às intenções autorais e sua preocupação com a criação de um palco científico e narrativo a serviço dos pressupostos do

*Teatro Épico* de Brecht, politicamente engajado na causa das minorias. Na visão de Edélcio Mostaço:

Qualquer semelhança com a estética do CPC não terá sido mera coincidência.[...] Um maniqueísmo excessivo marca a realização: os negros são sempre belos, altaneiros, alegres; os brancos despóticos, sorumbáticos, desprezíveis e cruéis. As correlações históricas entre o passado e o presente foram forçadas deliberadamente para demonstrar uma similitude de fatos, e assim atingir sua mensagem política: a uma fase de tolerância e de transações de amizade e convivência pacífica entre negros e brancos, sobrevém um duro golpe militarista, destinado a desbaratar os quilombolas, a apagar a memória daquele sonho de liberdade e felicidade humanas. O que salva *Zumbi* de ser apenas uma mera ilustração da mesma tese de povo já referida em *Opinião* é seu caráter teatral, a existência de um enredo ficcional a balizar a narrativa, enfim, de um *mythos* no sentido grego do conceito. (1982, p. 82-83)

Em *Arena conta Zumbi* as emoções retratadas ou o tom dramático independiam da evolução temporal da encenação. Resultava então numa montagem extremamente moderna e inovadora para a cena teatral brasileira do período e particularmente adaptada aos objetivos da direção do espetáculo e às condições da companhia. Boal nos fala sobre a prática das intenções e opções estéticas realizadas nas primeiras montagens da peça, que poucos meses após a estreia paulista, a partir de outubro de 1965, também teria nova montagem, com direção de Paulo José e novo elenco no *Teatro Miguel Lemos* no Rio de Janeiro:

‘Zumbi’ propunha-se a muito e o conseguiu bastante. Sua proposta fundamental foi a destruição de todas as convenções que se vinham constituindo em obstáculos ao desenvolvimento estético do teatro.

Procurava-se mais: contar uma história não da perspectiva cósmica, mas sim de uma perspectiva terrena bem localizada tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena, seus integrantes. A história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas, referia a quem a contava.

‘Zumbi’ era peça de advertência contra todos os males presentes e alguns futuros. E, dado o caráter jornalístico do requeria-se conotações que deveriam ser, e foram, oferecidas pela plateia. Em peças que exigem conotação, o texto armado de tal forma a estimular respostas prontas nos espectadores. Essa armação e esse caráter determinam a simplificação de toda a estrutura. Moralmente o texto torna-se maniqueísta que pertence a melhor tradição do teatro sacro medieval, exemplo. E da mesma forma e pelos mesmos

motivos por que o teatro sacro da Idade Média requeria todos os meios espetaculares disponíveis, também no caso de *Zumbi* o texto deveria ser amparado pela música, que, nesta peça, tinha como missão principal preparar ludicamente a plateia a receber as razões cantadas.

‘Zumbi’ destruiu convenções, destruiu todas que pôde. Destruiu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum personagem em nenhum momento, a plateia muitas vezes se colocava como observadora fria dos feitos mostrados. E a empatia deve ser reconquistada. Isto, porém, dentro de um novo sistema que a enquadre e a faça desempenhar a função que lhe seja atribuída. (BOAL & GUARNIERI, 1967, p.20-21).

Para transpor para a cena os quase cem anos da saga vivida pelos escravos negros de Palmares, como os diversos cenários e as centenas de personagens que a história nos revela, o caminho foi o da total simplificação: um elenco composto por apenas três músicos e oito atores, uniformemente vestidos com *jeans* e camisetas coloridas e um palco vazio em que os únicos elementos cênicos eram um tapete vermelho e a projeção de alguns *slides* ilustrativos com fotos e mapas, o que resultou numa representação e direção de arte fortemente influenciada pelos trabalhos teatrais realizados por grupos universitários, o que de certa forma era muito coerente pois fazia uma correta referência à história do próprio *Arena*, cujos membros tiveram seus primeiros trabalhos nos grupos estudantis, como também ao próprio público cativo dos trabalhos anteriores do grupo, composto em sua maioria por jovens universitários.

As primeiras montagens de *Arena conta Zumbi* se tornariam grandes sucessos de público, talvez os maiores de toda a história do *Arena*. O sucesso se tornou tão grande que acabou por gerar outros produtos culturais decorrentes da obra dramaturgica, como a edição em Livro, ainda em 1965 e o registro sonoro da peça com o elenco da primeira montagem paulista contendo os textos, músicas e a trilha sonora gravados em disco, um *LP – Long Play* lançado pela gravadora *RCA Victor*.

A qualidade musical do espetáculo iria ainda gerar outros produtos como a gravação da música *Upa Neguinho*, um grande sucesso na carreira da cantora Elis Regina, gravado pela primeira vez no disco *Dois na Bossa nº 2*, da gravadora *Philips*, álbum que Elis Regina dividia com cantor Jair Rodrigues, reproduzindo no disco o grande êxito popular da dupla no musical da *TV Record*, intitulado *O fino da bossa*, programa entre as maiores audiências da TV brasileira entre os anos de 1965 a 1968.

Outro produto cultural resultante da peça foi realizado por Maria Bethânia com a gravação da canção *Eu vivo num tempo de guerra*, num disco homônimo, um compacto simples da *RCA Victor* de 1965, que em seu lado B, tinha ainda a canção *Viramundo*, de Gilberto Gil e José Carlos Capinan, essa extraída do *show Arena canta Bahia*.

Verdadeiramente *Arena conta Zumbi* cumpriria o papel a que foi destinado como obra de engajamento. Tanto a peça como suas canções gravadas e, posteriormente, regravadas por grandes artistas da MPB garantiram à peça a reverberação da mensagem revolucionária a que se propunha como uma obra de reflexão e resistência ao regime ditatorial. Fato que ficará melhor evidenciado quando acompanhamos o comovido e historicamente relevante texto de abertura do Programa do Espetáculo, em que Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri esclareciam sobre o trabalho artístico e, ao mesmo tempo, esclareciam e convocavam o público para participar de uma luta libertária que, infelizmente, estava apenas começando:

“Vivemos um tempo de guerra. O mundo inteiro está inquieto. Em todos os campos da atividade humana esta inquietação determina o surgimento de novos processos e formas de enfrentar os novos desafios. Menos no teatro. O teatro procura sempre apresentar imagens da vida social. Imagens perfeitas, corretas, segundo cada perspectiva de análise. No entanto, imagens estáticas. O teatro tradicional tenta paralisar, fixar no tempo e no espaço, realidades cambiantes. Pouco se tem tentado traduzir em arte o câmbio, a transformação.

Por isso, as novas realidades, os novos processos de análise, continuam utilizando as formas gastas, próprias para outros processos e outras realidades. O teatro é conceituável, definível: esta a sua maior limitação. Quando afirmamos o que é o teatro, negamos suas outras potências. Nesta etapa do seu desenvolvimento o *Arena* desconhece o que é o teatro, queremos apenas 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 gente boa, diretores, atores, técnicos, autores, eletricitas, porteiros, bilheteiros. Somos quase vinte. Pensamos parecido. Esta gente reunida, usando o material disponível, vai contar uma história que tem moral escondida. Uma história que, esperamos, vai ajudar todo o mundo a entender melhor as coisas ocorridas, e as que estão acontecendo. Que deve ajudar todo o mundo a ver com maior clareza.

É uma história complicada, cheia de gente misturada, coisa verdadeira faltando dados que foram preenchidos pela imaginação. Para fazer uma peça assim, precisaríamos (se fôssemos convencionais) de mais prá lá de 700 atores, mais prá lá 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 novas técnicas que estamos usando em *Arena conta Zumbi*: personagem absolutamente desvinculado de ator (todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem sem dar bola prá essas coisas, etc.), narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisa pouca, cenas dramáticas junto a documentos, fatos perdidos no tempo e notícias dos últimos jornais, anacronismos variados. Só uma unidade se mantém de todas quanto até hoje foram proclamadas: a unidade da ideia. Só uma ideia orientou a criação do texto e do espetáculo. Esta é a ideia contida no texto do bispo de Pernambuco: “o hábito da liberdade faz o homem perigoso”. Esta é a ideia: queremos ser livres. [...]



Imagens: O Patativa. In: bernardoschmidt.blogspot.com

O elenco da histórica montagem original de *Arena conta Zumbi* – São Paulo, 1º de maio de 1965.



Imagens: Acervo Flávio Império

Montagem com a contracapa, a capa e as outras 20 páginas do Programa original de *Arena conta Zumbi*. Apesar da ideologia marxista do grupo, é notável a comercialização do programa como um espaço publicitário ocupado por grandes empresas multinacionais. 1965



Capas de produtos culturais resultantes de *Arena conta Zumbi*. Da esquerda para a direita: A edição em livro e os discos: o LP com o registro sonoro da peça; o Compacto Simples *Eu vivo num de guerra* de Maria Bethânia; e, o LP *Dois na Bossa n° 2* de Elis Regina e Jair Rodrigues.

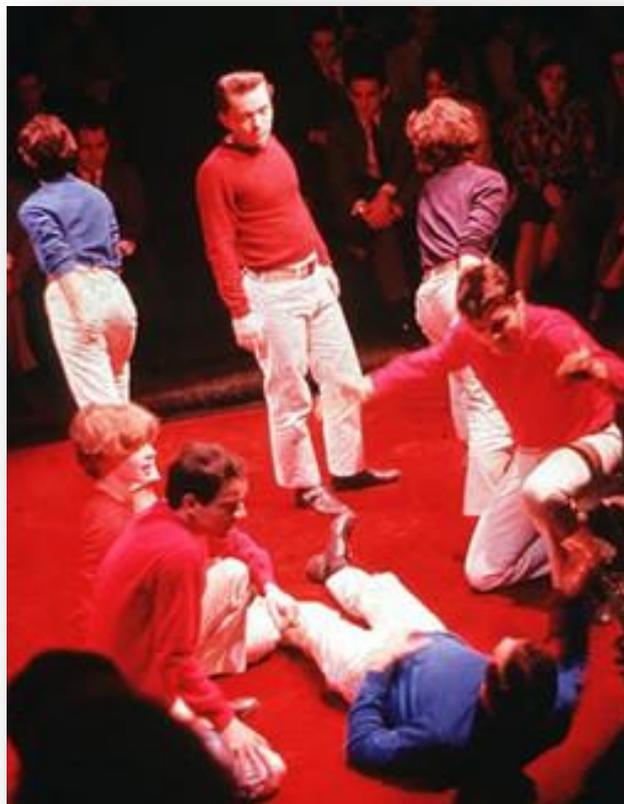


Imagem: O Patativa. In: [bernardoschmidt.blogspot.com](http://bernardoschmidt.blogspot.com)

*Arena conta Zumbi*. Cena da montagem original. Em destaque o autor e ator Gianfrancesco Guarnieri.

## ARENA CONTA TIRADENTES

Na esteira do grande sucesso conquistado por *Arena conta Zumbi*, em 21 de abril de 1967, logo após uma pré-estreia em Ouro Preto, Minas Gerais, cenário original dos acontecimentos que seriam retratados, o *Teatro de Arena* estreava mais uma obra musical da dupla Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com direção musical de Theo Barros e canções compostas por esse renomado compositor em parceria com outros grandes nomes da MPB: Sidney Miller, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Como em *Arena conta Zumbi*, o enredo, mais uma vez, se dedicaria a uma peça histórico-narrativa, agora sobre um significativo episódio da história nacional, a Conjuração Mineira. Apresentando uma versão inspirada em enaltecer um símbolo para lutas libertárias que pudesse ser o fio condutor de críticas sobre a realidade política nacional, a escolha do tema recaiu sobre o heroísmo do ‘Mártir da Independência’, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, o mais representativo herói da história brasileira, do ponto de vista mítico ou do senso comum.

Hoje, costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador de sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequenecido; é sua luta que deve ser magnificada. Feliz o povo que não tem heróis, cantou Bertold Brecht. Concordo. Porém, não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes. (BOAL, 1967, p.56)

A inspiração e a pesquisa para a escritura da peça, como declarado pelos autores, foram diversas: a coletânea poética *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, a peça *Gonzaga ou A Revolução de Minas* de Castro Alves e, como principal fonte de pesquisa histórica, os estudos do processo judicial movido pela coroa portuguesa contra os inconfidentes, intitulado *Autos da Devassa*, que teve inclusive alguns de seus trechos literalmente reproduzidos na escritura da peça.

O movimento libertário que nasceu em Ouro Preto, então chamada Vila Rica, a antiga capital da capitania das Minas Gerais, em função dos abusos da coroa de Portugal na cobrança dos impostos de mineração na época do ‘ciclo do ouro’ teve na figura de Tiradentes o seu grande mito, embora as fontes históricas não sejam comprovadoras de grandes feitos heroicos ou de uma destacada liderança por parte desse personagem junto ao grupo dos

conspiradores que tramaram a independência do país, que nesse final do século XVIII era ainda uma colônia portuguesa.

Ao contrário, conforme concluem as pesquisas, o alferes da cavalaria apelidado Tiradentes, por exercer uma primária forma de odontologia, era apenas um desinteressado simpatizante da causa separatista, pouco influente e pouco conhecedor dos planos conspiratórios e que durante o julgamento se tornou o bode expiatório do processo, salvando por isso a vida dos outros inconfidentes. Fato esse que só vem a confirmar a real situação de mártir do personagem que, como vimos no comentário de Boal transcrito acima, não seria dessa forma apresentado na peça.

Em *Arena conta Tiradentes*, o protagonista é apresentado como um grande herói, no sentido clássico do termo, um virtuoso revolucionário inconformado com as injustiças sociais que luta pela derrocada do sistema político que oprime sua gente.

As falas e a canção de Tiradentes, extraídas da cena de seu julgamento, nos revelam bastante sobre o heroísmo libertário, altruísta e patriótico impresso ao personagem na versão de Boal e Guarnieri:

#### TIRADENTES

Excelência! Já agora nada mais ratifico. Até agora neguei, não por querer encobrir minha culpa, mas por não querer perder ninguém. Porém, à vista das fortíssimas instâncias com que me vejo atacado e já sabendo os juízes tudo quanto sabem (*sobe o tema de “Estou só” apenas com música*), até mesmo meus pensamentos mais íntimos, não posso continuar negando, pois, se o fizesse, estaria faltando à verdade. Por isso, resolvo dizê-la, ingênua e livremente, como ela é.

É verdade que se pretendia o levante. É verdade que me encontrei com Maciel no Rio e lhe disse que o Brasil não necessitava do domínio estrangeiro. É verdade que a todos falava de um motim e sedição contra a Coroa Portuguesa. É verdade que o povo sofre e que induzi muita gente a combater em Vila Rica. É verdade que o povo ignora que se pode libertar a si mesmo e que induzi muita gente a que armasse o povo para que se libertasse.

É verdade que eu queria para mim a ação de maior risco e é verdade que, se existissem mais brasileiros como eu, o Brasil seria uma Nação florescente. É verdade que eu desejava meu país livre, independente, republicano. É verdade que eu confiei demais, e é verdade que abandonei aqueles para quem outros diziam querer a liberdade. E é verdade que só os abandonados arriscam, que só os abandonados assumem, e que só com eles devia tratar. É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que estou só.

*(Irrompe a canção.)*

#### CORO

Dez vidas eu tivesse,  
Dez vidas eu daria,  
Dez vidas prisioneiras

Ansioso eu trocaria  
Pelo bem da liberdade,  
Nem que fosse por um dia.

Se assim fizessem todos,  
Aqui não existiria  
Tão negra sujeição,  
Que dá feição de vida  
Ao que é mais feia morte:  
Morrer de quem aceita  
Viver em escravidão.

Dez vidas eu tivesse,  
Dez vidas eu daria  
Mais vale erguer a espada  
Desafiando a morte  
Do que sofrer a sorte  
De sua...

Dez vidas eu tivesse,  
Dez vidas eu daria,  
Dez vidas prisioneiras  
Ansioso eu trocaria  
Pelo bem da liberdade...

*(Continua o coro em "boca chiusa". Festa e feira do enforcamento exemplar.)*

Em outros momentos da trama fica evidente que o discurso do herói está direcionado muito mais a uma crítica sobre a realidade do Brasil da ditadura militar do que sobre a situação de luta pela independência do Brasil colonial que o enredo, teoricamente, se propunha a apresentar.

Como exemplo, selecionamos três pequenos trechos que serão transcritos a seguir e que pouco se relacionam com a história original, mas em que se evidencia a forma como *Arena conta Tiradentes* fazia claras referências ao comportamento adesista ou conformista que se abatia naquele momento sobre boa parte da intelectualidade de esquerda e da imprensa nacional, que colaboravam, ou no mínimo, suportavam passivamente o regime de exceção, embora já conscientes dos rumos opressivos e ditatoriais com os quais o governo militar aos poucos se impunha:

- TIRADENTES- Não tem importância. No princípio, todos os governos são bons. Depois, se ensozam de riquezas e deixam o povo na miséria.
- MACIEL- Culpado é quem nos humilha.
- TIRADENTES- Culpado é quem suporta humilhação sem se revoltar. [grifos nossos]
- [...]

- MACIEL- Se existissem mais brasileiros como o senhor.  
 TIRADENTES- Pelo menos mais um, sei agora que há.  
 MACIEL- Mas é pouco. Na Europa todos se admiram por que o Brasil ainda não seguiu o exemplo do Norte. Por que o povo ainda não se libertou.  
 TIRADENTES- Aqui, quando alguém fala, todos fogem espantados. Todos preferem seguir em paz o caminho pro matadouro. Aqui, liberdade só vem se alguém de fora ajudar.  
 MACIEL- É uma questão de lucro. Brasil livre é comércio aberto. Todos de fora vão querer ajudar  
 TIRADENTES- E por que até agora não ajudaram?  
 MACIEL- Nós temos que começar.  
 TIRADENTES- Nós dois?  
 MACIEL- Gente não falta. Falta descobrir os homens certos. Gente que possa mobilizar soldado, dinheiro e armas. [grifos nossos]
- [...]
- FRANCISCO- Chega, já disse! Por muito menos a outro eu já teria prendido. Uma obediência que troca de senhor é sempre traição!  
 TIRADENTES- Maior traição é não trair quem trai o povo. [grifo nosso]

Outra evidência revelada claramente no discurso dos personagens é a opção dos autores pela concepção estética e política fundamentada em pressupostos do *Teatro Épico*, como o emprego da cena anti-ilusionista e a criação de mensagens didáticas na busca do engajamento dos espectadores.

Essa opção pelo épico Brechtiano é textualmente apresentada no início da peça, logo após a canção de abertura e a sentença proferida pelo escrivão que declara Tiradentes infame até a terceira geração e o condena à força e posterior esquartejamento. O *ator-Curinga* inicia então sua fala na qual apresenta ao público uma proposta cênica baseada no cientificismo e provocadora de um reflexivo distanciamento:

CURINGA  
 (*dirigindo-se ao público*)

Esta foi a sentença. Nós vamos contar a história do crime.  
 (*enquanto o Curinga prossegue, o Coro continua cantando*).

CURINGA  
 Nós, somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê, mas não entende, a fotografia. Peças em que o ator come macarrão e faz café, e a plateia só aprende a fazer café e comer macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de ideia: todo mundo entende mais ninguém vê. Entende a ideia mas não sabe a quem se aplica. O teatro naturalista oferece experiência sem ideia, o de ideia, ideia

sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário. “Arena conta Tiradentes” — história de um herói da liberdade nacional.

Logo em seguida, num recurso cênico que sugere um conagraçamento, o elenco reunido em coro inicia uma envolvente encenação que busca o engajamento dos espectadores, ao propor a união dos brasileiros em torno à luta pela liberdade:

#### CORO

Eu sou brasileiro, mas não tenho meu lugar  
Pois lá sou estrangeiro, estrangeiro no meu lar.  
A quem nasceu lá fora tudo seu a terra dá:  
Essa Pátria não é minha, é de quem não vive lá.  
O pássaro na gaiola, já nascido em cativo,  
Aprende cantar e canta se permanece prisioneiro.  
Mas se lhe abrem a portinhola, bem capaz é de morrer.  
Com seu medo à liberdade, já não sabe nem viver.

Quem aceita a tirania  
Bem merece a condição  
Não basta viver somente,  
E preciso dizer não!  
Não basta viver somente,  
É preciso dizer não!

Como pode ser observado em trecho destacado anteriormente, será empregado textualmente o nome *Curinga* como referência a um dos personagens da peça. O já comentado *Sistema Curinga* estava em sua fase embrionária desde a montagem de *Arena conta Zumbi* em 1965, mas como uma teoria presente numa escritura dramaturgica será finalmente colocada em prática a partir de *Arena conta Tiradentes*.

Interpretado nessa montagem de estreia por Gianfrancesco Guarnieri, o uso do *ator-curinga*, impunha ao espetáculo uma nova concepção estética de representação, uma forma de desvinculação entre ator e personagem, que ora cumpre uma função narrativa ora interfere no desenvolvimento da trama interagindo como qualquer outro personagem da história e que em outros momentos assume uma posição de mediador entre o espectador e a narrativa.

Além de colaborar com a autoria por diversificar suas possibilidades e recursos dramáticos, na realização do jogo cênico o *Curinga* aumenta a intensidade dos aspectos do antirrealismo e do distanciamento pretendidos no *Teatro Épico* e, ao mesmo tempo, soluciona problemas práticos e econômicos da produção e direção de espetáculos como a redução do

tamanho do elenco no desenvolvimento de enredos que na cena naturalista exigiriam um maior número de atores.

É com o lançamento da edição em livro de *Arena conta Tiradentes*, ainda em 1967, que Augusto Boal apresenta sua teoria sobre o *Sistema Curinga*. Na primeira parte da obra, sob os títulos, *A necessidade do curinga*, *As metas do curinga* e *As estruturas do curinga*, se encontram vinte páginas com a conceituação desse sistema. Obviamente, na obra dramaturgica impressa na segunda parte do livro, se tem a aplicação prática de mais essa importante contribuição de Boal às teorias do teatro contemporâneo:

Ao optar por um sistema permanente de fazer teatro, onde as regras de estruturação estejam previamente determinadas, de plena posse de conhecimento da plateia, “imutável ou pouco modificável”, Boal pretende em realidade a criação de um jogo, de um esporte, aberto à originalidade de cada “jogada”.

Uma peça escrita e encenada dentro do sistema compõe-se de Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação, ficando criados dois Coros (o Protagonista e o Antagonista), um Curinga, uma Orquestra Coral e a divisão geral do espetáculo em dois Tempos. Como se vê é de futebol que ele trata..., com árbitro e tudo, O equilíbrio entre particular e universal, entre empatia e distanciamento, é assegurado pelas funções vetoriais do sistema: o herói encarna as primeiras categorias enquanto o Curinga se encarrega das segundas. Com isso, pensa ainda Boal, urna simbiose entre Stanislavski e Brecht pode ser realizada, neste ‘cozido’ onde se joga Aristóteles e Hegel junto com a água da bacia. (MOSTAÇO, 1982, p.92)

Para o grande professor do teatro brasileiro, Sábato Magaldi “o *Sistema Curinga* como teoria, coloca-se no apogeu, sendo a mais inteligente formulação de um encenador brasileiro”. (1967, p. 37)

Comentando a criação do *Sistema Curinga* e sua aplicação em *Arena conta Tiradentes*, Augusto Boal nos oferece outras informações relevantes sobre os resultados práticos conquistados na montagem:

O Sistema Curinga definiu-se. Estávamos contentes com a separação de personagens e atores. No distanciamento brechtiano, o personagem encarnava no mesmo ator: só Helene Weigel era a Mãe Coragem. Aqui, cada personagem flutuava de ator em ator. Simples acorde de violão — zás! —, atores e personagens trocavam de par.

A perda da empatia e seu tremendo poder de convencimento, no entanto, que pena! Queríamos reconquistá-la. Decidimos que o protagonista seria sempre o mesmo ator. Em *Arena conta Tiradentes*, David José [nome do ator] era o único Alferes. Os demais se revezavam.

Razão e emoção, queríamos tudo, na maior intensidade, alta voltagem. O Protagonista não entendia; o Curinga dava Explicações, para que não restasse dúvida quanto às intenções, à situação social e política da sua época e da nossa. Introduzimos as Entrevistas – o Curinga entrevistava personagens, quando necessário, misturando níveis de consciência e de tempo. O Curinga, cidadão aqui e agora, tinha o saber da nossa época e, no passado, a consciência do futuro: hoje; o personagem, Inconfidente, distante no tempo, sabia o que era possível saber no seu lugar e momento.

As Entrevistas substituíam os monólogos; fizéssemos Hamlet, provavelmente o Curinga interrogaria o príncipe sobre as vantagens de ser ou não ser, e quais razões da escolha. Introduzimos também a Exortação final para estimular espectadores a resistir ao fascismo que se instalava. (BOAL, 2014, p. 275)

Além do *ator-Curinga* e de Tiradentes, o personagem protagonista, a peça é composta ainda por algumas dezenas de personagens, embora o elenco da montagem original fosse composto por apenas oito atores. Como na antecessora *Arena conta Zumbi* para a realização do enredo houve uma distribuição de personagens que agrupamos em três núcleos distintos:

O primeiro é o núcleo das figuras históricas, em que encontramos personagens resultantes das pesquisas realizadas, neste caso, em sua maior parte, nos documentos que compõe os *Autos da Devassas*: José Joaquim de Maya, Thomaz Jefferson, José Álvares Maciel, Governador Luis da Cunha Menezes, Domingos de Abreu Vieira, Padre Oliveira Rollim, Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Joaquim Silvério dos Reis, Coronel Alvarenga Peixoto, Marília (codinome de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas Brandão), Bárbara Heliadora Guilhermina da Silveira, Monica Maria do Sacramento, Visconde de Barbacena, Cabo Jerônimo de Castro e Souza, Tenente-Coronel Francisco de Paula Freire, Padre Carlos Correia de Toledo e Melo;

Temos também o núcleo dos personagens de figuração, em que encontramos personagens coadjuvantes de menor importância para o enredo, que são identificados por prenomes ou ainda por profissões ou características demográficas genéricas: Inácia, Deolinda, Escrivão, Vendedora, Clérigo, Mulher 1, Mulher 2, Mineiro, Taverneiro, Bêbado, Homem 1, Homem 2, Tropeiro, Arauto, Pregão, Carrasco, Soldados;

E, finalmente, o núcleo funcional, em que encontramos personagens criados para a sustentação do espetáculo, sem maiores conotações com o desenvolvimento da trama. Geralmente são responsáveis pelos cânticos, pelos jograis ou jogos cênicos coreografados: Coro, Coro dos Operários, Coro dos Soldados, Corifeu, Corifeu 1, Corifeu 2;

Nesse segundo espetáculo da dupla Boal e Guarnieri, novamente não encontramos um aprofundamento sobre o perfil ou condição psicológica dos personagens, cujos traços de caráter não serão indicados pela autoria nem tampouco emergem no caminho evolutivo do enredo e onde prevalece apenas uma distinção maniqueísta entre ‘os bons’ e ‘os maus’.

Vale destacar que em *Arena conta Tiradentes* algumas composições cênicas inéditas ou pouco comuns em dramaturgia serão empregadas, como parte do *Sistema Curinga*. Exemplifica-se o fato com a cena de abertura da peça em que se encontra uma ‘Dedicatória’. O espetáculo é dedicado a José Joaquim de Maya, um estudante brasileiro que de sua universidade em *Montpellier*, na França, de forma pioneira na história do Brasil, encaminha uma carta a Thomas Jefferson, solicitando a colaboração do então presidente norte-americano para que o nosso país conquistasse também sua independência, como há pouco tempo havia ocorrido com os norte-americanos. A carta de Maya e a resposta de Jefferson são lidas, durante a cena.

O enredo é composto por uma estrutura temporal anárquica, mas que resulta numa sequência interessante e envolvente. No início temos um suposto tribunal em que Tiradentes será julgado. A partir daí, num formato anacrônico, em paralelo ao julgamento se desenvolvem cenas independentes. Algumas apresentam fatos passados da história real, como um retorno no tempo, um recurso literário denominado ‘*analepse*’, mais conhecido em teatro ou cinema pela expressão inglesa *flashback*.

Outras cenas, conceituadas pelo *Sistema Curinga*, apresentam ‘Explicações’. Discursos didáticos do Curinga dirigidos diretamente ao público para facilitar a compreensão de fatos históricos, situações ou personagens. Outras vezes teremos a interferência cênica de músicas ou coreografias que alteram ou intensificam a atmosfera e o ritmo das cenas, mas que sempre mantém uma função de reforço pedagógico sobre as principais mensagens que deveriam ser transmitidas. Ao final temos a conclusão do julgamento com a condenação e o enforcamento de Tiradentes em uma emotiva e contagiante cena musical.

*Arena conta Tiradentes*, resultou numa obra dramaturgica melhor estruturada, se comparada ao texto anterior da dupla Boal e Guarnieri. Temos aqui uma composição madura e bem elaborada que, no entanto, não repetiu o sucesso gigantesco de *Zumbi*, embora tenha

seus méritos do ponto de vista da análise de recepção e, principalmente, por sua linguagem com belas mensagens de caráter libertário e provocadoras de engajamento:

#### GONZAGA

O fim da escravidão, por exemplo. Todos os negros seriam livres O fim da sujeição a qualquer país estrangeiro. Todos os brancos, negros e mulatos seriam livres. O fim de qualquer poder homogêneo, militar ou econômico. Toda a nação seria florescente. Tudo isso foi pensado como hipótese de potência e não de ato. Mas se eu soubesse que essas conversas eram mais que mero entretenimento, eu as teria denunciado.

#### JUIZ

Senhor Gonzaga, quando um vassalo, ainda que teoricamente, discute os caminhos que levam à liberdade do povo, ainda que não a pretenda, lança luzes para que o povo se liberte. Portanto, é criminoso. Não seria crime se Vossa Mercê discutisse hipóteses de fatos impossíveis. Porém, como a liberdade do povo depende tão somente de que o povo a conquiste, como a liberdade do povo é sempre possível, é sempre crime discuti-la. Liberdade, pois, é uma palavra que deve ser esquecida, pois mencioná-la é o primeiro passo para consegui-la.



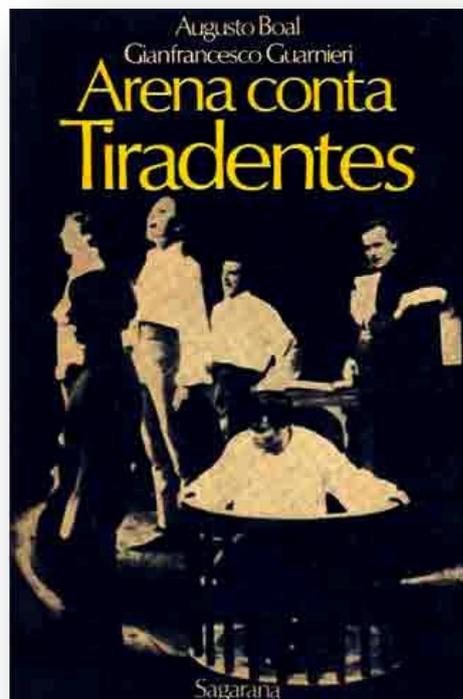
Imagem: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br).  
Registro fotográfico Derly Marques

*Arena conta Tiradentes*. Cena do espetáculo original. 1967. Na cena: Gianfrancesco Guarnieri, Silvio Zilder, Jairo Arco e Flexa, David José (como Tiradentes), Renato Consorte, Cláudio Pucci e Vânia Sant'Anna.



Imagem: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br).  
Registro fotográfico Derly Marques

A atriz Dina Sfat em cena do espetáculo original de *Arena conta Tiradentes*. 1967



Capa do livro *Arena conta Tiradentes*. Editora Sagarana. 1967

## TIO PATINHAS E A PÍLULA (ou As Aventuras de Tio Patinhas)

Escrita em 1968 e revisado por Boal em 1983, a peça é uma sátira que apresenta uma severa e debochada crítica ao capitalismo e ao imperialismo norte-americano. Um dos traços culturais marcantes no Brasil de 1968 é a dominação dos meios de comunicação de massa nos grandes centros urbanos do país. Outra marca do período é a presença maciça de produtos culturais norte-americanos que aumentava proporcionalmente na medida em que cresciam as audiências das redes de TV.

Desde os tempos da Segunda Guerra Mundial, o estado norte-americano já praticava a denominada Política da Boa Vizinhança como caminho no desenvolvimento de um plano de dominação cultural no continente americano, o *American way of life*, um processo de difusão ideológica do modo de vida e dos bens de consumo típicos da cultura norte-americana fundamentado na propaganda veiculada nas formas de entretenimento da cultura de massa: séries de TV, filmes de cinema, discos musicais, histórias em quadrinhos, anúncios e matérias de revistas etc. Esses sedutores instrumentos da política imperialista dos Estados Unidos receberam em nosso país um maior impulso a partir da ditadura militar já que nossos governantes militares eram aliados dos governos norte-americanos na luta contra o crescimento da ideologia comunista nas Américas.

Sobre esse caldo cultural em que se misturavam ideais de luta democrática, crítica à dominação norte-americana e propaganda ideológica marxista, Boal nos apresenta *Tio Patinhas e a Pílula*. Em um fictício país, a partir de uma revolta estudantil surge uma ameaça às classes dominantes lideradas por Tio Patinhas que para controle e repressão do movimento revolucionário que se iniciava convocam diversos super-heróis para um combate, do qual esses sairão vitoriosos. Ao final, a paz, a ordem e o modo de vida dos poderosos serão restituídos na pátria imaginária.

A sinopse acima poderia aparentemente sugerir um enredo simples e um tanto inocente, mas que em seu real desenvolvimento apresentava um teatro de vanguarda esteticamente ousado e que através de um discurso marxista claramente indicava a luta revolucionária como o caminho libertador das amarras da ditadura militar:

CENA 5 – Plenário de uma assembleia estudantil

[...]

BENEDITO – Nós não podemos dialogar com o poder quando estamos sinceramente empenhados com contestar esse poder! Não vamos nos iludir: esse é um poder que monologa! Um poder que só aceita o diálogo da violência!

- AZAMBUJA – O companheiro está defendendo a violência pela violência!
- BENEDITO – Nós não temos o culto da violência, mas ela deve ser usada sempre que for necessária para destruir a violência da sociedade estabelecida.
- BONIFACIO – Mas qual é o seu objetivo, companheiro?
- BENEDITO – Derrubar o governo! E se todos nós tivéssemos o mesmo objetivo, o governo cairia em 24 horas!
- AZAMBUJA – Se ainda não caiu, se continua instalado sem nenhum apoio popular, é porque está bem sustentado pelos seus aparelhos de repressão!
- BENEDITO – O regime não cai porque tem a seu favor todos os partidos, até mesmo os de esquerda, e principalmente vocês, reformistas! Vocês que falam em revolução, em sociedade mais justa e guardam o dinheiro no mesmo banco dos capitalistas! Vocês que falam contra a sociedade de consumo e compram no mesmo supermercado dos capitalistas. Vocês...
- PRESIDENTE – Hei, hei, hei, espera aí, os companheiros estão se desviando do tema desta assembleia!
- BENEDITO – Nós temos que destruir tudo, não se pode construir nada de sadio sem destruir primeiro tudo que está podre! O nosso verdadeiro inimigo é a sociedade capitalista, e o aparelho burocrático é o freio da Revolução!

A escritura revela uma composição realizada sob total influência do *Teatro Épico* de Brecht, numa evidente opção de Boal por apresentar um espetáculo absolutamente comprometido com o gênero. Embora a forma épica já estivesse bastante presente em outras peças de Boal, esse fato não se realizara de maneira tão completa nos espetáculos escritos com Guarnieri, provavelmente porque uma recusa do parceiro aos modelos brechtianos assim não o permitisse. Em entrevista a Fernando Peixoto (1985 p. 58-59), Guarnieri esclarece:

“durante um certo tempo, recusa mesmo. [...] busco minha dramaturgia na realidade e em mim mesmo. Brechtiana ou não, isso não me interessa, não me importa, não significa nada pra mim. [...] Brecht foi sempre uma paixão de Boal. Minha, não.”

Assim, com a liberdade proporcionada pela autoria solitária, em *As Aventuras de Tio Patinhas*, um dos outros títulos com que a peça foi denominada, se encontram plenamente contemplados os pressupostos apresentados por Bertold Brecht em 1930, em que são pautadas as distinções entre a forma épica na comparação com a forma dramática. Esse compêndio brechtiano já havia encontrado em *A Revolução da América do Sul* suas primeiras práticas na dramaturgia de Boal e agora em *Tio Patinhas e a Pílula* retornavam de forma mais intensa, radical e evidente.

Concebida em tom farsesco a comédia é composta por trinta cenas construídas, em sua maioria, nos moldes das tradicionais esquetes cômicas do *Teatro de Revista* ou dos

programas de humor do Rádio ou da TV. As cenas são apresentadas num enredo não linear que se realiza em cenários e atmosferas improváveis do ponto de vista da lógica convencional, como exemplificado a seguir na descrição cênica proposta na abertura da cena quatro:

Cena 4 – Selvas transamazônicas, transandinas, *transierras*, madres ocidentais e orientais e outras *sierras* e madres. Índios. Gritos de dor e de carnaval. Cobras e elefantes. Pão de Açúcar, Corcovado, praias, *Macchu Picchu*, *Cuzco*, *El Tigre*, *Viña del Mar*, *Punta del Leste*, *Cactus* e *Sombreros*, Lhamas e Ponchos. Frenesi. Música: “Yes, nós temos bananas.” Todos correm, rodopiam, dançam, saltam.

Ações simbólicas se concretizam em cenas de fortes conotações críticas e didáticas onde se misturam algumas dezenas de personagens, da mesma maneira, simbólicos. Uma parte desses personagens é inspirada no mundo real, em sua maioria, representações arquetípicas de status sociais, como estudantes, repórteres, locutores, funcionários, o presidente, o general, o gerente etc.; outra parte, originária do mundo das histórias em quadrinhos ou de outros produtos da cultura de massa, como os das histórias em quadrinhos e animações: Zé Carioca, Mandrake, Lothar, Batman, Robin, Super-homem, Narda; ou dos filmes de cinema: Gunga Din (personagem indiano de filme homônimo), Sakini (personagem japonês do filme *A Casa de Chá do Luar de Agosto*), Zorba (do filme *Zorba, o grego*).

Como destaque desse segundo agrupamento de personagens, o protagonista Tio Patinhas, personagem dos estúdios de Walt Disney, que hoje integram o maior conglomerado de mídia e entretenimento mundial, sob o nome de *Walt Disney Company*. Tio Patinhas nasceu em 1947, como uma figura coadjuvante nas histórias de seu sobrinho, o Pato Donald. O velho astuto e sovina é um multimilionário obstinado por riqueza e poder que foi inspirado na obra de Charles Dickens, intitulada *Conto de Natal*, o avaro e racional protagonista de nome Ebenezer Scrooge.

Criação do cartunista e roteirista Carl Barks, consagrado como o melhor e maior artista das HQs dos *estúdios Disney*, aos poucos Tio Patinhas foi se tornando figura importante nas tramas vividas por Donald, a tal ponto de se tornar com o tempo, o personagem central principalmente no gênero das grandes aventuras, histórias criadas e publicadas especialmente na abertura dos gibis.

Presente nas edições brasileiras da revista *O Pato Donald* desde 1950, dado o seu destaque, o personagem a partir de 1963, seria escolhido como nome da mais relevante publicação dos *estúdios Disney* no Brasil, o *Almanaque Tio Patinhas*, grande sucesso editorial da *Editora Abril* durante algumas décadas.

Boal escolhe então um personagem já bastante familiar do público para apresentá-lo como um ícone a personificar o capitalismo selvagem. Por ser Tio Patinhas associado à marca norte-americana *Disney*, também se torna uma escolha ideal como alvo para as críticas ao imperialismo norte-americano, portanto, o vilão perfeito a tudo o que se procurava denunciar e combater na peça. Vindo o personagem das Histórias em Quadrinhos, traria em si o toque de humor e a atmosfera de caricatura que o gênero da farsa exigia.

Interessante constatar uma possível influência que a crítica mordaz ao modo de vida norte-americano realizada a partir de um inocente personagem das Histórias em Quadrinhos *Disney* que Boal nos apresenta, poucos anos depois seria o caminho utilizado em importantes ensaios e artigos críticos de caráter acadêmico, do qual destacamos aqui o, talvez, mais conhecido exemplo: *Para ler o Pato Donald* de Ariel Dorfman e Armand Mattelart escrito em 1973.

Como na antecessora *Arena conta Tiradentes* a peça traz de forma explícita o *Ator-curinga* como um personagem a narrar e interferir na trama. No abertura do texto, Boal toma o cuidado de indicar as possíveis formas de se trabalhar com esse novo conceito estético:

Esta peça pode ser feita com cada ator representando um personagem diferente, como pode também utilizar o *sistema curinga*, em que nenhum personagem é representado pelo mesmo ator em duas cenas sucessivas. Neste caso, são necessários apenas dez ou doze atores. Pode-se ainda optar por uma solução intermediária: os personagens mais característicos podem ser representados sempre por um mesmo ator e todos os demais em rodízio.

Curiosa personagem dessa farsa é a Doutora Bertha Dunkel, apresentada como uma famosa socióloga alemã. Uma gag de Boal para homenagear o crítico literário e escritor Roberto Schwarz, o verdadeiro autor da personagem, já que Bertha Dunkel era apenas um pseudônimo que o crítico se utilizou para assinar uma publicação denominada *A exploração capitalista*, conforme explicado em entrevista pelo próprio Schwartz (2018):

Foi o seguinte: mais ou menos em 1966 me encomendaram uma explicação didática da ideia marxista de mais-valia, para ser usada em aulas para um grupo operário, clandestino na época. Escrevi com a maior clareza de que era capaz. Como não saiu ruim, houve interesse em divulgar o folheto em âmbito maior, e o grupo da Teoria e Prática resolveu publicá-lo na revista. Inventei uma personagem para assinar o “artigo”, que era essa

Bertha Dunkel. Bertha para Roberto, e Dunkel, que quer dizer escuro, para Schwarz, que é preto.

Escrevi uma pequena biografia como introdução, explicando que ela era uma escritora alemã de vanguarda, que nos anos 20, tocada pela proximidade da revolução, resolvera se dedicar ao didatismo político, no qual via uma forma literária e um problema estético. É claro que eram questões que estavam interessando a mim. A coisa teve um desdobramento engraçado porque um intelectual de renome, que conhecia tudo do movimento operário alemão, tinha lembrança de Bertha.

Como será visto no trecho transcrito abaixo, cenas 8 e 9 do espetáculo, Augusto Boal inclui na escritura uma pequena pista sobre a gag que faz com o pseudônimo de Roberto Schwarz, mas ao mesmo tempo se utiliza da personagem para doutrinar sobre o conceito de *mais-valia* e sobre a luta revolucionária:

Cena 8. Curinga sozinho.

CURINGA – E ninguém via essas criaturas fantásticas. Ninguém as via, mas elas ali estavam. Respiravam, como a luz. (A luz respira visivelmente.) Quem era quem, *who's who*, *impossible to known*, impossível descobrir. E a vida continuava. Enquanto isso, no Sindicato dos Metalúrgicos, a famosa socióloga alemã, Doutora Bertha Dunkel, née Schwarz, trocava em miúdos uma doutrina extraplanetária; a *mais-valia*. [grifo nosso]

Cena 9. No Sindicato. Diversos subversivos escutam, com as bocas e os corações boquiabertos.

BERTHA DUNKEL (*Fala bondosamente, como se estivesse entre amigos. Está.*) –

Todo operário sabe que é explorado. O que talvez não saiba é que essa exploração é própria da natureza mesma do regime capitalista, e que só a eliminação do sistema eliminará a exploração. A *mais-valia* prova cientificamente que o capitalismo é um sistema injusto, seja quem for o patrão. Não apenas os maus patrões são maus: também são maus os bons! Suponhamos que, para a produção dos seus meios de subsistência (casa, comida, roupa), o trabalhador médio gaste quatro horas de trabalho. No entanto, ele trabalha mais de quatro horas: trabalha oito, dez e até doze. Isto é: ele produz muito mais do que recebe, produz um excedente. E para onde vai esse excedente? Vejamos se vocês descobrem. Isso mesmo: vai para o bolso do patrão, seja ele bom ou mau! Essa diferença tem o curioso nome de *mais-valia*. Mas um homem não é um boi. E para conservá-lo na situação de boi, é necessária a violência. [...]

*As Aventuras do Tio Patinhas* não foi à cena na época de sua escritura, o que somente seria realizado em Buenos Aires, capital da Argentina, em 1971 com o título *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, ou em sua tradução literal *O Grande Acordo Internacional do Tio Patinhas* sob a adaptação e direção do próprio Augusto Boal, que naquele momento já se encontrava em exílio político no país vizinho.

Fernando Peixoto apresentou uma crítica da peça intitulada *E quem pagou o pato?* Que foi publicada na primeira edição de *Teatro de Augusto Boal* e de onde extraímos os comentários com que encerramos essa análise:

1968: foi também um ano de contestação do imperialismo norte-americano, desmascarado como anjo da guarda das forças políticas e econômicas que sustentam o capitalismo monopolista.

*As Aventuras do Tio Patinhas* nasceu neste clima: é um documento que revela e exemplifica, movido por um espírito irônico e ágil de sátira mordaz, uma advertência que ainda permanece: o poder burguês nacional, ameaçado, encontra elementos de identificação e união e proteção fora do país, socorrido pela força capitalista internacional e especialmente norte-americana, agrupando energias para instaurar um triunfo que acaba, como na peça, com cadáveres pendurados pelos pés, pelos braços, pelos pescoços. E com o país amordaçado e militarizado. Nosso 68, ainda mais que nosso 64.

Mas o teatro é um espaço indomável e imprevisível que permite o humor, a invenção, a brincadeira: Boal inventa uma espécie de paródia ou alegoria construída com fantasia e realidade, misturando personagens de carne-e osso de ficção, num esforço de denúncia.

[...] Propondo ao encenador e aos intérpretes um exercício de linguagem criativa e lúcida, mostra que o teatro, sem perder sua força vital de alegria e humor, e mesmo sem pretender ser demasiadamente profundo, pode ser um sadio instrumento de luta. Descendente de algumas das obras produzidas alguns anos antes pelo Centro Popular de Cultura, valendo-se da farsa e da caricatura, *As Aventuras do Tio Patinhas* vai, sem cerimônia misturando estudantes e políticos, comédia e tragédia, patos e super-homens (alguns inclusive em crise existencial ou sentimental). Pode ser ainda vigorosamente recuperado, apesar da distância que nos separa de 68: afinal, em todos os níveis, continuamos pagando o mesmo pato. (BOAL, 1990, v.1, p.122 a 124)



Imagem: Instituto Augusto Boal

Peça: *Tio Patinhas e a Pílula*. Cartaz de montagem argentina. 1972

## A LUA PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA

Uma peça curta que foi especialmente encenada durante o segundo ato da *1ª Feira Paulista de Opinião*. Como em *As Aventuras do Tio Patinhas*, a escritura foi realizada no conturbado 1968 e, em alguma medida, a realização da peça continuava o projeto da série ‘*Arena conta*’ não mais apenas como uma mensagem libertária, mas nesse caso, como uma homenagem e, ao mesmo tempo, um doutrinário chamado para a luta armada:

- CURINGA – E assim que descobre que serão obrigados a marchar, a escalar montanhas, a sofrer, a passar fome, muitos se aproveitam da primeira ocasião para largar o grupo. O desertor é sempre um traidor.
- ATOR – Antônio Rodríguez Flores: o desertor.
- ANTONIO R.F. – Comandante: será necessária luta armada?
- COMANDANTE– Não há um só exemplo na história de uma classe dominante que tenha abdicado graciosamente do poder.
- ANTONIO R.F. – Mas nós somos tão poucos. Somos dezoito nas montanhas.
- COMANDANTE– Se nós fôssemos somente tantos quantos somos seria melhor desistir. E se continuássemos seríamos bandoleiros. Mas nós somos o povo inteiro, por isso vamos vencer.
- A.R.F. – Mas nós nem sabemos guerrear.
- COMANDANTE– A arte da guerra se aprende fazendo a guerra. Nenhum povo pode desejar liberdade sem desejar luta. A guerra pode começar agora ou mais tarde, mas que ninguém se iluda: nenhum país se libertará sem lutar! O ódio como fator de luta, o ódio intransigente ao inimigo que guerrilheiro leva além das limitações naturais do ser humano. Nossos soldados têm que ser assim: um povo sem ódio não triunfa de um inimigo brutal.
- A.R.F. – Morte.
- COMANDANTE– Num combate tantas vezes a morte está mil vezes presente que a vitória é um mito que só um combatente de verdade pode sonhar.
- CURINGA – Absolutamente ninguém pode se espantar de ter sido ele um dos primeiros a cair durante o combate, o contrário sim, teria sido um milagre.

O homenageado de agora, era o grande nome dos movimentos marxistas e da luta revolucionária, Ernesto Guevara de la Serna, o médico argentino, ideólogo e militante das guerrilhas de libertação da América Latina, o mundialmente conhecido herói e vitorioso comandante da Revolução Cubana, Che Guevara, um símbolo maior entre os estudantes e revolucionários, e que há pouco, havia sido capturado e executado em 9 de outubro de 1967, durante uma ação de guerrilha nas selvas da Bolívia.

Como as outras peças da *Fase do Engajamento* a escritura é composta no *Sistema Curinga* e possui como personagens, o protagonista, Che Guevara, denominado apenas como

Comandante, e ainda como personagens secundários: o Curinga, o Ator, o Locutor, o Capitão, o Tenente, o Coronel, o Repórter, a Professora, os Soldados, a Velha das Cabras, Antônio Rodríguez Flores – o desertor, Huasi e Cortázar, este último numa clara alusão ao escritor Júlio Cortázar, utilizado apenas na cena que encerra o espetáculo.

Mais uma vez, temos uma peça de Boal que se distancia da estrutura do teatro dramático e privilegia a forma narrativa em que os personagens não serão identificados por traços comportamentais ou por outras características que possam ir além de estereótipos ou arquétipos, como também não será descrita ou proposta na escritura a evolução psicológica dos personagens conforme se desenvolve o enredo. A peça apresenta uma divisão cênica subjetiva, explicada apenas pelos próprios títulos: Prólogo; Dedicatória; A Despedida; A Velha das Cabras; O Combate e a Prisão; e, Diálogos em Busca da Verdade, o que exige em novas montagens uma pesquisa que permita um aprofundamento histórico sobre o que se pretendeu retratar. É mais uma narrativa dramática sobre a morte de Che Guevara do que propriamente um enredo que pretende contar sobre como foi que se deu esse triste episódio.

Muito mais do que uma obra dramaturgica autoral, *A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa* traduz a grande sensibilidade de Boal como diretor e teatrólogo, já que o espetáculo é resultado de uma colagem de textos em que o corpo do enredo foi baseado em trechos dos *Diários de Che Guevara na Bolívia*. Teve ainda Boal outras diferentes inspirações em seu processo de criação, entre essas, a referência a obras de alguns dos mais relevantes nomes da literatura latino-americana, como a poesia do chileno Pablo Neruda, *Toada de Manuel Rodríguez*, declamada no original em espanhol e que foi utilizada como ‘Dedicatória’ logo no início da peça. Encerrando a pequena homenagem póstuma a Guevara, um comovente trecho de carta do escritor argentino Júlio Cortázar:

#### CORTÁZAR

Ouçó o impossível, o mais imerecido: peço que seja a sua voz a que aqui se ouça, que seja a sua mão a que escreva estas linhas. Sei que é absurdo e que é impossível e por isso mesmo creio que ele escreveu isso 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 a sua jovem e maravilhosa vida. Usa então a minha mão uma vez mais, meu irmão!

De nada lhes valerá que te hajam cortado os dedos.

De nada lhes valerá que te hajam assassinado.

Toma a minha mão e escreve.

Tudo quanto ainda me falta dizer e fazer, eu o direi e farei sempre contigo a meu lado.

Só assim terá sentido continuar vivendo.



Imagem: Instituto Augusto Boal

A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa. Foto de Derly Marques. 1968  
Na foto os atores: Luiz Carlos Arutin, Zanoni Ferrite, Rolando Boldrin e Cecilia Thumim.

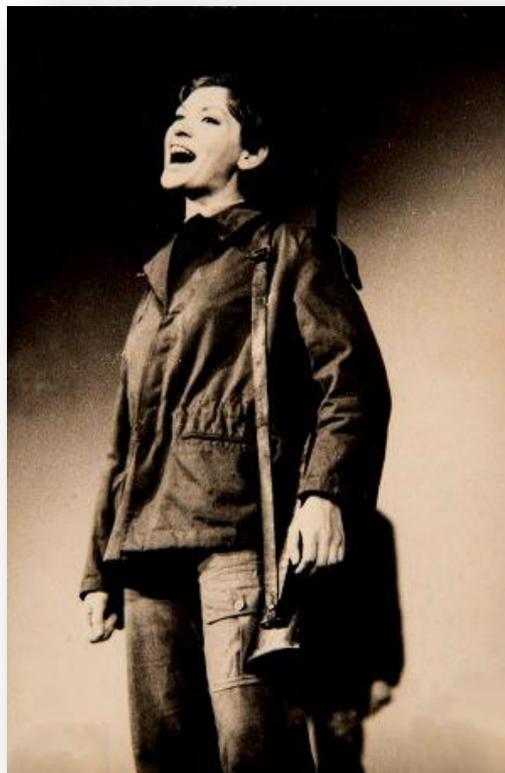


Imagem: Instituto Augusto Boal

A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa. Foto de Derly Marques. 1968  
Na foto a atriz Cecilia Thumim (esposa de Boal)

## **ARENA CONTA BOLÍVAR (ou Bolívar, o lavrador do mar)**

Neste último retorno à temática dos musicais sobre heróis da liberdade, Boal oferece um texto que em muito irá repetir a fórmula discursiva praticada anteriormente nas outras peças da série ‘*Arena conta*’: a prática do *Sistema Curinga*, a inspiração nos pressupostos do *Teatro Épico* e a mensagem de um engajamento solidário à luta revolucionária.

O personagem homenageado da vez seria o grande herói venezuelano Simón Bolívar, o Libertador da América, que nos princípios do século XIX comandou grande parte das guerras pela independência de colônias que viviam sob o jugo da monarquia espanhola, um imenso território que hoje corresponde aos seguintes países: Venezuela, Colômbia, Equador, Panamá, Peru e Bolívia.

Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios Ponte-Andrade y Blanco foi um filho de aristocrata que numa vida de apenas 47 anos se tornou um mito dos movimentos revolucionários da América Latina. Sua biografia nos aponta que Bolívar se tornou o grande nome das lutas libertárias por sua liderança política e por seu desempenho militar calcados em importantes qualidades. Foi um hábil estrategista nas questões militares, um grande negociador na política internacional, um guerreiro incansável e ainda um enérgico e temido governante.

Escrita em 1969, em parceria com Théo de Barros na composição musical, *Arena conta Bolívar* é uma obra bastante singular, que por vezes sugere uma escritura que talvez não tenha recebido o devido acabamento do autor, um fato bastante comum em peças teatrais que muitas vezes só serão finalizadas durante os ensaios de estreia. Quando isso ocorre, a escritura somente recebe as devidas correções e modificações do autor quando for impressa em formatos mais definitivos como, por exemplo, na publicação em livros, o que não ocorreu neste caso.

Conforme é sabido, era uma praxe no processo de direção de Augusto Boal a incorporação de sugestões advindas dos atores ou outros envolvidos no trabalho, o que nos deixa ainda mais convictos dessa possibilidade de haver faltado um trabalho de revisão e acabamento do texto analisado, uma rara e antiga cópia da obra, parte do acervo da *Biblioteca Jenny K. Segall*, impressa em mimeógrafo, de um original datilografado.

Um dos indícios desse não acabamento textual é percebido logo no início da peça em que predominam diálogos versificados, uma característica que, no entanto, se perde ao longo da escritura. Na parte musical também encontramos particularidades que sugerem a

ausência de uma revisão. Algumas das músicas foram escritas com longuíssimas letras, como no caso da canção *História da fundação do famoso bordel Inferno Celestial, propriedade da jovem condessa Tereza de Torquemal*, uma opereta que possui um total de 120 versos que ocupam praticamente dez por cento das 38 páginas de escritura da peça.

Outro fato bastante particular em *Bolívar, o lavrador do mar*, o título dado originalmente à peça, é que alguns trechos são apresentados em outras línguas como o francês, o inglês e o espanhol, mas como são apenas expressões idiomáticas seriam facilmente compreendidas pelo público. No entanto, temos também a presença de um grande trecho escrito em francês na cena do *Bordel francês em Roma* o que não resulta num fácil entendimento de uma plateia de brasileiros, um fato que provavelmente necessitasse alguma espécie de revisão ou de indicação da autoria sobre os procedimentos cênicos que deveriam ser adotados para a facilidade de compreensão.

Dividida em dois atos, possui uma estrutura semelhante a dos espetáculos anteriores, no entanto, apresentando um enredo excessivamente narrativo, fragmentado pela longa sequência de acontecimentos históricos narrados e sem um fio condutor com a teatralidade necessária para provocar um grande interesse, a peça não consegue causar o mesmo impacto que os outros enredos históricos apresentados na série '*Arena conta*'.

O protagonista é apresentado sem romantismos, revelando um caráter mais político e habilidoso e menos heroico e altruísta, o que, porém, resulta numa composição mítica menos envolvente do que as composições criadas para Tiradentes ou Zumbi.

Como nos outros musicais históricos, a peça é composta por um grande número de personagens que podem ser agrupados em três grandes núcleos.

O núcleo das figuras históricas: Carlos IV, Condessa Tereza de Torquemal, Rei Carlos IV e Rainha, Papa Pio VII, Napoleão Bonaparte, Tomas Jefferson, Simon Rodrigues, Miranda, Monteverde, Santander, Padre Cortes de Madariaga, Don Vicente, Embaixador Francês e Primeiro Ministro Inglês entre outros;

O núcleo funcional, com personagens próprios do *Sistema Curinga*: Curinga, Coro, Narrador, Locutor, Atores etc.

E ainda, o grupo dos personagens de figuração, que geralmente integram o coletivo ou a função coadjuvante em apenas uma das cenas: Soldado Espanhol, Sargento, Moça, Mulher, Mãe, Senhor, Amigo, Perneta, Zambo, Multidão, Povo etc.

Como foi característico nesta fase da dramaturgia de Boal, novamente não encontraremos o perfil ou a evolução psicológica dos personagens coadjuvantes no correr do

espetáculo, ficando os mesmos limitados aos clichês e estereótipos de suas posições sociais na visão marxista do autor.

Destaque na composição da peça são os aspectos de atualidade e urgência que regeram a criação do espetáculo que, teoricamente, deveria ser histórico. Como criador de obras para engajamento, Boal buscava levar ao público os discursos mais provocadores e que melhor pudessem proporcionar uma reflexão crítica sobre os fatos políticos de um país, naquele período, dominado por um regime que a cada dia se tornava mais opressivo e violento.

Encontramos então em *Arena conta Bolívar*, mensagens de resistência, que em muito ultrapassariam as metáforas e analogias que o enredo histórico pudesse proporcionar. Para além disso, sua estrutura discursiva denunciava de forma bastante escancarada os desmandos do governo militar e os graves acontecimentos de repressão e patrulhamento praticados pela ditadura. O texto fala sobre censura à imprensa e meios culturais, sobre a promiscuidade e imoralidade da classe dominante preocupada apenas com seus lucros, sobre a necessidade da participação popular nas lutas revolucionárias, sobre a imposição de uma ideia de liberdade sob o controle do poder etc. Enfim, era a realidade nacional travestida de um distante passado histórico.

O trecho da *Canção dos Torturados* transcrito abaixo exemplifica bem esse destaque na abordagem dos temas da atualidade. Nessa cena, além da velada denúncia sobre a prática da tortura, também podemos perceber na letra da canção os mecanismos de empatia e de engajamento que Boal buscava despertar no espectador:

(O QUINTO AMIGO TAMBÉM SE TRANSFORMA EM TORTURADOR E TODOS INICIAM A CENA DA TORTURA CANTANDO E MIMANDO CADA AÇÃO DESCRITA)

#### CANÇÃO DO TORTURADO

Vamos todos à prisão  
Soltar o nosso irmão.  
Teu irmão foi preso  
por pensar e por dizer  
por ter feito o que você  
queria bem fazer.  
É você o aprisionado  
É você o torturado.

Você já está condenado  
por não entender  
que se um homem  
está pensando  
o mesmo que você

e esse homem está sofrendo  
é você que está morrendo  
ele é você  
é você.  
Anda, acode  
não hesita,  
é seu pai que grita:  
eu morro, Vicente socorro.  
Já de ossos partidos  
Vai socorro Vicente: eu morro!  
Marcado com ferro em brasa  
a prisão é a tua casa  
e é teu o sangue dele  
a correr.  
Socorro, socorro!

Teu irmão já foi cegado  
e você que não quer ver.  
Alguém vai ser fuzilado  
é você que vai morrer.

Se teu pai é esquartejado  
no caixão,  
quem está ao lado dele  
é você,  
é você,  
é você,

CURINGA – Querido espectador: é você o torturado.

*Arena conta Bolívar* teve sua estreia no início de 1970 na Cidade do México durante uma turnê internacional do *Teatro de Arena* realizada de fevereiro a abril daquele ano. Durante a excursão o grupo esteve ainda em outras cidades mexicanas e, em seguida, percorreu os Estados Unidos e, posteriormente, Venezuela e Peru.

No Brasil da ditadura militar, ainda mais coerciva, bruta e repressora após a publicação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968, a peça, obviamente, foi censurada.

Em 1971 a montagem prevista e não realizada da peça no Brasil marcará um período de extrema violência na vida de Augusto Boal, que, durante os ensaios de *Arena conta Bolívar* acabou sendo ilegalmente preso, torturado e encarcerado no presídio Tiradentes, na capital paulista, durante dois meses. Um triste, cruel e lamentável fato que determinará seu exílio do país e marcará os últimos tempos do glorioso trabalho cultural do *Teatro de Arena* que sem o comando de Boal, logo em seguida, em 1972, encerraria suas atividades.

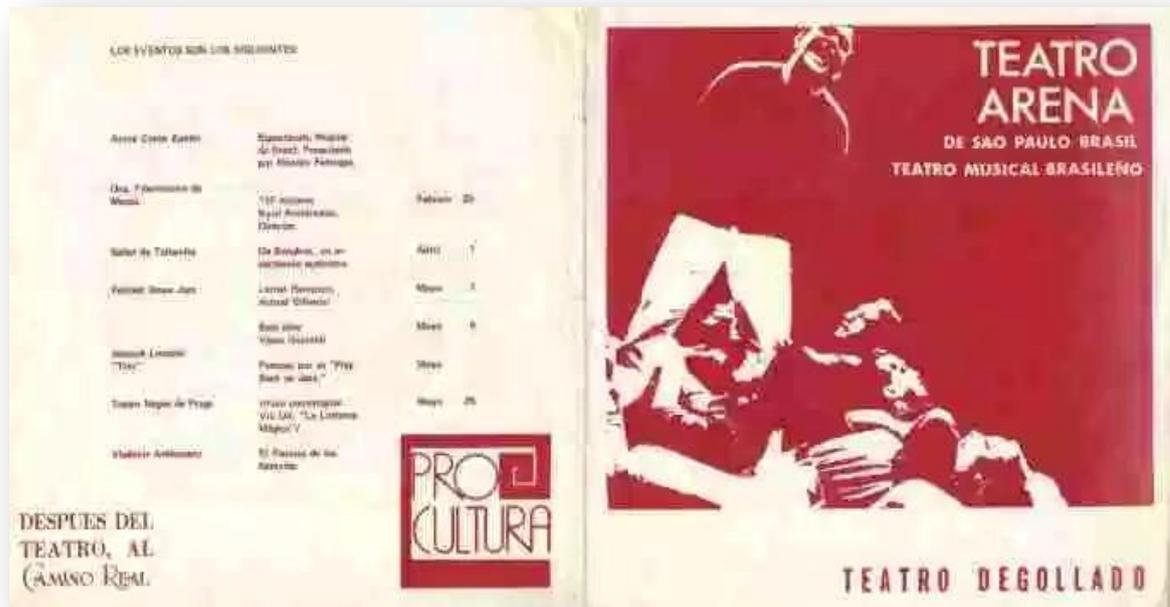


IMAGEM: [augustoboal.com.br](http://augustoboal.com.br)

Capa do programa da turnê do *Teatro de Arena* pelas Américas. 1970.



IMAGEM: [zezemottaascantizes.blogspot.com](http://zezemottaascantizes.blogspot.com)

*Arena conta Bolívar*. 1970.

Elenco: ao fundo, Benê Silva, Hélio Ari, Isabel Ribeiro, Cecília Thumin, Fernando Peixoto e Zezé Motta; em destaque, Lima Duarte e Renato Consorte.

## FASE DO EXÍLIO

(entre 1971 e 1986)

*Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais.*

Augusto Boal

**M**enos contundente do que as fases anteriores em seu conjunto de particularidades, o que denominamos aqui de *Fase do Exílio* aborda um longo período da vida de Augusto Boal em que ocorreram importantes mudanças, tanto na vida pessoal como em sua carreira de teatrólogo. Reunimos nesse caso, com o rótulo bastante inapropriado de ‘fase’, os quinze anos em que se somam os seus quatro meses de prisão e o posterior exílio político desde o início de 1971 até seu retorno definitivo ao Brasil em 1986.

Um período obviamente marcado por perseguições e dificuldades, inseguranças e mudanças extremas, acarretadas pelo exílio, primeiramente em Buenos Aires, até 1976 e, posteriormente na Europa, em Lisboa, durante dois anos e, finalmente, em Paris, onde permaneceu entre 1978 a 1986.

Intensas e profundas mudanças também na vida política e social do Brasil que nesses tempos irá viver algumas situações de grande antagonismo: dos piores anos de autoritarismo, repressão e luta armada a uma abertura política “lenta, gradual e segura”, na expressão cunhada pelo Presidente Ernesto Geisel; da euforia do ‘*Milagre Econômico*’ que enriqueceu o país em níveis até então nunca alcançados a uma severa crise econômica que provocou uma hiperinflação e que fez emergir e sublinhar os problemas sociais do país como o aumento da pobreza e outras mazelas típicas da má distribuição de renda; enfim, antagonismos que foram dos tenebrosos ‘*Anos de Chumbo*’ da ditadura militar ao contagiante movimento libertário das ‘*Diretas Já*’ e, logo a seguir, as eleições livres para a realização de uma Assembleia Nacional Constituinte num processo que definitivamente consolidou a redemocratização do país.

Se comparada às fases anteriores, nesses anos abrangidos na *Fase do Exílio*, Boal apresentou uma produção dramaturgica bastante reduzida. A situação de exilado político e a sedimentação das teorias que sintetizadas formariam o método do *Teatro do Oprimido* que ocorreram nesse mesmo período, se constituem como os elementos mais característicos da fase em análise. O exílio e os trabalhos dedicados ao *Teatro do Oprimido* serão ainda a principal razão pela qual Boal se afastará do texto dramaturgico, já que sua biografia nos revela que em sua passagem por países como Argentina, Portugal e França, Augusto Boal esteve sempre na busca de uma vida estável para sua família. As melhores oportunidades que

surgiram para proporcionar uma boa condição de vida estavam relacionadas às suas teorias sobre o *Teatro do Oprimido*, como, por exemplo, as aulas que ministrou na *Université de la Sorbonne-Nouvelle* em Paris. Junto a isso, realizou ainda um extenso e dedicado trabalho para a difusão do *Teatro do Oprimido* como a produção de livros teóricos e livros de aplicação do método, e ainda palestras, conferências, oficinas, cursos, por diversos países.

Desde pouco antes de sua expatriação veremos um artista cada vez mais distante da escritura de peças teatrais e, ao contrário, cada vez mais dedicado às atividades relacionadas ao método do *Teatro do Oprimido*, inclusive realizando uma intensa produção de cursos e estudos teóricos sobre as experiências que resultariam no método. Em entrevista dada em 24 de abril de 2006 a *Teoria e Debate n° 56*, publicação da Fundação Perceus Abramo, Augusto Boal recorda sobre esses primeiros tempos do método:

*Quando se inicia o Teatro do Oprimido?*

Boal: Começou um ano antes de eu sair do Brasil. Foi em 70. Queríamos fazer uma escola dentro do Teatro de Arena. Convidei minha mulher, Cecília, que era atriz e estava chegando também da Argentina – ela é argentina –, e Heleny Guariba, minha melhor amiga naquela época, para fazer um curso. Era um grupo muito grande, do qual participou gente como Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, entre outros. Quando o curso acabou, eles disseram que não queriam parar. Aí recuperei uma velha ideia que tinha tido com Vianinha, que nunca puséramos em prática, de fazer algo que chamaríamos de Teatro Jornal – utilizar os jornais do dia para fazer o espetáculo à noite. [...] Desenvolvemos doze técnicas de como transformar notícia de jornal em cena de teatro e batizamos de *Teatro Jornal, 1ª edição*. Trabalhávamos com os populares, mostrávamos como fazer, mas deixávamos que fizessem. Não tinha mais peça.

*A designação “Teatro do Oprimido” é do final da década de 70?*

Boal: É anterior. Em 73, participei no Peru de uma campanha de alfabetização em várias linguagens, entre as quais o teatro. Chamava-se Alfabetização Integral. Eu queria chamar esse trabalho de Poética do Oprimido para guardar semelhança com a Pedagogia do Oprimido, do Paulo Freire. Mas um editor falou que não dava para pôr esse título porque não se sabia em que estante ia ser colocado, se em poesia, teatro, sociologia ou política... Então ele sugeriu *Teatro do Oprimido*. Achei meio estranho.

Das aulas e oficinas práticas sob a temática do Oprimido resultaram, inclusive, inúmeras esquetes e roteiros teatrais. No entanto, como já esclarecemos anteriormente, esses textos não foram tratados nesse estudo como integrantes da dramaturgia de Boal, já que a

principal intenção do autor não era a escritura de uma obra dramaturgical, mas apenas empregava essas escrituras como ferramentas pedagógicas na realização dos exercícios e jogos teatrais dedicados à aplicação do ensino-aprendizagem de seus experimentos.

A vida nos tempos do exílio e a produção textual que realizou nessa época, foram assim resumidas por Augusto Boal (1986) em seu depoimento intitulado *Trajetória de uma dramaturgia*, abertura da obra *Teatro de Augusto Boal – vol. 1*:

1971: fui ilegalmente preso no comecinho de 71. Fiquei na cadeia até maio. Fui ilegitimamente julgado em maio e saí do Brasil em junho. Saí às pressas. Mas tive tempo de levar comigo todas as notas, desenhos, diálogos. E uma peça que acabei de escrever em Buenos Aires e que conta a minha vida na cela do Presídio Tiradentes, tenta contar a vida do povo no imenso presídio em que transformaram o Brasil: *TORQUEMADA*.

1971 a 1976: no começo, Buenos Aires foi bom pra mim. Ajudou a me recuperar do Teatro de Arena, onde trabalhei quinze anos. E que foi depois misteriosamente vendido ao desgoverno, não sei por quem nem por quanto. No começo foi bom, montei peças, dei aulas. Mas quando veio Perón, pra mim, perdeu a graça. Eu não era nem peronista nem aderente do Partido Comunista. Ai não havia campo. Continuei morando lá porque não tinha pra onde ir, ganhava a vida fazendo conferências no estrangeiro e pesquisas sobre o que acabou virando o *Teatro do Oprimido*. Isso no Peru e nos outros países latino-americanos. Comecei a escrever meus livros de teoria teatral (*Teatro do Oprimido*, *Exercícios para Atores e Não Atores*, *Categorias do Teatro Popular*, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*) e “ficção” (*Milagre no Brasil*, *Crônicas de Nuestra América*). Entre um livro e outro, eu que não fazia mais nada, encontrava tempo para cuidar do meu filho recém-nascido (o maiorzinho já se virava por conta própria) e para escrever adaptações de Shakespeare e de Aristófanes: *A TEMPESTADE* (*música de Manduka*); *MULHERES DE ATENAS* (*música de Chico Buarque*); e também adaptações de mim mesmo, de contos das *CRÔNICAS DE NUESTRAMÉRICA: A Merda de Ouro* (ou, *O Homem Que Era Uma Fábrica*) e *A Morta Imortal*.

1976: com a minha premonição, que me permite farejar golpes de estado, escrevi a história da queda de Madame Perón, Dona Isabel, muito tempo antes dos fatos. Novela de espionagem um tanto pornográfica, como convém ao gênero, chamada *A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire, Espiã e Mulher Sensual*. Entreguei os originais às pressas ao editor e saí correndo para Portugal alguns dias depois do golpe. Eu já estava cansado de carregar malas. E com todas as malas que continuava carregando,

nas mãos e na memória, fui juntando material para a minha próxima peça, que escrevi dois anos depois, no começo de 1978: *MURRO EM PONTA DE FACA*.

A peça pode entrar no Brasil, eu ainda não podia. Ela estreou em São Paulo e eu fui embora de Lisboa convidado pela Sorbonne para ser professor. Imaginem de quê? De *Teatro do Oprimido*. Professor de mim mesmo, como matéria. Matéria que eu conhecia mais ou menos bem e que me permitiu me instalar com toda a família em Paris. Émile Copfermann começou a editar meus livros em francês. E eles começaram a ser publicados em vinte línguas, até em japonês e grego, sem falar em árabe, persa, esloveno e outras menos conhecidas. Em Paris, fundei o *Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression*, dedicado ao estudo e à difusão do *Teatro do Oprimido*. Uma das suas formas é o teatro-foro, que consiste na apresentação de uma peça curta (modelo) que serve de base para a improvisação conjunta de atores e espectadores em busca de soluções.

1979 a 1984: nesse período escrevi, em francês, muitíssimas peças de teatro-foro. Lembro algumas:[...]

Falta muita coisa, mas isso é o que eu lembro. E falta também dizer o que eu estou fazendo agora: Uma peça que já tem título, *CARNE VIVA*, e que tenta mostrar o estado em que a gente fica depois de tantos atropelos; e um musical sobre as invasões francesas ao Rio de Janeiro, sobre Duguay-Trouin, chamado *O Corsário do Rei*, que estou coescrevendo com os meus amigos Chico Buarque e Edu Lobo. Reato com o Brasil, onde ela deve estrear em setembro de 1985.

Paris, fevereiro de 1985.

Em 1986, após o final da Ditadura Militar e o processo de Abertura Política em sua etapa conclusiva Boal retorna, definitivamente, à pátria. Retoma os trabalhos como diretor teatral, prossegue com seus projetos como teatrólogo, cria a versão brasileira do *Centro do Teatro do Oprimido* e, ainda, aprofunda sua participação na vida política nacional, tornando-se inclusive um vereador na capital carioca entre 1993 a 1996, época em que institui a prática do Teatro-Legislativo.

As pesquisas de Clara de Andrade em *Atos de um Percorso* nos revelam que o retorno ao país também foi bastante conturbado e que gerou em Boal uma amarga sensação de ‘eterno exilado’:

Augusto Boal retornou do exílio pela primeira vez em 1979, seis meses após a promulgação da lei de anistia e a volta dos exilados políticos, mas ficaria ainda por alguns anos entre o Brasil e a França. Em 1982, o antropólogo Darcy Ribeiro, recém-eleito vice-governador de Leonel Brizola no Rio de Janeiro, ao conhecer o trabalho realizado pelo Centro de *Teatro do Oprimido* de Paris, propõe a Boal e Cecília, sua mulher, que voltassem ao Brasil e tentassem uma experiência similar nas escolas públicas do Rio. Na mesma ocasião, Darcy sugere a Boal a montagem de um espetáculo no Rio. As condições para a sua volta começam a se delinear de maneira mais concreta, assim como o estímulo para escrever e dirigir uma nova peça: *O Corsário do Rei*. [...]

Sobre o período em que esteve no Rio, na época de *O corsário*, Boal confessa ter ouvido a mesma crítica que ouvira em outros países: “Você é estrangeiro, não pode nos entender. Estrangeiro em minha casa”. A receptividade difícil da peça não o estimula a ficar no Brasil, ao mesmo tempo em que o *Teatro do Oprimido* ganhava cada vez mais força na Europa. O dramaturgo volta para a França. Augusto Boal parecia continuar condenado ao exílio.

Entretanto, no ano de 1986, Boal é convidado por Fernanda Montenegro e Fernando Torres a dirigir novo espetáculo. Desta vez, um texto clássico, *Fedra*, de Racine. Em entrevista na época, Boal declara que o sucesso da montagem seria definitivo para sua volta ao Brasil e de fato foi: finalmente, passados quinze anos, entre idas e vindas, Boal se reinstala no Rio de Janeiro. Ao retornar definitivamente às terras brasileiras, no entanto, Augusto Boal encontra um país muito diferente daquele que deixou. Muitos anos depois, Boal ainda se lembrava deste momento e acaba por concluir, desiludo: “*Em 86 fiquei morando [no Rio] e me dei conta do impossível. Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais*”. (CARVALHO; MATSUNAGA; BOAL [Orgs]. 2015, p.105 -106).

A partir de sua volta, Augusto Boal não mais se dedicará à escritura de obras dramaturgicas, decepcionado, talvez, pela má recepção no país de seu último texto dramático. Embora ainda realizando as mais diversas atividades em teatro, aquelas relacionadas ao método *Teatro do Oprimido* irão predominar na continuação de sua intensa e brilhante carreira que terminará apenas com sua morte em maio de 2009, aos 78 anos, no pleno das atividades profissional, intelectual e artística.

## AS PEÇAS DA FASE DO EXÍLIO

A situação de exilado político e as atividades sobre o *Teatro do Oprimido* são os fatores determinantes da jornada teatral percorrida pelo autor na *Fase do Exílio*, embora não sejam influências percebidas claramente em todas as peças realizadas no período.

Se comparada às fases anteriores, nessa última fase de sua obra como dramaturgo, a produção será bastante esparsa e pequena, realizada em intervalos irregulares e compreendendo a escritura de apenas seis peças teatrais no longo período dos quinze anos aqui abordados. Também será uma fase bastante diversificada, em termos dos temas, dos enredos e dos conteúdos realizados, sem que haja, portanto, alguma outra característica mais relevante que possa agrupar ou denotar de forma significativa a poética realizada por Boal nesse período.

## TORQUEMADA

Já em suas primeiras linhas a escritura do drama documental *Torquemada* nos esclarece sobre as intenções de Augusto Boal:

Nunca se pode dizer que uma obra de arte seja a transcrição exata da realidade: Esta é uma obra de arte, mas pretende ser o mais exata possível. Não foi assim que sucederam as coisas, mas quase. Tudo nesta peça é verdadeiro: ocorreu realmente. A única ficção é a estrutura da própria peça, que busca a teatralidade.

Apresentado como um ‘relatório’ o texto de *Torquemada*, mais do que uma peça teatral, tem o valor de um documento histórico com uma série de denúncias sobre as arbitrariedades do poder e, principalmente, sobre os horrores da tortura praticados durante a ditadura militar brasileira.

As denúncias se iniciam já na dedicatória do espetáculo.

Dedicada à amiga Heleny Telles Guariba, atriz e diretora teatral que também participou do Teatro de Arena, mas cujo maior destaque foi na liderança do grupo *GTC-Grupo Teatro da Cidade* em Santo André, município do ABC Paulista, a partir de onde realizava um trabalho teatral ideologicamente ligado aos movimentos de esquerda, da qual Heleny se tornou ativista como membro da *VPR-Vanguarda Popular Revolucionária*, organização de guerrilha voltada à luta armada. Companheira de Boal também no Presídio

Tiradentes e, igualmente, vítima de tortura, após sua libertação, Heleny Guariba, dada como desaparecida, verdadeiramente, havia sido assassinada pela repressão ainda em 1971.

Criada por meio de um processo de registros e apontamentos que Boal realizava desde sua prisão ilegal no início de 1971, primeiramente em regime de cela solitária no *DOPS-Departamento de Ordem Política e Social* e, posteriormente, em cela compartilhada com outros presos políticos no Presídio Tiradentes, detenções localizadas em São Paulo, Boal foi, finalmente, finalizar a peça em novembro de 1971, já no exílio em Buenos Aires, capital argentina. A peça recebeu primeiramente uma versão na língua espanhola e recebeu uma publicação brasileira em português somente em 1990, com diversas modificações estruturais em relação ao original espanhol, uma edição cubana de 1972.

Talvez pela proximidade temporal, estruturalmente o texto de *Torquemada* se assemelha em muito aos textos da *Fase do Engajamento*. Os elementos estruturais novamente encontrados são os seguintes: o ‘palco científico’ do gênero épico; trama não linear em seu sentido temporal; cenas independentes; grande quantidade de pequenos personagens; pouco aprofundamento sobre o perfil ou a evolução psicológica dos personagens apresentados; os personagens frequentemente representam uma versão de clichês e estereótipos sociais previsíveis; valorização dos aspectos didáticos e narrativos na construção do discurso; visão ideológica marxista; e, embora não citado nominalmente no texto, novamente encontraremos o *Sistema Curinga* como proposta estética de representação.

Ainda em relação à *Fase do Engajamento*, a grande diferença aqui apresentada será em relação aos protagonistas e aos heróis tratados no enredo. Em *Torquemada* não há um protagonismo concreto, na forma de um único personagem central. Metaforicamente todos os que foram injustamente presos e brutalmente torturados pela repressão são os protagonistas do enredo em que Boal faz questão de evidenciar o herói esquecido, um heroísmo coletivo, anônimo, pobre e, provavelmente, invisível aos olhos da História:

- SOLDADO 1 - Você. (Aponta Ismael e outro soldado o algema) Você. (Aponta um segundo preso que também é algemado. Terror) Você também. (Aponta Cristina).
- SOLDADO 2 - Mas esse é um preso comum.
- SOLDADO 1 - Não interessa.
- SOLDADO 2 - (Tentando evita-lo.) Torquemada disse cinco.
- SOLDADO 1 - Ou seis, dá no mesmo. Você! Você! Você!
- SOLDADO 3 - (Com a metralhadora, dando gritos). Pode correr, pode correr, pode correr. (Os presos algemados escapam. Ismael tenta atacar um soldado e é morto a queima-roupa. Muitos disparos. Os soldados

- continuam atirando contra os que correm. Gritos selvagens. Um soldado tem um ataque.)*
- SOLDADO 1 - Digamos que cada um de nós matou um deles. Fazendo as contas esse é o meu número dezoito.
- SOLDADO 3 - O meu é o vinte e sete.
- SOLDADO 2 - Aquele ali ainda está vivo. Atiro?
- SOLDADO 1 - Não, deixa ele ir embora. Deixa ele escapar. Deixa ele fazer o seu grupinho. Nós vivemos disso. Deixa ele escapar... (*Saem.*)
- MOSCA - Antes, eu acreditava que o heroísmo era andar a cavalo com uma espada e uma bandeira na mão. Foi isso que me ensinaram na escola. Um cavalo, uma espada e uma bandeira. (*Olhando os presos ensanguentados.*) Mas não é assim... O heroísmo é anti-higiênico. E feio.

Os personagens, independentemente de nomes ou qualquer outra condição ou característica formam dois grandes grupos, de um lado os representantes do estado ditatorial sempre na condição de frios e cruéis torturadores, do outro lado, os presos, em sua maioria, presos políticos.

Evitando-se um maniqueísmo simplório, o grupo dos personagens oprimidos não nos é apresentado na condição de vítimas inocentes ou como pessoas virtuosas, mas apenas presos políticos, entre eles, os radicais da luta armada e também os apenas simpatizantes das causas libertárias.

O personagem-título, Torquemada, é inspirado no histórico Padre Tomás de Torquemada, um temido inquisidor espanhol do final do século XV do reino de Aragão e Castela que entrou para a história como um símbolo de perversidade por suas ações à frente dos processos da Inquisição fundamentados na extrema crueldade com o emprego das torturas, das delações conseguidas à força e dos assassinatos em público como principais instrumentos de promoção da chamada *sangre limpia*, uma estratégia de hegemonia religiosa com o objetivo de se manter nas terras espanholas apenas aqueles que tivessem uma origem familiar ‘puramente’ cristã.

Torquemada é o antagonista da trama e se destaca dos demais personagens por haver na composição de sua personalidade um maior refinamento e riqueza de detalhes. Em suas cenas predominam uma atmosfera de mistério própria às eminências pardas, nelas Torquemada, serena e professoralmente, profere discursos pró-tortura repletos de lógica e razão e extremamente contundentes na defesa do *establishment*.

O ideólogo da tortura que ‘atravessa o tempo’ cumpre assim uma função alegórica de representar todos e quaisquer mecanismos de repressão e crueldade em seus sentidos filosófico e acrônico, como a forma racional e eficaz de manutenção do poder das elites.

O misto entre épocas e locais evidenciado na trama a partir da presença da figura histórica do Padre Torquemada e também os detalhes estéticos como o figurino dos policiais vestidos como frades, indicado por Boal já na abertura da peça: “*Deve existir uma mistura de roupas históricas e modernas.*” Denotam também ao espetáculo a intenção de se constituir como uma referência atemporal.

Outra característica a particularizar *Torquemada* é a presença do próprio autor compondo o grupo dos presos. O personagem ‘Dramaturgo’ é o próprio Augusto Boal e algumas das cenas são representações das situações, violências e humilhações a que Boal esteve submetido na detenção, como também relatado por Boal no romance *Milagre no Brasil*.

Um desses momentos relatados na peça por Boal são as falas absurdas ditas por um de seus torturadores num diálogo bizarro e jocoso que o autor manteve em uma das muitas sessões de tortura que sofreu durante seu período de prisioneiro:

BARBA – Mais forte. (*Choque e gritos.*) Porque se você não confessar não vai sair nunca mais daí. Vai morrer pendurado.

BAIXINHO – Vai ter que confessar!

DRAMATURGO – Confessar o que?

BARBA – Confessar que você difama o nossa país quando viaja para o exterior.

DRAMATURGO – No exterior eu apresento os meus espetáculos, as minhas peças. Isso não é difamar.

BARBA – Você difama e tchau. Confessa de uma vez.

DRAMATURGO – Mas como? Como é que eu difamo?

BARBA – Você difama, porque quando você vai ao exterior, você diz que no nosso país existe tortura. (*Há um silêncio. O Dramaturgo, pendurado no pau-de-arara, não consegue evitar um sorriso.*)

BAIXINHO – Ele está rindo.

DRAMATURGO – (*Tentando parar o riso.*) Não, não, eu não estou rindo, quer dizer, eu só ri um pouquinho, quer dizer, como você disse que eu difamava porque aqui não existe tortura... bom, quer dizer, o que é que eu tou fazendo aqui? Isso daqui o que é que é?... Isso é tortura!

BARBA – Manda bala pra que ele aprenda. (*O Atleta vai fazer o jogo normal de ligar o aparelho e desligar imediatamente.*) Deixa, deixa um pouco mais de tempo pra que ele aprenda. (*O Dramaturgo grita continuamente de dor pelo choque elétrico demorado. Depois de uns instantes, o Atleta desliga.*)

BARBA – Claro que isso é tortura. Mas você tem que reconhecer que eu estou te torturando com todo respeito![...]

[grifos nossos]

Sempre relevando o aspecto documental, os outros dramas apresentados vividos por outros personagens representam memórias e histórias que Boal acompanhou em seu cárcere. Talvez o triste, injusto e revoltante período de cárcere seja a justificativa para alguns exageros do autor, como o excesso retórico provocado por longos diálogos argumentativos sobre tortura, luta armada, delação etc.

Há também um excesso de cenas e momentos de tortura de extremada violência em que nos pareceu clara a intenção de Boal de se buscar um reforço catártico para as graves denúncias que *Torquemada* queria nos revelar, mas correndo assim o risco de que o excesso de cenas violentas possa banalizar o próprio fato e, em alguma medida, diluir o horror cênico que se pretendia provocar.



IMAGEM: [www.critical-stages.org](http://www.critical-stages.org)

Cena da primeira montagem de *Torquemada*. Foto de Mark Kane  
*New York University* – Dezembro de 1971. Elenco: alunos da universidade; Direção: Augusto Boal



IMAGEM: [www.critical-stages.org](http://www.critical-stages.org)

Cena da primeira montagem de Torquemada.

*New York University* – Dezembro de 1971. Elenco: alunos da universidade; Direção: Augusto Boal

## HISTÓRIAS DE NUESTRA AMÉRICA

Em agosto de 1975, ainda exilado em Buenos Aires, Boal resolve adaptar para o teatro algumas das crônicas que já haviam sido publicadas em *O Pasquim*, o emblemático jornal carioca que se tornou um símbolo de resistência e liberdade de imprensa durante a ditadura militar. Posteriormente, em 1977, essas crônicas seriam publicadas em conjunto, no formato de livro, sob o título: *Crônicas de Nuestra América*.

Na abertura dessa obra Boal nos aponta para o caráter jornalístico que pretendia dar a essas pequenas e engraçadas histórias:

Estas são histórias verdadeiras – histórias que o povo andou me contando, aqui e ali, nestas viagens que eu, errante, ando fazendo desde que sai do Brasil, em 1971. Alguns personagens eu conheço, eu vi; outros, só de ouvir dizer. Nalguns lugares estive – descrevo como repórter. Outros, me descreveram – escrevo do mesmo jeito. (Boal, 1977)

Em *Crônicas de Nuestra América* estavam reunidas as seguintes histórias: *O Gato; A mulher de Johnny e a bicicleta a motor; Processo ao Macaco ou ser um animal não é um atenuante; Nossa Senhora dos Oprimidos; O cachorro da Rainha e outros cachorros; O coronel de Maracaibo; Os ratos e o altar do marido morto; A gente acaba se acostumando*.

Além dessas, a obra compreendia ainda três outras crônicas que foram escolhidas por Boal para a adaptação para o teatro: *Felizmente, acabou a Censura; O Homem que era uma Fábrica; e, A Morta Imortal*. Para se diferenciar da publicação do livro sem se distanciar, no entanto, de seu nome original, o título escolhido para a peça foi *Histórias de Nuestra América*.

Afastado a sete anos do gênero da comédia – a última que havia escrito foi *Tio Patinhas e a Pílula*, em 1968 – a peça *Histórias de Nuestra América* retoma o espírito da sátira e da farsa, tão bem explorados por Boal em comédias anteriores e, como sempre, jamais se privando de uma bem humorada, mas ao mesmo tempo, inflexível visão crítica sobre as idiossincrasias da sociedade burguesa, agora não mais apenas sobre os costumes da sociedade brasileira, mas também sobre os costumes da sociedade latino-americana, propondo uma reflexão de que, de certa forma, o continente como um todo estava unido por uma mesma realidade de pobreza e opressão imposta pela política desastrosa e incompetente de governos autoritários e submissos ao projeto imperialista norte-americano.

As histórias são independentes, mas recebem como um ponto de união a figura narrativa do personagem ‘Contador’ que se encarregará de sempre fazer uma abertura e um encerramento para as peças representadas, situando os espectadores em relação ao local, ao

tempo da ação, apresentação dos personagens e, outras vezes, propondo didaticamente as reflexões desejadas pelo autor no processo de recepção da obra, como exemplificado nos trechos expostos a seguir:

Trecho 1: referente ao início da primeira história: *Felizmente, acabou a Censura*.

CONTADOR

Hoje, a gente vai contar uma porção de histórias. A primeira aconteceu na cidade de Três Torrinhas, no Estado de São Paulo. Isso aqui é uma redação de jornal. Tem o Chefe da Redação, esse aí. Os outros são redatores: de Xadrez, de Esportes, de Fatos Policiais. E tem esse menino que está aprendendo. Essa primeira história aconteceu quando acabou a censura prévia. Assim de supetão: acabou a censura!

Trecho 2: referente ao final da primeira história: *Felizmente, acabou a Censura*.

CONTADOR

Vocês acham que a palavra povo soa um pouco subversiva? Nós achamos que não. Achamos até bonita. Muito mais bonita que população. Porque população quer dizer todo mundo. E povo quer dizer só povo.

Este é um espetáculo feito com histórias do povo de Nuestra América. Quem usou primeiro essa expressão foi o poeta José Martí. Ele queria dizer todo mundo, preto, branco, índio, imigrante. Gente pobre. Os ricos ele chamava de América com K. Brasileiro, chileno, mexicano, crioulo de Curaçau, todo mundo. A próxima história se passou em Guayaquil, no Equador. Desemprego. Muita miséria, mas muita inteligência. Às vezes, a gente acha um jeito pra tudo. Vejam só.

As histórias escolhidas para compor a peça possuem as seguintes sinopses:

*Felizmente, Acabou a Censura*: Uma redação de jornal de uma cidade do interior paulista que após um longo período tendo rotineiramente a presença de um censor que controlava e decidia o teor das matérias jornalísticas que seriam publicadas, em seu primeiro dia sem censura, tem o seu grupo de redatores enfrentando os ‘problemas’ de se escrever livremente, o que desencadeará a estranha e confusa situação causada pela liberdade, surgindo dilemas que vão da autocensura até o total bloqueio criativo.

*O Homem que era uma Fábrica*: Num botequim em Guayaquil no Equador estão reunidos um grupo típico de frequentadores de bar, entre eles, os companheiros Josualdo e Bonifácio que comentam sobre a situação de miséria do país. Bonifácio quer imigrar para os Estados Unidos, tido por todos como a terra da riqueza e da oportunidade, o país dos sonhos.

Só que para isso é necessário um visto de permissão de entrada e para se consegui-lo deve apresentar centenas de documentos ao consulado norte-americano, entre esses, os que comprovem boa saúde como exame de sangue, de urina e de fezes.

Como forma de burlar o exame de fezes onde quase todos os equatorianos são sempre reprovados em função da má qualidade da água e da alimentação de sua terra, Bonifácio, com o apoio do amigo Josualdo, começa a fazer um regime em que só ingere produtos importados de alta qualidade.

Esse regime faz com que seu exame de fezes apresente um alto nível de qualidade, nunca antes visto pela medicina, o que torna Bonifácio um homem famoso. Surge no meio dessa trama a ideia fraudulenta dos amigos de venderem as fezes de Bonifácio para outros que pretendem conseguir o visto de ingresso norte-americano, se chegando então ao exagero cômico da abertura de uma ‘fábrica de cocô’.

*A Morta Imortal:* Um velório em que duas irmãs de uma família de classe média de Santiago do Chile aguardam junto aos maridos militares e influentes convidados a chegada do corpo da matriarca, Dona Minerva, que faleceu na cidade vizinha, o balneário de Viña del Mar, para onde tinha ido em companhia de seu filho mais velho, Gastão, e de seu núcleo familiar composto pela esposa e três filhos, uma garota e dois rapazes pré-adolescentes.

O que era para ser um alegre piquenique se torna uma grande confusão com centenas de pequenas rusgas e contratempos que culminam com a morte de Dona Minerva e, pior ainda, com o roubo do carro de Gastão e o conseqüente sumiço do corpo da falecida, já que o cadáver estava escondido no porta-malas do automóvel furtado, seguindo em caminho de volta até seu velório em Santiago.

Nos três enredos, além das situações cômicas, dos desfechos inesperados e de um quase cruel realismo fantástico, temos ainda o prazer de observar o domínio absoluto de Boal como autor de comédias.

A fluência e a criatividade do texto criado a partir de diálogos ágeis e precisos conduzem o fio da narrativa com uma rapidez e agilidade incomuns. Os diálogos também favorecem, e muito, aos comediantes na construção de personagens interessantes e engraçados, típicos das representações das grandes farsas.

## A TEMPESTADE

Em 1976, retornando à adaptação de clássicos do teatro universal, conforme já havia realizado nos tempos que aqui nominamos como *Fase da Doutrina Teatral Arena* (entre 1956 e 1964) num processo de nacionalização dos enredos que visava tornar as adaptações mais apropriadas às mensagens políticas que se pretendia transmitir, Boal cria a comédia *A Tempestade*.

A peça é uma adaptação do original homônimo escrito provavelmente entre 1610 e 1611 por William Shakespeare, sendo considerada pelos estudiosos da área como a última das peças escritas pelo maior dramaturgo da história. *A Tempestade* é mais uma das mais geniais comédias shakespearianas. Através das confusões causadas por encontros e desencontros, dos personagens fantásticos como Caliban, o monstro, ou espíritos personificados em seres humanizados, como Ariel e, ainda mais através do humor satírico por meio do qual se discute o poder, a vingança e a ambição entre outras vicissitudes humanas apresentadas pelos personagens da nobreza que protagonizam a peça.

Sua trama se inicia com um acontecimento pregresso que nos será revelado ao longo das primeiras cenas: com o auxílio de Alonso, rei de Nápoles, Antônio, duque de Milão usurpará o ducado de seu irmão, Próspero. Por ordem do novo duque de Milão, Próspero e sua filha ainda a criança, Miranda, são condenados ao exílio e jogados ao mar, mas sobrevivem e encontram abrigo numa ilha tropical do Caribe. Nessa ilha, Próspero, um profundo conhecedor de magia e um hábil conquistador, se tornará o chefe local após vencer a líder nativa, a bruxa Sicorax, mãe de Caliban.

Já como o novo líder da ilha tropical, também através de magia, Próspero consegue criar uma tempestade que faz com que o navio em que viajavam seus antigos desafetos políticos, os governantes de Milão e Nápoles, também naufrague e que seus tripulantes encontrem refúgio na ilha em que se tornou senhor.

Com a grande tempestade e o conseqüente naufrágio da embarcação se inicia a encenação e também a vingança de Próspero. No entanto, como sempre nas comédias shakespearianas, o destino interfere mudando o curso dos acontecimentos. Miranda, a filha de Próspero que agora já se tornou uma linda moça e o filho do rei de Nápoles, o jovem príncipe Fernando, que também é um dos naufragos perdido na ilha, irão se conhecer e se apaixonar, dando assim origem ao inesperado componente romântico da trama, que terá ainda outros elementos políticos e cômicos em seu enredo: Antônio, o usurpador do ducado de Milão e Sebastião, irmão do rei de Nápoles, quando naufragados na ilha vêem aí oportunidade de

matar o rei Alonso e ficar com a coroa. Da mesma forma, o dispenseiro do navio e o bufão Trínculo, influenciados e liderados por Caliban pretendem matar Próspero e assumir a chefia da ilha, só que tentarão cometer o assassinato quando estão completamente bêbados.

Outro importante elemento que percorre a trama como um pano de fundo dos acontecimentos é o poder do sistema colonial e as relações entre colonizador e colonizados, entre dominantes e oprimidos representados nas figuras de Próspero e Caliban. E, provavelmente, aí se encontra o cerne da escolha de Boal pela peça a ser adaptada. Nos alerta Boal já na abertura de sua versão: “É preciso que fique claro que nós somos Caliban.”

A *Tempestade* de Augusto Boal se constitui numa grande apresentação e discussão do modelo imperialista e das relações entre Próspero, o homem branco europeu, invasor, conquistador e opressor e o nativo Caliban, representando os escravizados, os colonizados, os negros, os latinos, os índios:

CALIBAN – Esta ilha pertence-me, e você roubou-me! Quando você veio pela primeira vez, eu acreditei em você, e você me corrompeu! Deu-me o supérfluo, e eu dei-te as minhas terras. Deu-me colares, espelhos e anéis, eu ofereci-te os meus rios, as minhas praias e os meus campos. Que sobre ti caiam todas as maldições da terra! Que te matem os escorpiões, os sapos e os morcegos. Você reina na minha terra e eu sou escravo no meu país!

PRÓPERO – Mentiroso! A ti podem-te comover as chicotadas, nunca a bondade! Você é o esterco, e eu tratei-te humanamente; até em minha casa te recebi, até que você tentou violar a honra de minha filha.

A peça é dedicada ao poeta e ensaísta cubano Roberto Fernández Retamar, autor de *Todo Caliban* (2004), obra que discute o papel desse personagem como um símbolo literário do homem colonizado numa significância maior e que, conforme aponta a dedicatória de Boal, foi quem lhe deu a ideia e o estímulo para realização da peça. A visão do personagem Caliban, conforme Roberto Retamar nos apresenta será também utilizada, e até mesmo salientada na adaptação de Boal:

Roberto Fernández Retamar faz referência ao artigo Caliban, publicado em 1971, no qual afirma que foi o primeiro a considerar Caliban como símbolo das ex-colônias espanholas, tais como Cuba e outros países do Caribe e da América do Sul. Usando essa personagem para simbolizar os latino-americanos, Retamar se contrapõe ao ponto de vista de Jose Enrique Rodó, que identificou Caliban como símbolo brutal, degenerado, contrário de Ariel, que representa a nobreza do espírito humano. Retamar argumenta, ainda, que

Caliban tem muito em comum com os latino-americanos, principalmente no sentido de que estes, subjugados, falam a língua dos colonizadores.

Ainda mais que isso, Retamar também mostra que o colonizado não precisa ter vergonha de todos os comentários depreciativos a seu respeito, porque essas referências são meras fabricações verbais e, mesmo que as observações dos colonizadores sobre seu “atraso” sejam verdade, são estes colonizadores os culpados por isso. [...]

A partir desse ponto, alguns escritores, como Boal, começam a se apropriar da versão shakespeariana d'A *Tempestade*, interpretando Caliban como um emblema das populações nativas colonizadas. (DUDALSKI; DE-LAZZARI GOMES, 2012)

Além da valorização da conotação simbólica de Caliban, o outro aspecto de extrema relevância em *A Tempestade* é a maestria de Augusto Boal na manipulação da linguagem dramaturgica cumprindo cada uma das proposições da forma épica do fazer teatral definidas por Brecht, em 1928, na apresentação de abertura da comédia *Ópera dos Três Vinténs*, que Bertold Brecht adaptou do original inglês de 1724 de autoria de Jonh Gay, *A Ópera dos Mendigos*. Como discípulo de Brecht, Boal foi ainda mais eficaz que o mestre que tanto o inspirou, ao criar um texto com mais características do gênero épico do que aquelas conseguidas pelo criador do conceito, em sua adaptação *Ópera dos Três Vinténs*.

Boal foi ainda mais audacioso ao escolher uma obra do ‘grande Shakespeare’ e como resultado apresentar na transformação do original uma peça que, verdadeiramente, pode ser observada como uma significativa comédia do *Teatro Épico*, sem que com isso ficasse esquecido o enredo e espírito shakespearianos, ambos insubstituíveis.

No entanto, essa inevitável comparação com o original de Shakespeare e a opção pelo estilo do *Teatro Épico* foram também fatos geradores de duríssimas críticas na recepção da obra.

Como exemplo, citamos a seguir, um trecho do artigo intitulado *Em copo d'água* [sic] do crítico teatral Yan Michalski publicado no *Jornal do Brasil* de 26 de dezembro de 1981, comentando *A Tempestade* de Boal, naquele momento em cartaz no *Teatro do BNH* na montagem carioca realizada sob a direção de José Luiz Ribeiro:

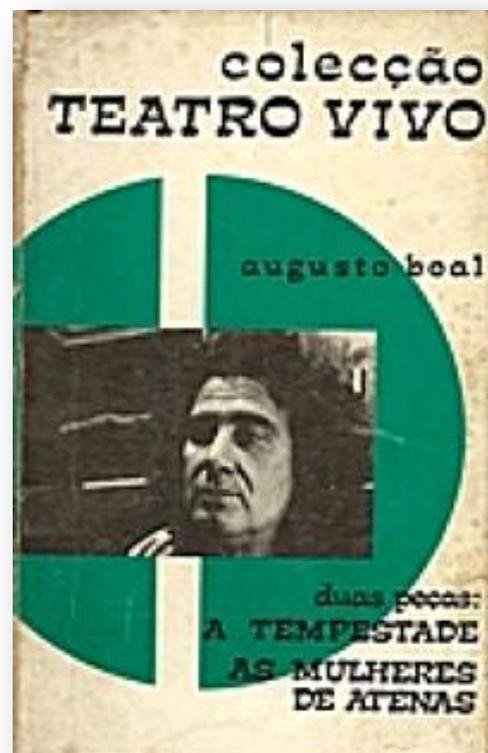
[...] Contada assim, a trama parece ter um certo sentido. Mas a peça não o tem, mesmo pelos critérios exclusivos de mera dramatização de uma demonstração política. Falta-lhe um mínimo de qualidades teatrais e de força de convicção capazes de atrair o interesse do espectador e fazê-lo refletir sobre a realidade supostamente traduzida pela alegoria boaliana.

Em primeiro lugar, é impossível armar um conflito teatral minimamente denso a partir de personagens completamente desprovidos de inteligência. Os opressores e os oprimidos da Ilha irmanam-se num discurso cuja característica permanente é a tolice.

Em segundo lugar, o autor reduziu os mecanismos políticos que estão em jogo na ilha a um esquematismo que os torna ineficientes enquanto representação metafórica da realidade, tão infinitamente mais complexa, que se pretendia discutir.

Em terceiro lugar, o tipo de discurso assumidamente panfletário que andou na moda entre nós no fim dos anos 50 e no início dos anos 60 tomou-se há muito superado e inaceitável, pelo que tem de óbvio e maniqueísta. Não sei exatamente quando Boal escreveu *A Tempestade*, mas seguramente o fato de ele recorrer ainda a uma linguagem tão flagrantemente defasada só se explica por uma compreensível perda de contato com a evolução do teatro brasileiro, resultante do seu exílio.

Por último, a impostação de farsa rasgada, pretensamente popular, adotada para encaminhar a demonstração depende, para o seu funcionamento, da graça das suas situações e das falas do seu diálogo. O humor de *A Tempestade* oscila entre o rasteiro e o infantil, e a sua capacidade de fazer rir esgota-se logo nos primeiros minutos. Talvez um espetáculo de grande envolvimento cênico pudesse disfarçar um pouco as fraquezas desse texto insalvável. [...]



Capa do livro com as peças *A Tempestade* e *As Mulheres de Atenas*, publicadas no exílio. Coleção Teatro Vivo; v.10 – Lisboa: Plátano, 1977.

## AS MULHERES DE ATENAS

O texto do início de 1976 é mais uma das adaptações de clássicos da dramaturgia mundial realizada por Boal em seu período de exílio na Argentina. Um trabalho muito conhecido, mas em função dos discos *Meus Caros Amigos* de Chico Buarque e *Bandido* de Ney Matogrosso, ambos lançados em 1976 e contendo a canção *Mulheres de Atenas*. Originalmente composta por Chico Buarque e Augusto Boal para o espetáculo, a canção se tornou um grande sucesso musical, ao contrário da peça que propriamente não obteve um grande destaque por alguma montagem que tenha recebido.

A comédia teve sua inspiração em duas das mais importantes e famosas obras do teatro clássico grego, *Lisístrata* e *Praxágora*, também conhecidas respectivamente sob os títulos *A Greve do Sexo* e *A Revolução das Mulheres*, ambas de autoria do primeiro grande comediógrafo da história do teatro e o maior representante da comédia grega antiga, o ateniense Aristófanes.

A dramaturgia clássica grega, seja através das tragédias ou das comédias, sempre teve como elemento essencial o caráter ideológico e, algumas vezes, seus autores estavam completamente comprometidos com a criação de peças comprometidas com a propagação de uma determinada doutrina. Até aonde se conhece, essa era a situação de Aristófanes na escritura dessas duas geniais comédias. Em notas de referência sobre as comédias *Lisístrata* e *Praxágora*, Mário da Gama Kury esclarece que:

Em referência à *Lisístrata*:

*“A peça de Aristófanes foi uma tentativa real de acabar com uma guerra de verdade;”*

Em referência à *Praxágora*:

*“Esta comédia é uma sátira às teorias de certos filósofos da época, principalmente os sofistas, que mais tarde se cristalizaram na República de Platão.”*

(KURY, 1998, p. 9 e 50)

A predominância dos elementos da comunicação ideológica presentes no enredo das duas comédias de Aristófanes selecionadas por Boal para um processo de adaptação nos parece ter sido um das principais razões a motivar essa escolha. A outra razão, essa bem mais evidente a partir da dedicatória de Boal, é seu apoio integral ao feminismo: “Esta peça é dedicada a todos os movimentos de libertação feminina e a todas as feministas que tanto ajudaram a escrevê-la com seus livros, suas pesquisas e, os seus exemplos e as suas vidas.”

O feminismo heroico das tramas e o engajamento na mudança de uma realidade social são também os conteúdos que irão unificar, em certa medida, essas duas sátiras de Aristófanes. O grande comediógrafo grego viveu na época da plenitude cultural e econômica de Atenas, no chamado ‘Século de Péricles’. Embora tenha uma história de vida pouco conhecida, sua biografia nos revela uma formação aristocrática e sem nenhuma simpatia ou adesão às causas das minorias ou ao regime democrático. No entanto, são esses aspectos que na modernidade destacaram essas duas comédias, as mais conhecidas e encenadas da relação das onze obras de sua autoria que chegaram ao conhecimento de nosso tempo.

Em *Lisístrata* ou *A Greve do Sexo*, através da perspicácia da personagem-título, as mulheres de diversas cidades-estados inimigas se unem para acabar com a situação de guerra que viviam frequentemente em função da conduta bélica masculina na administração do poder político. Como estratégia para vitória e sob a liderança inabalável de Lisístrata, as mulheres decidem realizar uma greve de sexo, por ser a sedução amorosa o único poder que sentiam possuir em sua relação com o mundo dos homens. Em função das crises geradas pela abstinência sexual masculina a greve se tornará bem sucedida, só que o desejo sexual também acomete intensamente as mulheres, o que irá gerar várias situações cômicas nos processos de negociação.

Já na comédia *Revolução das Mulheres*, também traduzida como *Assembleia de Mulheres* ou, muitas vezes conhecida pelo nome da protagonista *Praxágora*, o fato gerador da trama é bastante parecido com o descrito anteriormente: o inconformismo feminino.

Lideradas por Praxágora – a personagem por vezes é traduzida com o significativo nome de ‘Valentina’ – as mulheres de Atenas, descontentes com os rumos da política e da sociedade, adotam a estratégia de furtar as roupas de seus maridos, que não poderão sair de casa e assim, com grandes barbas postiças e travestidas como homens, comparecem no lugar de seus esposos na assembleia dos cidadãos, em que só os homens livres tem direito ao voto. Na assembleia, a corajosa Praxágora pede a palavra e propõe que, em virtude do fracasso dos governos masculinos, o poder político seja entregue às mulheres. Em função da farsa dos disfarces femininos a proposta de Praxágora obtém a maioria dos votos e o poder é então transferido se iniciando o engraçado governo das mulheres, tão complicado e despótico quanto os anteriores.

Se longe de provocar revoluções feministas, a intenção de Aristófanes com sua *Lisístrata* era apresentar um quadro que pudesse questionar e até mesmo por fim a uma guerra verdadeira – a Guerra do Peloponeso – e se longe também de provocar mudanças sociais, com sua *Praxágora*, a intenção de Aristófanes era apenas fazer uma crítica debochada sobre as

fragilidades e falhas do regime democrático, ao contrário, Augusto Boal percebeu na união desses dois enredos profundamente pedagógicos a oportunidade de criação de um espetáculo em prol do ideário feminista e, mais uma vez, apresentar conteúdos que gerassem engajamento para a luta revolucionária marxista. Na entrevista publicada na revista *Versus* de abril de 1977, ficam claros os posicionamentos de Boal com a escritura de *As Mulheres de Atenas*, como também a sua lucidez sobre sua condição na luta a favor do proletariado:

Minha evolução me levou pela América Latina, me trouxe a Portugal. Tudo o que ensinei e aprendi me modificou muito. Não sei se posso voltar ao Brasil. Será que posso? Ou minha evolução como diretor não é compatível com o teatro que se faz lá agora? Não sei. Como dramaturgo, penso que sim. Uma peça minha será representada em São Paulo: *Lisa*. Musicada pelo Chico Buarque. Uma visão acabada do mundo. Falo sobre a libertação feminina.

Veja bem, como homem escrevo sobre isso. Acho que tenho esse direito. O texto é uma resposta a duas peças do Aristófanes – *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*. Ele escreveu contra a mulher. E que sendo homem não posso assumir o ponto de vista da mulher, mas posso escrever uma peça antimachista. Como pequeno-burguês apoiarei todo o movimento proletário. Na verdade nunca passei fome, sempre tive onde morar e dinheiro para chamar o médico. Nunca sofri na carne os problemas dos proletários. Então, posso escrever um texto antiburguês, mas a peça proletária são eles que vão criar. Eu me dou o direito de continuar sendo antiburguês e antimachista.

No texto de *As Mulheres de Atenas* Boal realiza a fusão das duas comédias da seguinte maneira: no primeiro ato a peça se dedicará a expor fundamentalmente a trama presente em *Lisístrata* e no segundo ato temos a exposição de *Praxágora*. A união das histórias fica realizada naturalmente, pois será utilizado o mesmo contexto, tempo, local e grupo de personagens para o desenvolvimento dos enredos.

De um lado, o grupo de personagens masculinos em que todos apresentam, de alguma forma, uma crítica ao comportamento machista e representam o *status quo* da sociedade ateniense: o general Leônidas; Aristóbolo, um velho médico; Extremodoro, o tesoureiro; Semprônio, um pedreiro e também guerreiro; Pancrácio, um comerciante e também guerreiro; um jovem soldado solteiro; e, o Juiz, representando a autoridade maior de Atenas.

Em oposição, as personagens femininas, representando o grupo socialmente oprimido e ávido por mudanças. Para as mulheres, Boal determina uma maior riqueza de

características psicológicas, evidenciadas nos diálogos, e que apresentam tipos e comportamentos do universo feminino através das personalidades de Ester, Clara, Mirta e Teodora, que são também esposas dos personagens masculinos que foram para a guerra; Além dessas, temos ainda Cora, a líder das prostitutas e uma personagem definida por sua condição social, a Escrava.

Por fim, a grande líder da trama, Lisa, mulher do general Leônidas. Lisa, a protagonista da peça de Boal irá unificar as principais virtudes das duas protagonistas de Aristófanes, como a perspicácia e a determinação de Lisístrata com a coragem e a ousadia de Praxágora. A protagonista e sua principal característica como personagem foi também destacada no primeiro nome que Boal deu ao espetáculo: *Lisa, mulher libertadora*, um título provisório antes da escolha do nome definitivo, selecionado em função do sucesso da já citada canção de Chico e Boal.

Em *As Mulheres de Atenas* ao se resolver a trama da greve do sexo no final do primeiro ato, diferentemente da comédia original, as personagens femininas continuam a se sentir infelizes e insatisfeitas com os rumos da sociedade ateniense, o que irá gerar o início da nova trama que será então desenvolvida no transcorrer do segundo ato com o golpe da assembleia de mulheres. Mas, nesse caso, mesmo com as mulheres assumindo o poder, a insatisfação do grupo feminino continuará existindo. Finalmente, as personagens percebem que as mudanças teriam que ser muito mais profundas e dessa conclusão surgem os preceitos virtuosos da doutrina marxista como grande solução para reforma da sociedade.

Independentemente da opção adotada por Boal representar um caminho bastante interessante para se fundir as duas tramas e desenvolver o enredo de *As Mulheres de Atenas*, os resultados não foram os mais felizes. A criação desses novos trechos finais para o primeiro e segundo atos não colaboraram com o bom andamento da comédia.

O excesso de extensos diálogos a serviço da doutrinação em cenas com pouquíssimas ações que sustentassem o jogo cênico comprometeu o ritmo apropriado para a comédia. Como também comprometeu as longas exposições professorais de ideias políticas em detrimento do emprego das falas críticas, ríspidas, maldosas e engraçadas realizadas em linguagem simples e direta que caracterizam o gênero.

Também se constituiu num fator que nos pareceu inapropriado a ausência de recursos típicos para a composição da linguagem cômica, como a caricatura na exposição dos defeitos humanos ou as inesperadas interferências do destino a alterar o curso dos acontecimentos.

Enfim, em *As Mulheres de Atenas* a forma utilizada para a colocação do discurso ideológico acabou por sufocar os elementos satíricos e farsescos, tão relevantes para que o estilo da comédia clássica antiga se realizasse completamente, sublinhando ou, no mínimo, nos recordando a comicidade impressa por Aristófanes nas obras originais.



Capa dos discos *Meus Caros Amigos* de Chico Buarque e *Bandido* de Ney Matogrosso, os LPs – Long Plays, que em 1976 popularizaram a canção *Mulheres de Atenas* de autoria de Chico Buarque e Augusto Boal.

## MURRO EM PONTA DE FACA

Uma peça que apresenta os dramas, incertezas e privações vividas no triste dia-a-dia e nos duros e inseguros caminhos percorridos pelos que são expatriados, sendo esse o primeiro texto teatral brasileiro a tratar da traumática questão dos exilados.

No início de 1978, período em que o texto foi escrito, a vida no exílio era uma difícil situação enfrentada por milhares de brasileiros que, como o próprio Augusto Boal, foram banidos do país pela violenta política repressiva imposta pela ditadura militar, conforme apontava a reportagem intitulada *Longe de Casa*, publicada na revista *Veja* de 11 de outubro daquele ano. Nessa matéria sobre a estreia da primeira temporada do espetáculo no Brasil, realizada no *Teatro TAIB- Teatro de Arte Israelita Brasileiro*, na capital paulista, se afirmava que, como o próprio autor: “em situação semelhante existiriam atualmente cerca de 10.000 brasileiros perambulando de um a outro país e é o sofrimento desses milhares de pessoas que constitui o tema da peça”.

No enredo do drama *Murro em Ponta de Faca* vamos acompanhar esse sofrido perambular de que trata a matéria de *Veja* através da vivência de três casais de brasileiros em frequentes andanças a que estão submetidos pela situação de exilados. Primeiramente na América do Sul, em Buenos Aires e em Santiago do Chile, onde enfrentam desde a moradia precária em embaixadas superlotadas e sem as mínimas condições de higiene até as fugas inesperadas e desesperadas em função de mudanças da conjuntura política desses países que implicaram em golpes de estado semelhantes ao ocorrido no Brasil. Posteriormente, temos ainda retratada uma viagem aérea e a nova vida na Europa, nas cidades de Lisboa e Paris onde os exilados buscam fixar uma residência mais segura e, nostalgicamente, sonham com a volta à pátria, numa rota bastante semelhante aquela vivida pelo autor durante o seu exílio.

Obviamente a história de vida de Boal em sua condição de exilado conferiu ao texto parte de sua grande virtude como uma importante obra documental, uma ilustração cênica sobre a vida no exílio. Mais do que isso, em *Murro em Ponta de Faca* vamos encontrar outros tantos virtuosismos dramaturgicos.

Em seu processo criativo encontramos um Boal mais afastado dos pressupostos do *Teatro Épico*, sem a preocupação de reproduzir o distanciamento ou o palco científico e narrativo de Brecht, o que resultou numa obra mais madura e mais profunda e que revelava, conseqüentemente, uma poética mais autêntica. Para Gianfrancesco Guarnieri,

*Murro em Ponta de Faca* de todas as peças de Boal é a que mais transmite o Boal verdadeiro – ou melhor, o Boal mais completo. Perpassada de emoção, distancia-se das

outras obras onde predomina a ironia, a mordacidade, o humor racional. Nesta peça, sem prejuízo do estilo próprio, Boal não só analisa, mas vive com seus personagens, ri, chora, padece com eles o terrível drama do exílio. Não é uma peça sobre o “banzo”, estilo “minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”, é uma exposição exata e pungente da condição de exilado, do horror das perseguições, da promiscuidade dos refúgios, do andar em círculo daqueles a quem se nega pouso, pátria, raiz. Embora mergulhado na emoção, Boal mantém-se todo o tempo à tona, retendo a lucidez que lhe permite a criação de personagens típicos, de valor universal. [...]

Esse nomadismo forçado, estes seres tangidos pelo ódio, perseguidos pelo horror, pela visão realmente dantesca de corpos violentados, mutilados. Seres perdidos no planeta, perplexos, caçados pelo simples fato de terem certa vez exposto suas ideias, ousado, reivindicado ou mesmo, em muitos casos, vítimas da mesquinhez de inimigos pessoais eventualmente guindados a postos de mando. Eles e suas malas. Eles com eles próprios numa andança que parece não ter fim, formando uma estranha comunidade de pessoas tão diferentes entre si.

(GUARNIERI in BOAL, 1978, p. VIII)

Como o antigo companheiro do *Teatro de Arena*, o crítico Sábato Magaldi em seu artigo sobre o espetáculo apresentado no *Jornal da Tarde* de 13 de outubro de 1978, também via em *Murro em Ponta de Faca* um Boal mais verdadeiro e, em consonância com nossa análise, julgava como um fator positivo essa menor influência do *Teatro Épico* na escritura da peça e, por tudo isso, destacava a evolução de Boal em suas qualidades como dramaturgo:

[...] um extremado cerebralismo, sob a influência de Brecht, esterilizava um pouco a criatividade de Boal. *Torquemada*, por exemplo, se tem uma primeira cena excepcional, não sustenta na sequência a emoção do início, talvez pelo prejuízo da precedência atribuída aos desígnios políticos. Para ser realmente um bom dramaturgo, Boal precisava perder o pudor de humanizar-se, colocando-se inteiro no palco, sem o receio de enfrentar a própria subjetividade.

*Murro em Ponta de Faca* opera essa transformação. Todas as características de Boal estão presentes na peça — o dramaturgo que domina tecnicamente o seu ofício, o homem - inteligente e bem-humorado, o analista frio da realidade. Só que, a essas virtudes, ele acrescentou a sua verdade interior de homem que sofre na carne o exílio e o confessa abertamente, num cântico de amor ao Brasil.

O espectador desprevenido por certo gosta da montagem, mas, para quem acompanhou desde os primeiros passos a trajetória de Boal, *Murro em Ponta de Faca* só pode provocar uma profunda emoção. São três casais de exilados, em suas andanças pelo mundo[...] Boal deixou de inventariar os problemas do exílio, o que funcionaria num ensaio sociológico, mas prejudicaria o teor da ficção.

Para apresentação do grupo de exilados, definidos por Guarnieri como a “*estranha comunidade de pessoas tão diferentes entre si*”, mas que vivem juntos um mesmo drama, Augusto Boal criou, sempre na condição de casais, os seguintes personagens: *Barra* e a esposa *Foguinho*, ele um líder operário e ela uma calma e resignada dona-de-casa padrão; o *Seu Doutor* e sua amante *Margarida*, um renomado intelectual e uma fútil e sensual mulher da alta sociedade; e, por fim, *Paulo* e *Maria*, ele um artista, um compositor musical extremamente saudosista e a esposa, uma mulher atormentada por lembranças de mortes violentas de antigos companheiros. Durante a trama se evidencia que os motivos de expatriação, as classes socioculturais e os posicionamentos políticos dos personagens são díspares e, portanto, conflituosos, bem como as expectativas sobre o futuro e sobre a forma de se bem viver no exílio. Os personagens têm como único fator de união o fato de serem brasileiros exilados que conseguem sobreviver melhor na condição grupal.

Distante do proselitismo político praticado nas últimas peças como o objeto principal das mensagens transmitidas nas falas dos personagens, Boal voltou a demonstrar sua maestria na criação de diálogos carregados de humanidade e emoção, mas vale destacar que, no entanto, as falas não perderam o valor em seu sentido político ou libertário. Portanto, se os excessos de discursos doutrinários, por vezes, prejudicaram o ritmo de peças que Boal realizou anteriormente, ao contrário, em *Murro em Ponta de Faca* a ausência de doutrinação resultou em discursos eficazes e envolventes.

Como exemplo dessa alta qualidade textual, citamos abaixo, as falas de *Paulo*, extraídas do segundo ato do espetáculo, quando o personagem, por diversas circunstâncias se encontra solitário e abandonando em terras estrangeiras:

#### PAULO

Eu estou sozinho. Quiseram que eu me calasse, mas eu falo. Quiseram que eu dissesse amém, mas eu digo não. Quiseram que eu morresse, mas eu estou vivo. Vivo a minha vida dura. A vida que me foi dada, tive que ganhá-la. Ganhei. Estou vivo. Vi muitos companheiros que morreram do meu lado. Escapei. Tenho as mãos ainda sujas do sangue dos companheiros que acariciei na hora da sua morte. Meus companheiros já não falam, mas eu falo, eles falam, comigo falam, se eu falo, eles falam.

Tenho o rosto sujo de sangue dos companheiros que eu beijei na hora da sua morte. Escapei. Minhas mãos e meu rosto estão sujos de sangue, mas escapei, estou vivo. Nalguma parte eu existo. Quem sabe você não me vê. Você não me vê. Você que me via que cruzava comigo na rua, você que tomava café comigo no bar da esquina, você que reclamava ou que até podia gostar de mim, você não me vê. Mas eu escapei, eu existo, ou ainda falo, falo muito, prestando atenção ainda se escuta as coisas que eu digo, reclamo, protesto, eu não me calo. Mesmo que um dia me cale, escutem.

Tem sempre alguém que está falando, às vezes de longe, às vezes de perto, às vezes com sangue no rosto, mas sempre com voz muito limpa, sempre um de nós está falando, nalgum lugar, às vezes de perto, às vezes de longe. Mesmo que eu me cale, escutem. Mesmo que se calem todos, escutem o silêncio, o silêncio que fala. Vocês estão vivos, escutem. Estão escutando? Estão me ouvindo? Escutem o silêncio, escutem. Eu estou vivo. Escutem, escutem. Eu não me calo. Eu não me calo. Eu não me calo. Escutem.

Além das virtudes já apontadas sobre a concepção dos personagens e sobre a qualidade dos discursos, outros aspectos ainda contribuem positivamente na observação dos recursos da carpintaria teatral utilizados. Como é o caso da proposta para a composição cênica apontada na abertura do espetáculo. Com extremada simplicidade e genial competência na direção de arte, através do emprego simbólico de objetos simples como malas e tapetes, Boal oferece antecipadamente à montagem do espetáculo as soluções cenográficas necessárias para se representar um enredo que se passa em distintos e diversificados tempos e locais:

Os seis atores estão em cena, sempre. São mais ou menos jovens. Mais ou menos. As malas são a presença mais notável. Servem de mesa, cadeira, servem de cama. Existem muitas. Malas e malotes, malas grandes e malas pequenas. Todas as coisas que os seis personagens possuem estão dentro dessas malas: são tiradas, usadas e repostas dentro das mesmas malas.

Existe um tapete no chão. Por convenção, quando os atores estão fora do tapete, estão fora de cena. Porém não devem sair nunca: devem ser vistos sempre pelos espectadores. A ação passa-se em muitos países, em muitas épocas, em muitas circunstâncias. Quando um ator representa outro personagem que não o seu, ele deve fazê-lo tranquilamente, sem muitas explicações.

[grifo nosso]

Como podemos observar, no trecho acima grifado, o *Sistema Curinga* será novamente empregado, provocando dessa forma o distanciamento proposto por Brecht, sendo essa, provavelmente, a única característica do gênero épico sublinhada por Boal nessa escritura.

O drama de Boal foi recebido pela crítica especializada com os melhores comentários e avaliações. Na visão de Sábato Magaldi (op.cit) *Murro em Ponta de Faca* é apontado como o texto de maior qualidade na obra dramaturgica de Boal:

sem dúvida o mais maduro e realizado de sua autoria [...] O espectador desprevenido por certo gosta da montagem, mas, para quem acompanhou desde os primeiros passos a trajetória de Boal, *Murro em Ponta de Faca* só pode provocar uma profunda emoção.

[...] O espaço cênico unifica numa forma brilhante a ideia de exílio, que é passagem, transitoriedade, nunca permanência. Malas são o único acessório desse universo de viagem, e elas guardam as poucas roupas e servem de cama, mesa e cadeiras. Não poderia haver uma imagem cênica mais acertada e sintética. Os sapatos, descalços hoje num avião, repostos amanhã num aeroporto qualquer, são outros símbolos desse melancólico roteiro do exílio. [...] Em muitos campos o teatro tem sido pioneiro no Brasil. Não há conquista de mentalidade ou de comportamento que não viesse anunciada por um espetáculo. Neste momento de amplo debate no País, *Murro em Ponta de Faca* traz uma nova linguagem a propósito de um tema que é uma das mais sentidas preocupações da nacionalidade.

Já no artigo publicado na revista *Visão* de 30 de outubro de 1978 de autoria de Carlos Ernesto de Godoy é enfatizada a maturidade da obra, a humanidade dos personagens e o equilíbrio na composição do enredo:

O mérito do texto de Boal, de reconhecível maturidade, é ter conseguido captar muitas facetas dessa problemática, colocando no palco não somente a saudade das coisas e pessoas, mas também a insegurança da nova situação, seu nomadismo, sua falta de horizontes. São três casais focalizados nessa fuga que assinala todo um roteiro por países sul-americanos, de início, e, mais tarde, pela Europa (aproximadamente o mesmo que o autor percorreu nos últimos sete anos).

Desse modo, em todas as falas há a marca do transitório e dos valores perdidos no tempo e no espaço. A construção da peça, entretanto, cuida para que um equilíbrio muito bom evite a pieguice e a queda do interesse. De repente percebemos personagens de carne e osso no palco – perfeitamente plausíveis e caracterizados com minúcia.

E, finalmente, citamos trechos da crítica intitulada *Enquanto não chega o dia de voltar para casa*, publicada por Jefferson Del Rios no caderno cultural *Folha Ilustrada* do jornal *Folha de S. Paulo* de 11 de outubro de 1978:

Boal quer expor tudo isso e, ainda, a esperança. Para tentar uma imagem aproximada de uma situação altamente complexa, juntou, um tanto esquematicamente, alguns representantes da massa de exilados: o intelectual frustrado em suas deduções teóricas, mulher fútil que acompanhou o marido perseguido, mas não resiste à tentação de culpá-lo por todas as vicissitudes: o militante culturalmente limitado porém de convicções seguras; uma jovem traumatizada pela lembrança dos seus mortos; o exilado que sofre a saudade mas não se dobra. Não pede perdão e não volta “porque é contra” e prefere continuar “*dando Murro em Ponta de Faca*”.

O quadro é amplo e Boal tentou traçá-lo com emoção e Ironia. Parte da peça é dedicada às pequenas lembranças que os brasileiros carregam da terra distante (feijoada. Música, objetos pessoais, a calma de uma casa estável. Alguns momentos são engraçados, como o da preocupação com a mudança da gíria no Brasil (“*quando eu voltar, sou capaz de dizer coisas fora de moda como sossega leão*”). Outros instantes são extremamente patéticos, como o da constatação de que nunca se sabe onde se estará pisando amanhã (“*eu acho que os meus sapatos são tristes*”).

Boal preferiu contar a história dos exilados que não se ajeitaram em nenhum lugar.[...] *Murro em Ponta de Faca* não é um convite ao sofrimento ou ao revanchismo. É teatro com preocupações políticas e humanas sérias. Sobre brasileiros que se desavieram com o regime e não querem ser ignorados. Um espetáculo que não está pedindo nada – e aí sua grandeza – além do direito de avivar a memória da plateia. As conclusões e atitudes posteriores ficam por conta da consciência de cada um.

Destacamos assim algumas das apreciações realizadas pelos mais renomados críticos teatrais da época e que cujos comentários nos permitem e justificam finalizar essa nossa análise sem o pudor de situar *Murro em Ponta de Faca* entre as mais relevantes peças realizadas na história da dramaturgia brasileira.

Mais uma obra prima do Teatro de Augusto Boal.

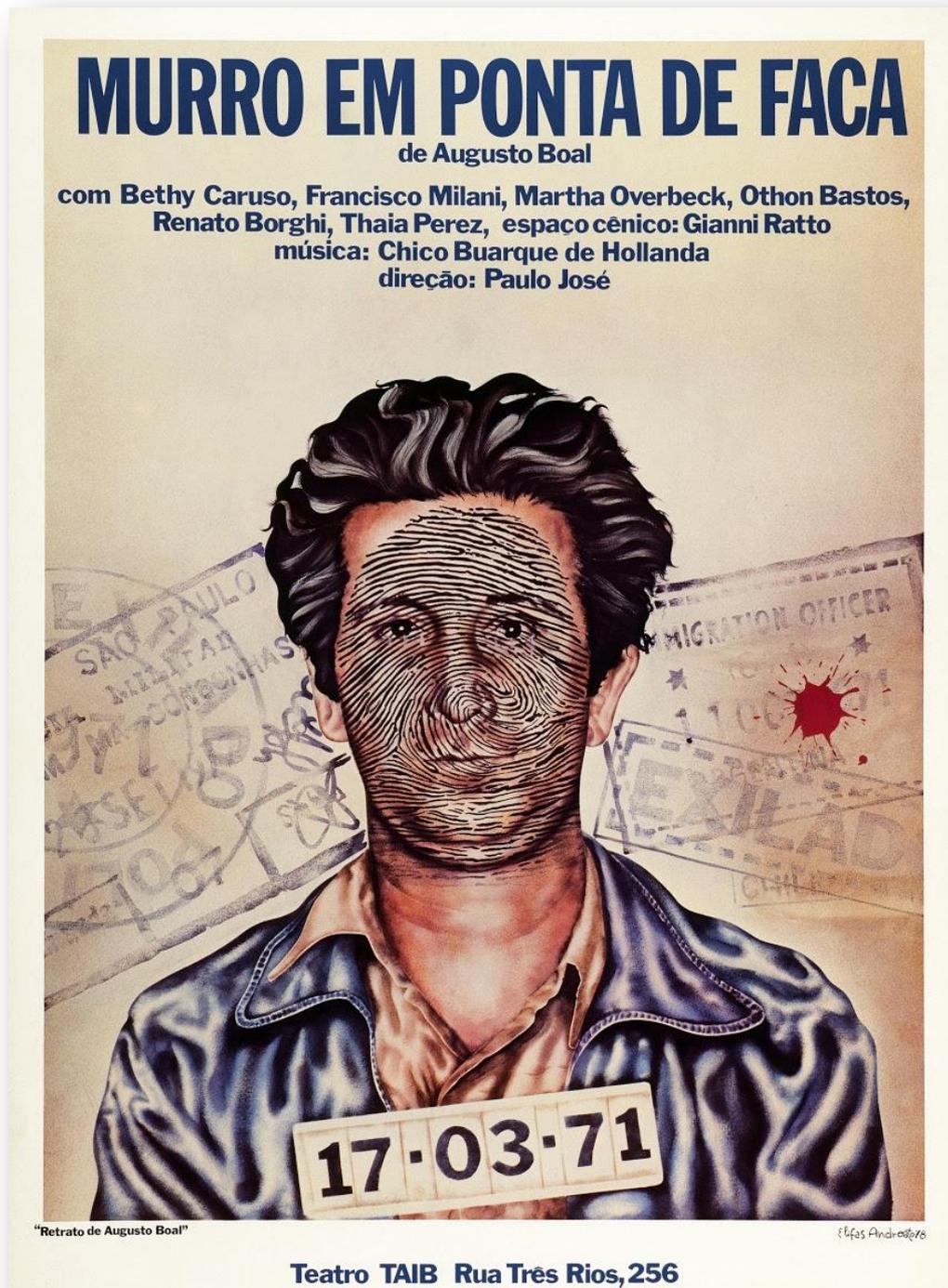


IMAGEM: Google Arts & Culture.

*Murro em Ponta de Faca*. Cartaz do espetáculo de estreia. Em destaque a obra *Retrato de Augusto Boal* do grande artista gráfico brasileiro, Elifas Andreato. 1978

## O CORSÁRIO DO REI

Outra criação de Boal baseada em um personagem da História. Dessa vez, René Duguay Trouin, um corsário francês que viveu entre 1673 e 1736 e que serviu a Luís XIV cumprindo uma extraordinária e venturosa carreira naval na pirataria oficial realizada a mando da coroa francesa em que o corsário se tornou almirante e comandante da esquadra, sob a patente de ‘Tenente-general dos exércitos navais do rei.’

O personagem é também um dos protagonistas de um interessante episódio da História do Brasil Colônia identificado como *A Batalha do Rio de Janeiro*, um ataque naval contra o porto carioca realizado em setembro de 1711 sob a liderança de Duguay Trouin e que com apenas dezessete navios e pouco mais de cinco mil homens colocou toda a cidade sob o domínio francês que exigiu de Francisco de Moraes de Castro, representante da coroa portuguesa e governador do Rio de Janeiro, o pagamento de um grande resgate para que não fossem destruídas as outras poderosas defesas e embarcações da armada portuguesa que haviam resistido ao ataque.

Para a criação da trama histórica o autor realizou uma pesquisa que envolveu a leitura de trinta e cinco livros históricos, entre eles, o das memórias de Duguay Trouin, escrito pelo próprio corsário pouco antes de sua morte.

Em *O Corsário do Rei* Boal optou pelo gênero do teatro musical, nesse caso, realizado com requintes de alta qualidade, já que o espetáculo teve lindas canções compostas com letras de Chico Buarque e músicas de Edu Lobo, artistas de primeira grandeza da música brasileira. Chico e Edu foram parceiros de Boal desde o início do projeto quando a escritura era apenas uma ideia que surgiu num encontro casual desses amigos em Paris, aproximadamente dois anos antes da estreia do espetáculo no Rio de Janeiro.

Onze das dezoito canções que compõe a trilha sonora da peça, posteriormente, deram origem a outro produto cultural, um disco *LP- Long Play* de Chico Buarque e Edu Lobo, um álbum homônimo ao espetáculo, com a participação de outros grandes nomes da música brasileira como Fagner, Nana Caymmi, Gal Costa, Tom Jobim, Cláudio Nucci, Zé Renato, Ivan Lins, Djavan, os grupos MPB4 e Blitz e ainda, com participação dos principais intérpretes da montagem de estreia, o ator Marco Nanini e a atriz e cantora Lucinha Lins.

Além da opção pelo teatro musical, outro importante recurso cênico para o desenvolvimento do enredo foi o emprego da metalinguagem: uma peça de teatro dentro da peça de teatro; a história se passa em um bar em que será encenada uma peça sobre a vida de Duguay Trouin.

A trama se inicia num decadente botequim do cais do porto do Rio de Janeiro no início do século XIX, onde a notícia da proximidade de navios de comerciantes estrangeiros que, supostamente, podem saquear a cidade, será a motivação para que os frequentadores desse bar resolvam encenar um espetáculo teatral festivo como uma estratégia de sedução e boas vindas aos temidos estrangeiros que estão se aproximando. O tema escolhido para a representação foi a história do antigo invasor e conquistador daquele mesmo porto a uma centena de anos, *O Corsário do Rei* da França, René Duguay Trouin.

Sob a orientação de um ‘Professor de História Pátria’ a peça será realizada no próprio ambiente do velho botequim, encenada pelos habituados do lugar, as típicas figuras da boêmia: bêbados, prostitutas, malandros, operários e policiais da baixa patente, entre outros que viverão no improvisado palco do bar os personagens da história de Duguay Trouin: além do protagonista, familiares do corsário, o rei da França, padres, damas, membros da corte, marinheiros, homens e mulheres do povo etc.

Selecionamos a seguir dois trechos da Segunda Cena da escritura que mostram, respectivamente, os momentos em que se apresenta a proposta da metalinguagem e o momento em que se inicia, definitivamente, o emprego do recurso:

Primeiro trecho:

BÊBADO MIÚDO - Ele está com uma pedra na mão e vai jogar pra cá.

*(Cai um paraquedas com uma mensagem enrolada)*

TODOS - O que é isso? Uma mensagem. Lê. Quem é que sabe ler?

NEGOCIANTE - Eu sei, mas não trouxe os óculos.

PATROA - Eu tenho a vista cansada. . . Já vi tanta coisa

BÊBADO MIÚDO- Eu talvez me lembre. . . mas não será perigoso?

BÊBADO MAIOR - O Professor! Por favor, conte pra nós o conteúdo!

*(O professor pega o rolo, desenrola: todos curiosos)*

PROFESSOR- Com licença. Diz assim: ‘Bonjour! Good Morning. Gunen tagt’. “Somos comerciantes confessos, viemos de toda Europa. Estamos desarmados. Queremos vossa amizade, stop! Stop. Abaixo guerra, stop. Abolido corso, corsários, piratas, flibusteiros! Stop. Daqui por diante todo mundo vai ser honesto, vírgula, honrado, stop. Queremos desembarcar em festa. Au revoir! Good bye. Auf wiedersehen.”

PATROA - Comerciantes honestos? Será verdade? Será possível?

- NEGOCIANTE - Olha aí, agora é que a senhora tem que aproveitar para vender o seu boteco. Eu não quero comprar mesmo, mas ajudo a vender para esses gringos. Mas quero minha comissão.
- PROFESSOR - Eles querem festa, eu tenho uma ideia!
- PATROA - Não é de admirar: professor de História Pátria!
- PROFESSOR - A gente pode fazer uma peça, uma peça de teatro, cheia de música. Teatro é festa! A gente vai contar uma história onde o comércio era feito na ponta da baioneta.
- BÊBADO MAIOR - Escuta aqui, tem Diabo na tua peça?
- PROFESSOR - Diabo não, por quê?
- BÊBADO MAIOR - Porque lá em casa eu tenho um pijama russo meio usado, de outros carnavais, e a minha mulher podia me fazer dois chifres aqui no meio da testa, pontiagudos, e mais um rabo vermelho com ponta de ferro bem dura, e já o figurino ficava pronto pro Diabo dessa tua peça.
- PROFESSOR - Mas na minha peça não tem diabo: tem marinheiro, pirata! Vai ser assim: a gente conta a história de um corsário, René Duguay Trouin! [...]

Segundo trecho:

- NEGOCIANTE - E a sua peça como é que começa? Com o nascimento do Corsário?
- PROFESSOR - Não, com a morte! É uma espécie de prólogo epilodal — uma ideia nova! René Duguay Trouin está no seu leito de morte! Depois de uma vida de aventuras a serviço do Rei, Duguay Trouin contraiu todas as doenças conhecidas e outras por conhecer! Foi um verdadeiro precursor!

*(Ouvem-se gritos: “Aiaiaiaiaiaiaiaia”. Entra em cena, em sua cama, Duguay Trouin velhíssimo, vestido com seu camisolão)*

- PROFESSOR - A peça começa, com ele na cama. E um mínimo de personagens, só mesmo os indispensáveis: a irmã e a empregada...

*(Entram as duas. O cenário e as roupas agora podem ter outras cores, porém ainda pálidas. Alguns bêbados ficam sentados em cadeiras, como espectadores num teatrinho.)*  
*(Música instrumental)*

A peça composta por treze cenas, cinquenta e sete personagens e outros tantos figurantes percorre um caminho excessivamente descritivo e sem a presença de grandes conflitos ou de pontos de virada que pudessem sustentar melhor o clima emocional da trama. No entanto, em virtude das belas canções e, principalmente, em virtude da grande habilidade

de Boal na manipulação dos diálogos e na criação de cenas satíricas e bem humoradas, o espetáculo resulta numa comédia musical bastante envolvente e criativa.

A escritura tem uma estrutura cênica bastante complexa, já que durante diversos momentos se misturam os dois enredos: a ação principal, o enredo primário da trama, se refere à história e aos personagens do botequim do início do século XIX, que apresentam a montagem de uma peça sobre a saga do corsário de rei, o enredo secundário. Assim, no mesmo tempo cênico, convivem, livre e desordenadamente, a história dos personagens do bar e a peça que esses ‘representam’. A peça encenada no bar, fundamentada na vida de René Duguay Trouin, destaca os seguintes aspectos de sua biografia: o leito de morte em Paris; as relações familiares; o envolvimento com a política da corte de Luiz XIV como elemento provocador do sucesso da carreira naval; as batalhas, conquistas e aventuras em alto mar como Corsário do Rei da França; e, finalizando, a afamada invasão e conquista do Rio de Janeiro em 1711.

As passagens da vida de Duguay Trouin não irão cumprir uma lógica temporal linear e serão mostradas como *flashbacks*, entremeadas com comentários e interferências dos personagens do botequim, numa deliberada e bem organizada liberdade cênica com diversas quebras da ‘quarta parede’ entre os personagens do bar e os personagens da vida do corsário. Apesar de ser um tema com origem e pesquisa históricas, a escritura não apresenta maiores preocupações documentais.

Em meio à atmosfera de comédia e aventura que predomina no musical, como sempre, Boal irá apresentar seu caráter panfletário e suas reflexões políticas. Em *O Corsário do Rei* num tom maniqueísta, as críticas recaem sobre a dominação e espoliação das potências europeias sobre os países do terceiro mundo e ainda sobre a ganância desmedida da ordem econômica capitalista. O discurso crítico também procura relativizar as verdades e mentiras que são transmitidas por meio da história oficial.

Em entrevista à revista *Veja* de 2 de outubro de 1985, Boal declarava: “Meu objetivo com *O Corsário do Rei* é mostrar mecanismos de colonização que até hoje persistem.” Na sequência da mesma reportagem a crítica jornalística avaliava:

É pena que nessa sua volta ao teatro brasileiro, após catorze anos de ausência, Augusto Boal não tenha contado apenas a história do corsário Duguay-Trouin, cujo texto eloquente e bem-humorado já bastaria para passar a mensagem da espoliação. Ao pretender sublinhar o óbvio, Boal que no passado capitaneou o *Teatro de Arena* e montou

o memorável *Arena conta Zumbi* antes de ser preso pelos militares em 1971, desperdiçou parte de seu talento.

Como de outras vezes, o discurso ideológico das peças de Boal será o principal alvo de interpretações negativas por boa parte da crítica teatral da época. Um trecho da matéria *Didática sem dialética* de autoria de Marília Martins, publicada na revista *Isto É*, em sua edição de 2 de outubro de 1985, traz a seguinte análise:

Talvez não haja compromisso com a verdade de 1711, mas certamente tem-se a pretensão de produzir um retrato verdadeiro do Brasil de 1985. E, para tanto, transforma-se o palco em sala de aula. Reduz-se a exploração econômica a uma cartilha didática de muito pouca dialética, onde se enfrentam, de um lado, um anti-herói, de outro, a figura ridícula dos poderosos e, de outro ainda, a ingenuidade manipulável dos oprimidos. Não há personagens em cena — há caricaturas. Como farsa, falta humor e malícia.

A mesma matéria também traria informações sobre a montagem de estreia realizada no Rio de Janeiro em 18 de setembro de 1985 no *Teatro João Caetano* e que marcaria o retorno de Boal ao Brasil, como autor e diretor de um espetáculo caríssimo, uma superprodução realizada sob a tutela do poder público:

*O Corsário do Rei* mobilizou nada menos de 32 atores, 16 músicos e mais de 25 pessoas na parte técnica. Um espetáculo que, segundo se comenta, teria custado 1.5 bilhões de cruzeiros à dupla de produtores, José Luiz Reis e Wallace D'Ávila, além do apoio financeiro proporcionado pela *FUNARJ*.

Realizado com auxílio da *FUNARJ – Fundação de Artes do Rio de Janeiro*, órgão estatal fluminense, então sob o comando do governo esquerdista de Leonel Brizola e que cujo vice-governador, o antropólogo Darcy Ribeiro, havia convidado Boal para realizar seu retorno profissional no Brasil. Assim, ironicamente, foi através do apoio do estado que se viabilizou a grande montagem de *O Corsário do Rei*, cedendo a referida fundação para a temporada do espetáculo um dos principais espaços públicos teatrais da cidade, o *Teatro João Caetano*. Esse favoritismo da política cultural do Estado do Rio de Janeiro somado aos aspectos de superprodução do espetáculo e toda a mística que envolvia a ‘volta de Boal’ colaborariam para que fosse gerada uma grande controvérsia junto à imprensa e a classe artística.

A polêmica se iniciou por meio de um debate publicado pelo crítico Macksen Luiz, no *Caderno B do Jornal do Brasil* de 29 de setembro de 1985, sob o título *Ninguém gostou. Parece teatro do deprimido*, em que seis profissionais da área teatral, além do próprio jornalista, criticam duramente a peça, conforme fica bem exemplificado no *caput* da matéria, transcrito a seguir:

Muito ruim. Ingênuo, uma porcária. Os convidados para o debate da peça *O Corsário do Rei*, dirigida por Augusto Boal, chegaram à mesma conclusão. Ninguém gostou. A atriz Lília Cabral, a estudante de teatro Isabella Dauzacker, o diretor teatral Aderbal Júnior, a figurinista e cenógrafa Biza Vianna, o ator Ricardo Petraglia e o músico Edino Krieger coordenados pelo crítico de teatro do *B-Especial* Macksen Luiz, lembraram que Boal é um exilado cultural, e trouxe para o Brasil uma proposta de espetáculo muito defasada em relação ao momento em que vive o país.

Esse infeliz e incomum acontecimento na trajetória teatral de Boal foi assim resumido por Clara de Andrade em *Atos de um Percurso*:

O espetáculo *O Corsário do Rei*, [...] suscitou intensa discussão na classe artística da época. Com músicas de Edu Lobo e Chico Buarque, a encenação no Teatro João Caetano foi uma das primeiras da década de 80 a se realizar em formato de superprodução. A condição de Boal enquanto pós-exilado, no entanto, parece ter influenciado a recepção do espetáculo, principalmente pela mídia jornalística. A montagem foi acompanhada por diversos jornais e culminou com um debate organizado pelo *Jornal do Brasil* com convidados da classe artística para se manifestarem em público sobre *O Corsário do Rei*, sem a presença do dramaturgo. O espetáculo, que seria para Boal a possibilidade de reintegração ao meio cultural brasileiro, acabou servindo muito mais como estopim para um debate sobre a política cultural no início dos anos 80, no Rio de Janeiro. (CARVALHO; MATSUNAGA; BOAL [Orgs]. 2015, p. 106).

Ao mesmo tempo em que *O Corsário do Rei* recebia os julgamentos mais cruéis, outros tantos artistas e críticos saíram em defesa do espetáculo. Em 15 de outubro de 1985 o teatrólogo Fernando Peixoto assim se manifestou em carta ao *Jornal do Brasil*:

Alternando repugnância e vergonha, li a transcrição do debate sobre *O Corsário do Rei*. O nível de frustração, ignorância e mentira (inclusive a sugestão fascista de que seria preferível que Augusto Boal continuasse no exílio) não merece resposta. Peço apenas ao

*Jornal do Brasil* um pequeno espaço para registrar minha solidariedade aos companheiros que encenam *O Corsário do Rei* e especialmente à permanente dignidade intelectual de Augusto Boal.

O próprio Boal acabou se contaminando na onda das polêmicas e procurou dar entrevistas e escrever diversas respostas que foram publicadas no próprio *Jornal do Brasil* e mesmo em outros importantes veículos de comunicação, como os jornais *O Pasquim* e *O Globo*. De qualquer forma, sem que se possa verdadeiramente mensurar o quanto as polêmicas e as críticas geradas com a montagem interferiram para que Boal não mais escrevesse peças teatrais, é fato que *O Corsário do Rei* foi o último espetáculo teatral ‘independente’ que escreveu. Todos os outros pequenos textos teatrais ou roteiros que vieram posteriormente estavam comprometidos como uma ferramenta dos trabalhos realizados nas práticas do *Teatro do Oprimido*.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO • SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E CULTURA  
FUNDÇÃO DE ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO • FUNARJ

**O CORSÁRIO DO REI**

Musical de **CHICO BUARQUE**  
e **EDU LOBO**  
Texto e Direção  
**AUGUSTO BOAL**  
Com  
**MARCO NANINI**  
**LUCINHA LINS**  
**ROBERTO AZEVEDO**  
IVAN DE ALMEIDA  
O Rei Luís XIV

**32 atores, 16 músicos**  
**Coro e 18 canções**

Venha se divertir com a história do francês que revendeu o Rio de Janeiro para os portugueses.

O maior musical do teatro brasileiro

DENISE BANDEIRA  
FRANCISCO SILVA  
MARCIA FIANI  
HELENA RÉGO  
ANA JANSEN  
DIL COSTA  
CASSIA LEAL  
ZOZIMO BULBUL  
ALBERTO GUERRA  
MARGÁ ABRÂMIA  
BETINA VIANY  
ANGELO DE MATOS  
IVAN SENNA  
ARMANDO GARCIA  
CLAUDIO SAVIETTO  
ILCA MULLER  
ROBERTO GUARABYRA  
MARCOS JARDIM  
ZIMBA ATHÁULPA  
CRESO FILHO  
OSWALDO NEIVA  
MARCOS DE MORAES  
DEOCLIDES GOUVEA  
DIRCEU RABELO  
SIMON NAIMIAS  
CARLOS AUGUSTO  
JAOLINO  
RENATO COUTINHO  
Preços a partir de  
Cr\$ 20.000

**TEATRO JOÃO CAETANO - Tels.: 221-0305 - 262-6322**  
4ª e 6ª feira, 21 h. - 5ª feira, 17, 30 e 21 h - Sábado, 20 e 22 h - Domingo, 19 h.  
Promoção Especial para Grupos - Tels.: 242-0809 - 242-9817

IMAGEM: augustoboal.com.br.

Anúncio de jornal – página inteira, para divulgação da montagem de estreia de *O Corsário do Rei*.  
Rio de Janeiro. 1985

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Teatro é a verdade escondida. Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas. Vemos um mundo injusto e cruel. Temos obrigação de inventar outro mundo, porque sabemos que um outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos, entrando em cena, no palco e na vida.*

Augusto Boal  
UNESCO – março de 2009

**A**ugusto Boal é reconhecidamente um dos mais renomados artistas da história do teatro nacional. Numa rara e bem sucedida trajetória profissional se encontram algumas marcas que implicaram nesse incontestável reconhecimento.

Primeiramente, o trabalho na direção artística e a liderança que exerceu no histórico e revolucionário *Teatro de Arena*, o grupo teatral que sob as influências estéticas e políticas de Boal marcou profundamente a modernização e a nacionalização dos palcos paulistas, até então, impregnados por uma tradição, já secular, de reprodução dos padrões do teatro burguês europeu. Como um promotor cultural da companhia, Boal, extremamente ligado à formação educacional, esteve também à frente de importantes processos pedagógicos sobre a arte teatral, como foram os *Laboratórios de Interpretação* que idealizaram e promoveram um modo brasileiro de atuação e, ainda mais, como ocorreu nos *Seminários de Dramaturgia*, um importante acontecimento na história de teatro nacional, pois se tornou um catalisador no surgimento de uma safra de novos e bons autores teatrais comprometidos com a ideia da criação de uma dramaturgia tipicamente nacionalista.

Quando o país se afundou numa sombria e obscura ditadura fez emergir em Boal outro importante traço artístico que transformou o, até então, pacífico artista e intelectual de esquerda num ativo militante marxista e num ruidoso inimigo do poder. Assim, Boal fez do seu teatro um instrumento ideológico e de sua voz uma poderosa arma na luta pela liberdade de expressão e pela redemocratização do Brasil.

Sob sua inspiração, shows como *Opinião*, musicais como os da série ‘*Arena conta*’, ou ainda, espetáculos multiculturais como a *1ª Feira Paulista de Opinião* se constituíram como os mais expressivos exemplares de manifestações da área da cultura na resistência contra as arbitrariedades do regime ditatorial.

Essa luta provocou uma dura e violenta reação do governo militar que respondeu com suas cruéis práticas de repressão: o cárcere, a tortura e o desterro de Boal. Porém, circunstancialmente, esse banimento do artista acabou por colaborar para o aperfeiçoamento e para uma ampla difusão de seus métodos e teorias teatrais, primeiramente nos países por onde viveu em sua condição de exilado e, a seguir, por todo o mundo.

A síntese dessas teorias, o *Teatro do Oprimido*, método de instrumentalização do teatro como forma de provocar transformações sociais e como caminho de libertação se tornou um grande êxito, propagado em livros, universidades e escolas teatrais em todos os continentes e nos mais diversos idiomas. Trouxe ao seu criador um prestígio ímpar: o *Embaixador do Teatro* pela UNESCO.

Na história do teatro brasileiro, Augusto Boal foi, sem dúvida, o artista que alcançou o maior destaque e a maior relevância no cenário internacional.

Toda essa brilhante trajetória do artista nos papéis de diretor, professor, agente cultural e, principalmente, como teatrólogo, por vezes, faz com que os pesquisadores não deem a devida relevância a outro importante papel artístico exercido por Boal que já existia antes de todos os outros papéis e que, provavelmente, melhor representa sua poética libertária, sua estética vanguardista e suas motivações políticas: o dramaturgo Augusto Boal.

Boal realizou uma rica e diversificada obra dramaturgica que compreende mais de trinta peças, um acervo em que se encontram comédias, sátiras, dramas, tragédias, musicais, adaptações de clássicos e peças de teatro político que vão das mais simples às mais radicais no estilo das *agitprop*.

Em seu passeio pelos diversos gêneros e estilos teatrais, Boal procurou sempre trazer enredos que valorizassem a brasilidade e que revelassem aspectos culturais do modo de viver de nossa gente, também procurou retratar aspectos documentais ou críticos da nossa realidade sócio-política.

O teatro de Boal colocou significativamente na cena brasileira a vida típica dos mais humildes, construindo histórias em que se sobressaem as causas dos excluídos - os negros, as mulheres e os operários, até aquele momento, tão esquecidos em nossa dramaturgia. Personagens como Laio (*Laio se Matou*), Roque (*Mutirão em Novo Sol*), Liza (*As Mulheres de Atenas*), Zumbi (*Arena conta Zumbi*), Caliban (*A Tempestade*), Paulo & Maria (*Murro em Ponta de Faca*) e, principalmente, José da Silva (*Revolução na América do Sul* e *José, do Parto à Sepultura*) são ícones desse teatro dos explorados que Boal de forma pioneira e bastante singular incorporou à dramaturgia brasileira. Nesse sentido, outro elemento bastante relevante é a tonalidade coloquial nos diálogos de seus personagens que

evidenciam uma prosódia genuinamente brasileira, o que provoca identificação imediata entre a plateia e os seus personagens.

Como um artista politicamente comprometido com as transformações sociais, seu teatro abrangeu denúncias sobre as mais diversas naturezas da exploração, que resultou em enredos metafóricos sobre heróis como Tiradentes ou vilões como Torquemada. Boal se valeu de fatos da História e da mitologia clássica nacionalizada para que num palco científico se transmitisse com maior poder de recepção as mensagens e exemplos de luta, de libertação e de engajamento político.

Como criador do *Sistema Curinga* percorreu a maior parte de sua produção dramaturgica sob a inspiração política e estética do *Teatro Épico*, colocado em suas escrituras num nível pouco vivenciado nas práticas teatrais da época. Assim, numa dimensão maior, contribuiu para a valorização e ressignificação dos pressupostos de Brecht.

Se hoje, dada a distância temporal entre a escritura das obras e o presente, por vezes a temática engajada de Boal nos pareça datada e maniqueísta, é preciso que se considere que no momento de sua criação, ao contrário, o artista produziu uma dramaturgia atual e urgente, realizada como uma possível resposta às grandes questões e aos embates vividos na realidade pela sociedade brasileira, sempre numa visão sensivelmente humanitária em prol dos menos favorecidos.

Por tudo isso, sua dramaturgia não deve ser observada como um segundo plano em sua trajetória artística, mas sim, como um fator essencial que deve integrar decisivamente as interpretações e análises sobre a poética desse excepcional artista que marcou profundamente o teatro da segunda metade do século XX. Para além do *Teatro de Arena*, muito além do *Teatro do Oprimido*, em seu legado artístico encontra-se ainda outro teatro, realizado com muita paixão e muita qualidade, o *Teatro de Augusto Boal*, um dos grandes dramaturgos brasileiros.

São Paulo, março de 2019.

José Eduardo Paraíso Razuk

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Teodor W. *A Indústria Cultural*. In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- ALMADA, Izaías. *Boal: o embaixador do teatro brasileiro*. Minc- Ministério da Cultura. Pesquisa em Artes Cênicas. 2012.
- ALTIERI, Antonio Luís de Quadros. *A cultura do teatro de Augusto Boal: processos socioeducativos*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2012.
- ARISTÓFANES. *A Revolução das Mulheres e A Greve do Sexo*. Trad. e Adap. Mário da Gama Kury. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUGUSTO BOAL E O TEATRO DO OPRIMIDO - Documentário. Direção: Zelito Viana. Produção: Mapa Filmes do Brasil e Canal Brasil, 2010.
- AVERBUCK, Lígia (org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Editora Nobel, 1984.
- BABBAGE, Frances Helen. *Augusto Boal*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.
- BADER, Wolfgang. (org.) *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BASBAUM, Hubert. *José Renato*. Energia Eterna. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo, 2009.
- BERLO, David K. *O Processo da Comunicação*. Rio de Janeiro: fundo Cultural, 1960.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrompidos I e II - A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Madrid: Taurus, 1973.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BETTI, Maria Silvia. *O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955)*. Revista Sala Preta, vol. 15, n.1. 2015.
- BIO TOLEDO, Paulo & MELLO NEIVA, Sara. *Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960*. Artigo: Revista Aspas. vol. 5. n.2. São Paulo: ppgac-USP, 2015.

- BOAL, Augusto & GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. Rio de Janeiro: Sagarana. 1967.
- \_\_\_\_\_. *Arena conta Zumbi*. [s.l: s.n.].1965.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A Tempestade. As Mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano, 1977. Coleção Teatro Vivo; v.10
- \_\_\_\_\_. *Crônicas de Nuestra América*. Rio de Janeiro: Codecri. 1977.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Jogos para atores e não-atores*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.
- \_\_\_\_\_. *Murro em Ponta de Faca*. São Paulo: Hucitec. 1978.
- \_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues*. Mesa Redonda -3. Festa Literária Internacional de Paraty, FLIP, 5 de julho de 2007.
- \_\_\_\_\_. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1996.
- \_\_\_\_\_. *O Corsário do Rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. Coleção Teatro Hoje; V. 35.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Que pensa você da arte de esquerda?*. Latin American Theatre Review, p.45-53, 1970. Disponível em: em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/93/68>; acesso: 13/07/16.
- \_\_\_\_\_. *Stop! Cést magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Augusto Boal*. Vols. 1 e 2. São Paulo: Hucitec. 1990.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.
- \_\_\_\_\_. *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1996.
- \_\_\_\_\_. *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec. 1979.
- \_\_\_\_\_. *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1982.

BORELLI, Romário José. *O Oprimido Insolente*. In: O Estado de São Paulo. Caderno Aliás. 10 de maio de 2009.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. Volumes I, II e III. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRON, J.A.C. *Técnicas de Persuasão*, Rio de Janeiro: Zahar.

CANDIDO, Antonio; *Literatura e Sociedade*. Teoria e Crítica Literária. São Paulo: Ouro sobre o Azul 2010.

\_\_\_\_\_. ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida & GOMES, Paulo Emilio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro*. Um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: UDUERJ: FUNARTE, 1996

CARVALHO, Sergio de; MATSUNAGA Priscila; BOAL, Julian (Orgs.). *Augusto Boal: Atos de um percurso*. Rio de Janeiro: CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

CARVALHO, Tânia. *Paulo José: Memórias Substantivas*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo, 2007.

CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO. In: <http://ctorio.org.br/novosite/>. Acesso em: 28/08/2016.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 2005.

COHN, Gabriel (org). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro: Roco, 1998.

COSTA, Cristina. *Censura em Cena: Teatro e censura no Brasil*. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: EDUSP, FAPESP, Imprensa Oficial, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Arena conta Zumbi* (artigo). In: <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com>. Acesso: 10/08/2018.

\_\_\_\_\_. *Brecht e o Teatro Épico*. (palestra proferida em 03/05/2005).

Disponível em: < <http://ciaateliedasartes.com.br/ARTIGOS/Dialogos%20com%20Brecht%20-%20Ina%20Camargo%20Costa.pdf>> Acesso em: 28/02/2012.

\_\_\_\_\_. *Lembranças de Boal* (artigo). Revista Vintém, nº 7, São Paulo: Companhia do Latão, 2009.

COTRIN, Gilberto. *História Global. Brasil e Geral*. São Paulo: Saraiva, 2005.

DOMENACH, Jean-Marie. *A Propaganda Política*. EBooksBrasil.com./Ridendo Castigat Mores. 2001

DUDALSKI, Sirlei Santos; DE-LAZZARI GOMES, Mariana; *Caliban Reescrito: a Figura do Oprimido em A Tempestade, de Augusto Boal*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.21, 2012.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp: 2004.

\_\_\_\_\_. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

FICO, Carlos. “*Prezada censura*”: cartas ao regime militar. Revista de História, Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, pp. 251-286, set. 2002.

\_\_\_\_\_. *A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura*. In: FICO, Carlos et. al. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p.71-79.

FLÁVIO IMPÉRIO. [www.flavioimperio.com.br](http://www.flavioimperio.com.br). Acesso em: 29/05/2018.

FRANÇA, Patrícia Machado Goulart. *O arquivo pessoal do teatrólogo Augusto Boal: o espetáculo continua*. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, FGV \_ CPDOC, 2015.

FREITAS, Patrícia. *Arte e realidade social em mutirão*. Disponível em: [teatrojornal.com.br](http://teatrojornal.com.br). Acesso: 31/05/2018.

GARCIA, Miliandre. *Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a 1ª Feira Paulista de Opinião (1968)*. Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 32, n. 59, p. 357-398, mai/ago 2016.

\_\_\_\_\_. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2008.

GARCIA, Nélson Jahr. *O que é propaganda ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Propaganda: ideologia e manipulação*. EBooksBrasil.com./Ridendo Castigat Mores. 2001

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*, volume 1. Coleção As Ilusões Armadas, São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Ditadura Escancarada*, volume 2. Coleção As Ilusões Armadas, São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Ditadura Derrotada*, volume 3. Coleção O Sacerdote e o Feiticeiro, São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Ditadura Encurralada*, volume 4. Coleção O Sacerdote e o Feiticeiro, São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

GONÇALVES, Delmiro. *A peça do teatro de Arena*. In: jornal O Estado de São Paulo, 25/09/1960.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. *Análise do Discurso: Lugar de Enfrentamentos Teóricos*. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; SANTOS, João Bosco Cabral dos (Orgs). *Teorias Linguísticas: problemáticas contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na sociologia*. Petrópolis, Vozes, 1990.

HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

\_\_\_\_\_. *O teatro no Brasil, da Colônia à Regência*. Porto Alegre: UFRGS, 1974.

\_\_\_\_\_. *O teatro no Brasil, sob D. Pedro II*. Porto Alegre: UFRGS, 1979.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Era dos Festivais: uma parábola, todos os cantos*. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Acordo evitou polêmica no mais famoso festival*. Folha Online, 30/12/2003.

IAB - INSTITUTO AUGUSTO BOAL. In: <http://www.institutoaugustoboal.com.br>.

KORNIS, Mônica Almeida. *Sociedade e cultura dos Anos 50*. FGV. CP Doc.

In: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>. Acesso: 05/02/2018

LAWRENCELE, Luis Chesney & DINNEEN, Mark. *Augusto Boal revisitado*. Revista de Estudios Culturales Teatr@, n. 26. 2ª Edición. Charleston: An Amazon.com Co. 2014.

LE BOM, Gustave. *As opiniões e as crenças*. EBooksBrasil.com

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva. 1976.

LIGIÉRO, Zeca. TURLE, Licko. ANDRADE, Clara de et alli. *Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política*. Rio de Janeiro: Mauad. 2013.

LIMA, Luiz Costa (Org.) – *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Mariângela Alves. *Flávio Império e a Cenografia do Teatro Brasileiro*.

In: HAMBURGER, Amélia Império; KATZ, Renina (Org.). *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999.

MAIA, Paulo. *Censura não é cultura*. In: *Jornal do Brasil*. 29/03/1976.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Souza e Silva, Cecília P; Rocha, Décio. São Paulo: Cortez Ed., 2001

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / DAC / FUNARTE / Serviço Nacional de Teatro. 1962.

\_\_\_\_\_. *Abdias Nascimento Encenará “Laio se Matou”* in: *Teatro*. Acervo Instituto Augusto Boal. <http://www.institutoaugustoboal.com.br>. Acesso em: 29/03/2016.

\_\_\_\_\_. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Arena conta Tiradentes*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 01 jul. 1967. Suplemento Literário, p. 37. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670701-28286-nac-0037-lit-3-not>. Acesso em: 25/08/18.

MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC, 2001.

MERTON, Robert K. *Sociologia, Teoria e Estrutura*. São Paulo, Mestre Jou, 1970.

MERTON, Robert K. & LAZARSELD, Paul. *Comunicação de Massa, Gosto Popular e a Organização da Ação Social*. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*, 4ed, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, pp.101-127.

MEDAGLIA, Júlio. *Artigo de Júlio Medaglia*. Disponível em: <http://edulobo.com.br/>. Acesso: 07/08/2018.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Coleção Depoimentos, 1979.

\_\_\_\_\_. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política – Arena, Oficina, Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana* / - 1. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1984. - (Coleção tudo é história; 91)

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar*. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livre-docência em História) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224.

ORLANDI, Eni Pucinelli. *Análise de Discurso: princípios e fundamentos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.

ORTIZ, Renato. *Sociedade e Cultura*. In: SACHS, Ignacy, WILHEM Jorge, PINHEIRO, Paulo Sérgio (orgs.) *Brasil um século de transformações*. São Paulo: Cia das Letras, 2001

\_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

O’SULLIVAN, Tim, (et. al). *Conceitos-chave em Estudos de Comunicação e Cultura*. Piracicaba. Editora UNIMEP.

O TEMPO. *UniRio organizará acervo de direto*. (Reportagem de 26/07/09). 2009  
Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%a3o/magazine/unirio-organizar%a1-acervo-de-diretor-1.267840>. Acesso em 11/03/2018.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia – Construção do Personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PATRIOTA, Rosângela. *Arte e resistência em tempos de exceção*. Belo Horizonte: Revista do Arquivo Público Mineiro. 2006

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PERAZZO, Priscila Ferreira & LEMOS, Vilma. *Lembranças da censura e memórias do medo nas narrativas dos artistas do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (década de 1970)*. Revista ArtCultura, v. 14, n. 25, p. 123-135. Uberlândia. 2012

PIGNARRE, Robert. *História do Teatro*. Portugal: Publicações Europa-América, 1979.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POLI JÚNIOR, Ovídio. *Os pães de Boal*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/os-paes-de-boal>. Acesso: 05/02/2018

PORTO, Joyce Teixeira & NUNES, Marisa (orgs.) *Teatro de Arena*. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1956.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins, 1964.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RABAÇA, C. & BARBOSA, G. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.

RACINE, Jean. *Fedra*. Tradução: Sebastião Francisco de Mendo Trigos. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Coleção Clássicos Jackson. Vol. XXVIII, 1950.  
Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/fedra.pdf>. Acesso: 12/02/2018.

RAZUK, Eduardo. *Um teatro em nome da liberdade: um estudo sobre a dramaturgia de Chico Buarque e suas relações midiáticas*. Tese de Doutorado. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia em transposição: um estudo sobre Senhora dos Afogados de Nelson Rodrigues*. Dissertação de mestrado. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2003.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e Resistência: Censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Livros e televisão: Correlações*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. (org.). *Televisão na América Latina*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Em Instantes: notas sobre a programação na TV brasileira*. São Paulo: Cabral, 1997.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cultura e política nos anos 1970: o fim do ciclo das vanguardas no Brasil*. Brasa – Brazilian Studies Association. In: <[www.brasa.org/\\_sitemason/files/kxT4dO/Ridenti%20Marcelo.doc](http://www.brasa.org/_sitemason/files/kxT4dO/Ridenti%20Marcelo.doc)> Acesso em 25/01/2012

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004.

SANTOS, Valmir. *Teatro de Arena*. Enciclopédia Latino Americana. In: <http://latinoamericana.wiki.br/>. Acesso: 27/04/2018

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 2000. 2 ed.

\_\_\_\_\_. *Um crítico na periferia do capitalismo*. Revista Pesquisa Fapesp. 2004. Ed. 98. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/04/01/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/>. Acesso: 05/09/2018.

SELLTIZ, Claire; WRIGHTSMAN, Lawrence Samuel e COOK, Stuart Wellford, *Métodos de pesquisa nas relações sociais*. 2. ed. São Paulo: EPU, 1987. 2v.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SOARES, Glaucio Ary Dillon. *Censura durante o regime autoritário*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

SOUZA, Tárík. *Edu Lobo resgata parceria e compõe para o cinema*. CliqueMusic. 25/05/2000. In: <http://cliquemusic.uol.com.br/>. Acesso: 10/08/ 2018.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Tradução: J. B. de Mello e Souza. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Coleção Clássicos Jackson. Vol. XXII, [1949-1950] Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/edipo.pdf>. Acesso: 10/03/2018

SPINA, Rose; GALVÃO, Valnice Nogueira. *Cultura: Entrevista a Augusto Boal*. Teoria e Debate nº 56. Fundação Percecu Abramo. 2004.

TIRSO DE MOLINA. *El condenado por desconfiado*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-condenado-por-desconfiado--1/html/ff0dd6fc-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-condenado-por-desconfiado--1/html/ff0dd6fc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html). Acesso: 22/07/2018.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto alegre: L&PM, 1987.

VEGA, Félix Lope. *El mejor alcalde, el rey*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir de: Lope de Vega, *El mejor alcalde el rey*. Edición de Teresa Ferrer Valls. Barcelona, Planeta, 1990. Disponível em: [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0741\\_ElMejorAlcaldeElRey.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0741_ElMejorAlcaldeElRey.php). Acesso: 13/02/2018.

\_\_\_\_\_. *Las Famosas Asturianas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope\\_de\\_vega/obra-visor/las-famosas-asturianas-comedia--1/html/ff0de660-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/obra-visor/las-famosas-asturianas-comedia--1/html/ff0de660-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_) Acesso em: 02/10/2018.

VENTURA, Zuenir Carlos. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ZANETTI, Anderson. *Augusto Boal: alguns encontros e desencontros com Bertolt Brecht*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista – UNESP. “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2015.

## **ANEXO 1**

# **LAIO SE MATOU**

**Drama em duas partes de Augusto Boal**

**Cópia digitalizada por José Eduardo Paraíso Razuk do registro datilografado de 1973 presente na Biblioteca da ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - Setor de Teatro.**

# L A I O S E M A T O U

Drama em duas partes de Augusto Boal

## PRIMEIRA PARTE

Quintal de uma casa suburbana com todas as características de um terreiro “caboclo”. A direita alta, fundos da casa de Laio, esposo de Jocasta, “mãe-de-santo”. Pegada `a casa, bem visível, uma meia água com apenas uma porta. A esquerda baixa, um pedaço de cerca que ocultará o côro de Detetives e Laio, nos momentos oportunos. Árvores espalhadas irregularmente. É noite. Silêncio.

O coró de detetives entra pela direita, furtivamente, tomando todas as precauções para não fazer barulho, e dirige-se para trás da cerca. É constituído por três detetives vestidos semelhantemente: chapéu de abas mais largas que o normal e jaquetão também mais comprido do que o comumente usado. O que vai na frente é o Detetive-Chefe. O que toma todas as iniciativas e que ostenta uma atitude de apatia em relação ao que o cerca. Apatia e indiferença. Representa a autoridade legalmente constituída, a sua opinião, um pouco cega mas eficiente e, sobretudo, obediente as leis e a disciplina. O segundo detetive representa a opinião de uma minoria extremista, apóstolo da força e da violência. É o Detetive-Obtuso, para diferenciá-lo dos demais. Finalmente o terceiro, novo ainda no ofício, desconhecendo inteiramente tudo que se refere ao ritual, ao terreiro, etc., representa a própria platéia leiga, digamos assim. É o Detetive-Inocente. O Detetive-Inocente. O Detetive-Inocente tropeça com ruído.

DETETIVE-CHEFE - Cuidado. (chegam atrás da cerca). Aqui.

DETETIVE-INOCENTE - E agora?

CHEFE- Espera.

DETETIVE-OBTUSO - Se ao menos pudesse me sentar...

CHEFE - Senta no chão. (ELE ASSIM FAZ).

INOCENTE - Vamos esperar muito?

CHEFE - Depende.

- OBTUSO - Pelo jeito parece que vai ter macumba.
- CHEFE - (CONCORDANDO) Sexta-feira...
- OBTUSO - (INDIGNADO) E nós vamos assistir?
- CHEFE - Parece. (PAUSA)
- OBTUSO - Não faltava mais nada... (PAUSA)
- INOCENTE - Afinal de contas é a religião do preto.
- OBTUSO - Religião? Ah! Ah! Bem se vê que você é novo nisso. Religião coisa nenhuma. Meio de vida, isso sim. E dos bons! Dos que dão dinheiro a um sujeito esperto que saiba mexer direito com o negócio!
- INOCENTE - (DISCORDANDO) Eles têm fé.
- OBTUSO - Fé... Fé têm os estúpidos que pagam, os que sustentam essa cambada de vagabundos.
- INOCENTE - Ouvi dizer até que tem uns que nem cobram.
- CHEFE - Candomblé nagô.
- INOCENTE - Mas são poucos também.
- OBTUSO - (VITORIOSO) Viu? Quando é fé no duro não vão prá frente. (PERVERSO). Fosse eu que mandasse, punha um ninho de metralhadoras em cada terreiro, deixava a macumba começar, deixava o santo baixar, ah!, ah! Dava ordem de fogo. Só assim acabava com essa praga.
- INOCENTE - O que vale é que você não manda.
- OBTUSO - (ENTRE DENTES) Sorte deles. (PAUSA)
- INOCENTE - Branco é católico, é aqueles negócios de Bíblia, de cantar no meio da rua. Isso até é pior: atrapalha o trânsito. Agora preto, preto é macumbeiro.
- OBTUSO - Há muito branco metido nisso.

- INOCENTE - (INOCENTEMENTE) Então? Mais um motivo...
- CHEFE - Não é por causa da macumba que Laio vai ser preso.
- INOCENTE - Laio?
- CHEFE - O tal cara.
- INOCENTE - O que é que ele faz na vida?
- OBTUSO - (ADMIRADO) Você não conhece?
- INOCENTE - Não...
- OBTUSO - É um patife! (UM NEGRO QUE TINHA SAÍDO DA CASA APROXIMA-SE DA CERCA).
- OBTUSO - Mas o que é que ele fez mesmo desta vez?
- CHEFE - Há coisa de uns meses ele ia ser preso.
- OBTUSO - Me lembro! Fui eu até que dei a batida.
- CHEFE - Mas deu tão mal que ele acabou fugindo. Fugiu pra Bahia. Lá ele tinha uns amigos, um tal de Pélope. Pélope ou Pelope não sei bem. Era dessa tal nação nagô. Lá ele fez as últimas. Imagine que Pélope tinha um filho. Menino de seus dez anos. (OUTROS PRETOS ENTRAM E UM DELES APROXIMA-SE DA CERCA. O INOCENTE NOTA).
- INOCENTE - Psiu... (O NEGRO ABAIXA-SE E APANHA QUALQUER COUSA NO CHÃO . OS DETETIVES OBSERVAM, É UM GALO MORTO. O NEGRO DEIXA-O DE NOVO ONDE ESTAVA E AFASTA-SE E ENTRA DE NOVO EM CASA. ENTRAM OS TOCADORES DE ATABAQUE, UNS APÓS OUTROS, E COMEÇAM A TOCAR DESCOMPASSADAMENTE E BAIXINHO, NUMA ESPÉCIE DE PRELÚDIO). Você viu?
- OBTUSO - O que?
- INOCENTE - (ATENTO) Um galo morto.

- CHEFE - (QUE ESTAVA OLHANDO). Morto?
- INOCENTE - O que quer dizer um galo morto antes da festa?
- OBTUSO - Não sei.
- CHEFE - Pensei que eles matassem na hora. (PAUSA)
- OBTUSO - (REATANDO A CONVERSA) Está vendo aquela meia água ali? (APONTA).
- INOCENTE - Do lado da casa?
- OBTUSO - Foi ali que nós cercamos. Eu e mais TRÊS. Assim mesmo Laio fugiu. Nós tivemos que voltar com as mãos abanando. Imagina como eu estou agora!
- CHEFE - (ACHANDO GRAÇA) Esse Laio é meio estranho. Dizem que às vezes, no meio da festa, ele apanha a mulher, mãe-de-santo, e carrega lá pra dentro...
- INOCENTE - (MEIO AÉREO) E fazem o que?
- OBTUSO - (RINDO) Eh! Eh... (IRÔNICO) Rezam! (RIEM)
- INOCENTE - Ah!
- CHEFE - Mas até hoje não tiveram nenhum filho.
- INOCENTE - É? Por que? (APROXIMA-SE DOIS NEGROS CONVERSANDO).
- CHEFE - Silêncio (ACOMODAM-SE).
- PRIMEIRO - Tu reparou Pélope?
- SEGUNDO - Não... (PÉLOPE APARECE NA PORTA DA CASA) Olha ele lá.
- PRIMEIRO - Acho que o cabra anda meio doido.
- SEGUNDO - Também, o que fizeram dele...

- PRIMEIRO - Toda hora ele 'ta rindo. Parece que 'ta contente...
- SEGUNDO - Quem anda triste é o Laio.
- PRIMEIRO - Aconteceu coisa com ele.
- SEGUNDO - Deve ter acontecido.
- PRIMEIRO - Ouvi dizer que hoje ele vai fazer um pedido.
- SEGUNDO - Laio?
- PRIMEIRO - Ao orixá Omulú.
- SEGUNDO - (PONDERANDO) Laio, me parece, não tem muita fé não.
- PRIMEIRO - Me parece também...
- SEGUNDO - Essa história de fazer pedido...
- PRIMEIRO - E vem Pelope. Vamos perguntar?
- SEGUNDO - Ele Ee que deve saber...
- INOCENTE - (EM SURDINA) O que é orixá?
- OBTUSO - (ABORRECIDO) Espécie de Santo.
- INOCENTE - E Omolú?
- OBTUSO - Sei lá!
- CHEFE - É um santo curador. Quando se tem alguma coisa os pretos apelam pra ele. (PELOPE SE APROXIMA).
- INOCENTE - Esse Pelope é mesmo da Bahia?
- OBTUSO - (ABORRECIDO) É! (PÉLOPE CHEGA-SE AO GRUPO).
- PÉLOPE - 'Ocês que 'tão fazendo aqui?
- PRIMEIRO - 'Tamo te procurando.

- PÉLOPE - (OLHANDO BEM) A mim?
- PRIMEIRO - Queremos saber d'uma coisa.
- PÉLOPE - Pergunta.
- SEGUNDO - Verdade que Laio vai fazer um pedido hoje?
- PÉLOPE - (RINDO CONSIGO MESMO) Se vai...
- SEGUNDO - A Omulú?
- PÉLOPE - (AFIRMATIVO) Eh! Eh!
- SEGUNDO - Pra pedir o que?
- PÉLOPE - (SEMPRE RINDO DE GÔZO) Pra tê um fi'ô. Ele quer tê um fi'ô e vai perguntar o que precisa fazer.
- PRIMEIRO - (RINDO GROSSEIRAMENTE) Uai! Ele não sabe?
- PÉLOPE - (SEVERO) Laio é estéril! Foi, doença. Ele não era assim mas ficou! Pra quem não acredita nos orixás nagô que fique sabendo que Laio é estéril. Num era mais ficou!
- SEGUNDO - Como foi? Conta pra nós. Dizem que tu está metido nisso... (APARECE LAIO QUE SAI DE CASA ACOMPANHADO DE VÁRIOS NEGROS, TODOS SERVIS A SEU LADO. É MULATO FORMIDÁVEL, MUSCULOSO, FORTE, MAS COM O OLHAR TRISTE, QUE LOGO SE NOTA. A SEU LADO ESTÁ JOCASTA QUE SE FAZ NOTAR PELO CONTRASTE COM O ESPOSO: É MAGRA, MIÚDA, E O SEU OLHAR NÃO EXPRESSA COISEISSIMA NENHUMA, INTEIRAMENTE DESPROVIDO DE PERSONALIDADE. SUA FACE PERMANENTEMENTE CONTRAÍDA NUM RISO IDIOTA, ENTRAM TAMBÉM CRISIFO, UM NEGRINHO PEQUENO, DE SEUS DEZ ANOS, ENDIABRADO, FILHO DE PÉLOPE).
- PÉLOPE - Olha ele aí. Pede a ele que te conte. (AFASTA-SE RINDO. LAIO APROXIMA-SE SILENCIOSO DO GALO MORTO E O

EMPURRA COM O PÉ. CRISIFO ACOCORA-SE A SEU LADO).

LAIO - (COM VOZ GRAVE E DURA) Quem foi que matou?

CRISIFO - Ih! Ih!

LAIO - (FUSILANDO-O COM O OLHAR) Foi tu?

CRISIFO - Ih! (A BOFETADA DE LAIO ATIRA-O AO CHÃO E INTERROMPE O RISO. PEELOPE CORRE PARA PERTO DO FILHO E O CONSOLA, CRISIFO CHORA).

LAIO - (FEROZ) Cala a boca! (ELE CHORA BAIXINHO, ENTRE OS OUTROS NEGROS ALGUNS CONFABULAM EM SINAL EVIDENTE DE PROTESTO). Pélope. (COMO UM CÃO ELE LEVANTA OS OLHOS PARA O DONO). Tu não sabe o que tem que fazer? (PEELOPE LEVANTA-SE COM ESFORÇO E ENCAMINHA-SE PARA A PORTA DA CASA ONDE ENTRA. CRISIFO CONTINUA CHORANDO BAIXINHO). Demônio! (AFASTA-O COM O PÉ). Tu não cala essa boca? (PAUSA, PARA JOCASTA QUE ATÉ AGORA NÃO TEVE O MENOR GESTO). Tu acha que eles atende?

JOCASTA - (SEMPRE DE CABEÇA BAIXA) Parece que tu num tem fê.

LAIO - (FALANDO BAIXINHO) Num tenho mesmo. Tu sabe que num tenho mesmo!

JOCASTA - Assim, milhór até nem começar.

LAIO - Se estou aqui é culpa tua. Tu sabe que macumba nenhuma m'ingana. Tu sabe que macumba nunca m'inganou. (PAUSA) Mas eu queria ter um filho. Nunca quis tanto uma coisa como 'tou querendo esse filho. Juro que se der certo... juro até que... que me converto nagô. Nagô feito esse que 'ta'i! (APONTA PÉLOPE QUE VEM ENTRANDO COM UM GALO VIVO PARA O SACRÍCIO A OMOLÚ).

Inicia-se a festa. Primeiro a matança ao som dos cânticos e das danças sagradas. Depois o “despacho” de Exú. Depois as cantigas e as danças

especiais de Omolú e uma filha fica possuída por esse orixá. Dança. Jocasta aproxima-se e faz o pedido que a platéia não necessita ouvir.

FILHA DE OMULÚ – (DIRIGINDO-SE A LAIO, QUASE AOS BERROS) Tu não vai ter filho não!

LAIO - (FURIOSO PARA JOCASTA) 'Tá vendo? Eu sabia! (BAIXO PARA A FILHA, ENVERGONHADO COM OS NEGROS QUE O OBSERVAM). Faço o que for preciso! Até me converto nagô se for preciso!

FILHA - (SEMPRE ALTO) Pois é por causa d'un nagô que tu num vai tê filho não. Tu não se alembra da maldição de Pélope? (OS NEGROS MURMURAM).

LAIO - (TRANSFIGURANDO-SE) Chega! Se não pode deixa!

FILHA - (COMO ANTERIORMENTE) Ele disse assim: “Laio, Laio, tu nunca vai tié um filho, mas se tiver ele vai ser teu assassino!” Foi assim que ele disse. (OS ATABAQUES SOAM BAIXINHO COMO UM ECO VINDO NUM SILÊNCIO MORTAL).

LAIO - (COM RAIVA CONCENTRADA) Já disse que chega!

FILHA - Essa foi a maldição de Pélope. Tu tem que carregar com ela a tua vida toda. Tu se alembra o que fez com Crifiso?

LAIO - (POSSESSO) Chega! Leva essa dona antes que eu meta a mão na cara dela!

PÉLOPE - (QUE SE MANTEVE RESPEITOSO ATÉ AGORA) É com orixá Omolú que tu está falando.

LAIO - (PARA JOCASTA) Leva o orixá para o inferno! E vocês todos! Estão fazendo o que aqui? A festa acabou! Todo mundo prá fora! (OS NEGROS SE MOVEM. JOCASTA E OUTRAS NEGRAS CONDUZEM A FILHA-DE-OMOLÚ PARA DENTRO. LAIO ESTÁ COMO QUE EMBRIAGADO). Todo pro diabo que os carregue!

- FILHA - (ANTES DE SAIR AO PASSAR EM FRENTE A LAIO) Tú vai ter um filho sim! Mas tão desgraçado que há de chorar o dia em que nasceu! Se alembra da maldição de Pélope? Pois vai ser pior, vai ser muito pior!
- LAIO - (FAZENDO UMA CARÍCIA FERROZ NO PESCOÇO DE JOCASTA, QUASE DOCE). Se tu ficar grávida Jocasta te mato. Te mato!
- FILHA - (COM UM RISO SELVAGEM) Jocasta já 'tá grávida! Jocasta vai ter um filho! (SAEM JOCASTA, A FILHA-DE-SANTO E ALGUMAS NEGRAS).
- LAIO - (COM UMA FEROCIDADE CONTIDA, PERCORRENDO COM O OLHAR TODO O TERREIRO) Já não falei pra todo mundo ir embora? Já não mandei? (PARA OS TOCADORES DE ATABAQUE) Não mandei parar com isso? (DE UM GOLPE PARAM OS ATABAQUES) Fora! (OS NEGROS VÃO SE AFASTANDO COM MURMÚRIO. A UM SINAL DO CHEFE DOS DETETIVES SAEM E CERCAM LAIO DE REVÓLVERES EM PUNHO).
- OBTUSO - (IRÔNICO) Nós também?
- LAIO - (VOLTANDO-SE) To... (IA DIZER "TODOS" ! OS NEGROS SE DETEM E VOLTAM).
- OBTUSO - Se alembra de mim?Daquela vez que você fugiu, mas hoje vais pagar os seus pecados!
- CHEFE - Revista.
- OBTUSO - (REVISTANDO-O) Desta vez não ha santo que te salve. (PARA OS NEGROS) Hei! Cambada! Vocês querem saber que história de maldição é essa? (COM UM CARINHO SARCÁSTICO). Conta, Laio, conta pra eles! (LAIO TEM OS MOVIMENTOS LERDOS E TENSOS DE UMA FERA ENCURREALADA).  
E tú também negro, conta o que tu sabes. (PÉLOPE SE APROXIMA). Um dia Laio ia ser preso. Aqui mesmo neste terreiro. Fui eu quem deu a batida. Ele me escapou. Não sei como, mas me escapou. Estava escondido ali, naquele

quarto. Fugiu. Fugiu. Foi pra Bahia. Lá ele tinha amigos. Tinha Pélope.

PÉLOPE - (COM ESFORÇO) Eu era pai-de-santo d'um candomblé nagô. Laio veio com fome. Veio corrido. Me pediu por tudo mais sagrado pra deixar ele morando lá. Lá morava todo mundo junto. Até Crisifo, meu filho.

LAIO - (COM OS OLHOS BRILHANDO) Então Pélope pediu que eu ensinasse o filho dele. Não foi, Crisifo, não foi?

CRISIFO - Foi.

PÉLOPE - (PARA SI MESMO) Morava todo mundo junto.

LAIO - Mas Crisifo era tão bom menino, tão bom menino, que eu resolvi voltar com ele. (IMPERCEPTIVELMENTE VAI SE AFASTANDO EM DIREÇÃO À CASA). E troxe pra minha casa. Então Pélope me amaldiçoou. Como foi, Pélope, que tu disse. (CURVA-SE E FALA AO OUVIDO DE CRISIFO).

PÉLOPE - (QUASE EM LÁGRIMAS) Laio, Laio, tu nunca vai ter um filho, mas se tiver ele vai ser teu assassino! (ANTES QUE TERMINE LAIO FOGE COM CRISIFO CORRENDO ATRAZ DELE ESCONDENDO-O. O DETETIVE OBTUSO NOTA A FUGA E FAZ PONTARIA).

CHEFE - (IMPEDINDO-O DE ATIRAR) Cuidado com o menino! Vão atrás dele. Rápido!

PÉLOPE - (SOLUÇANDO PERTO DO FILHO QUE VOLTA) Vai ser teu assassino, Laio, teu assassino!

CHEFE - (SATURADO) Cala a boca, velho!

PANO

**SEGUNDA PARTE**

O mesmo cenário bastante envelhecido. A Cerca foi derrubada, as árvores assumiram formas diferentes, etc., mas a meia-água ao lado da casa continua imutável. Negros espalhados por toda a cena, principalmente ao fundo. Num grupo, Crisifo, que apesar da idade conserva um ar infantil e efeminado conversa com um mulato de chapéu que está de braço com u'a moça também escura. Seus gestos delicados, macios, contrastam com os gestos rudes e bruscos dos demais personagens. Noutro grupo, dois negros observam numa mímica expressiva de repugnância.

MOÇA - (MORDAZ) Você está nervoso, está?

CRISIFO - (COM VOZ AVELUDADA) Então? Estou que não me agüento! Só vim cá Fora porque estava mesmo precisando tomar um fresco.

HOMEM DE CHAPÉU - Sabe que tem gente aí que não está topando muito essa história?

CRISIFO - Não sei porque!

HOMEM - Filho-de-santo...

CRISIFO - Não sou o primeiro. Nem serei o último, vocle vai ver.

HOMEM - (BATENDO CONCUSPISCENTEMENTE NAS COSTAS DA MOÇA) Tu...hein?!

MOÇA - (RINDO, SENSUAL) Mas é mesmo. Não ouviu ele dizer?

CRISIFO - (SEM SE IMPORTAR) Acho a coisa mais natural do mundo.

MOÇA - (IRÔNICA) Nós também, não é mesmo?

CRISIFO - Uhn! Vocês hoje não sei o que é que têm. (PAUSA). Bem, vou lá pra dentro. Minha vontade era tomar qualquer coisa com álcool. Estou precisando bem. (AFASTA-SE)

MOÇA - (MORDAZ) Eu sei o que está precisando!...

HOMEM - (APERTANDO-A) Tu não presta.

- MOÇA - (SENSUAL) Eu? Tu é que faz maldade de tudo.
- HOMEM - Ele está precisando da mesma coisa que tu, Nega!
- MOÇA - Fica quieto. Olha meu irmão ali. (CRISIFO PASSA EM FRENTE DOS DOIS NEGROS QUE O OBSERVAM. A MOÇA E O HOMEM DE CHAPÉU CONTINUARÃO COM OS SEUS RISOS E GESTOS DURANTE O ATO TODO).
- NEGRO - (DEPOIS QUE CRISIFO PASSA) Pouca vergonha!
- SEGUNDO NEGRO – Quando Jocasta era mãe-de-santo. Havia mais respeito. (APARECE PÉLOPE ENVELHECIDO, RECURVO. SAI DE CASA E SE APROXIMA LENTAMENTE).
- SEGUNDO - Tenho pena é do pai. Esse sim, deve sofrer.
- PRIMEIRO - Doido não sofre.
- SEGUNDO - Mas quem disse que ele é doido?
- PRIMEIRO - Só tu é que não sabe? Basta olhar, logo se vê. (CHEGA PÉLOPE E FICA OLHANDO OS NEGROS EM SILIENCIO).
- PRIMEIRO - Então? Ele 'tá nervoso?
- PÉLOPE - Pergunta pra ele.
- PRIMEIRO - Tu é pai, deve saber...
- PÉLOPE - Pergunta pra ele que num m'interessa.
- SEGUNDO - Tu num vai assistir?
- PÉLOPE - (DEPOIS DE UMA PAUSA) Tenho vergonha nessa minha cara.
- SEGUNDO - Foi por tua causa que Jocasta consentiu.
- PÉLOPE - (MURMURANDO) Pouca vergonha!
- SEGUNDO - Em atenção a ti, tu que é o pai.

- PÉLOPE - (COMO ANTERIORMENTE) Pouca vergonha!
- PRIMEIRO - Antigamente havia mais respeito.
- SEGUNDO - No tempo de Laio. (UM HOMEM ENTRA PELA DIREITA, QUASE SEM SER NOTADO. PARA E OBSERVA, PÉLOPE FITA O NEGRO QUE FALOU EM LAIO. EXPLODE NUMA GARGALHADA).
- PÉLOPE - Havia! (RINDO). No tempo do Laio havia mais respeito. Mas o tempo do Laio passou. Acabou-se Laio há vinte anos. Agora é o tempo de Jocasta. Da Jocasta sem filhos. (OS NEGROS TROCAM OLHARES ENTRE SI E AFASTAM-SE). Eh! Eh! No tempo de Laio havia mais respeito...
- HOMEM - (DANDO DE CARA COM ELE) Tu acha? (PÉLOPE LEVANTA OS OLHOS PARA ELE. DEPOIS DE UM MOMENTO DE ESPANTO FALA).
- PÉLOPE - Tú?
- HOMEM - Não me esperava?
- PÉLOPE - Já passaram vinte anos? (O HOMEM É LAIO. A SUA FISIONOMIA PÁLIDA, ANÊMICA, MOSTRA OS ESTRAGOS CAUSADOS POR VINTE ANOS DE CADEIA, FALA ROUCAMENTE).
- LAIO - Parece que ninguém me esperava. Parece que já tinham me esquecido. (OLHANDO EM TORNADO). 'ta com cara de que ia haver festa...
- PÉLOPE - Vai.
- LAIO - Acho que essa gente vai voltar pra casa daqui a pouco sem assistir festa nenhuma. Pode assistir festa nenhuma. Pode assistir `a pandada, isso depende... (ESTA FALA SOA UM POUCO FALSAMENTE POIS É DITA COM UM TOM QUE NÃO COMBINA COM O SEU FÍSICO DEVASTADO). Como está mudado... Como está mudado... Só aquele quarto. Aquele quarto, pelo menos por fora parece igualzinho ao

dia em que fui preso. Lá dentro tinha uma cama. Minha e de Jocasta. Será que ainda tem?

PÉLOPE - Não entro lá.

LAIO - Com certeza está com o mesmo lençol de quando eu fui embora.

PÉLOPE - (IRÔNICO) Com certeza.

LAIO - Que foi que aconteceu desde que eu saí? Que é que tem acontecido?

PÉLOPE - (IRÔNICO) Nada. Não aconteceu nada desde que tu foi embora. Tudo 'tá a mesma coisa...

LAIO - (IRRITADO) Só que tu ficou mais doido do que já era!

PÉLOPE - Só. Só eu que fiquei mais doido do que já era. É só que... só que Jocasta...

LAIO - Fala!

PÉLOPE - Só que Jocasta teve um filho.

LAIO - (COM MEDO NASCENTE) Um filho? Ah!... (COM UM FIO DE ESPERANÇA). De quem?

PÉLOPE - Teu! De quem podia ser? Mulher casada pode ter filho de quem? Do marido. Jocasta teve um filho teu.

LAIO - (LÍVIDO) Um filho meu...

PÉLOPE - (CRUEL) Era até a tua cara. Escritinha. Era a tua cara escritinha.

LAIO - (NUMA ESPERANÇA MAIOR) Era? Tu disse "era"?

PÉLOPE - Era? Disse? (TRISTE) . Disse.

LAIO - (FELIZ) Morreu de que?

- PÉLOPE - Ficou doente ninguém soube como. Então Jocasta pediu que eu levasse ele pra casa de uns amigos. Pra casa da mãe de Merope. Disse que o ar fazia bem. Menino tão fortezinho. Mandaram dizer que tinha morrido.
- LAIO - Graças!
- PÉLOPE - Menino tão fortezinho.
- LAIO - Eu até 'tava com medo. Se lembra o que disse teu orixá naquela noite?
- PÉLOPE - (SELVAGEM) Omolú não mente! Ninguém viu o cadáver! Daqui de casa ninguém viu!
- LAIO - (FORTE) Mas disseram! Não disseram? Disseram que ele tinha morrido! Mãe Merope não mente! Ela também não mente! (PAUSA) Quem é mãe Merópe?
- PÉLOPE - Um dia ele volta! Omolú não mente! Não souberam nem quando foi o enterro. Não souberam nem se houve enterro!
- LAIO - Mas mãe Merópe disse que ele morreu. Então morreu. Deve ser alguém da confiança de Jocasta. (PAUSA). Perdi vinte anos de minha vida na cadeia. Não vou perder mais tempo, querendo saber de que foi que ele morreu. Mãe Merópe disse está acabado! (PAUSA). Perdi vinte anos da minha vida na cadeia. Não vou perder mais tempo, querendo saber de que foi que ele morreu. Mãe Merópe disse está acabado! (PAUSA). Perdi vinte anos... Ah! Mas eles voltam. Durante esse tempo todo, enquanto eu trabalhava como uma besta, preso, eu pensava nisto aqui. Agora sei o que vou fazer. Vou ficar rico. Estas ouvindo, Pélope? Vou ficar rico! Aquela coisa de querer ser bom, de querer ter fé, tudo isso a cadeia me tirou. Eh! Pélope, tu que acha? (PEELOPE MURMURA QUALQUER COISA INCOMPREENSÍVEL). As custas dessa cambada de negros. Eles querem festa; eu dou festa. Mas eu quero dinheiro; eles tem que dar. Macumba de graça só na tua terra. Perdi vinte anos mas agora vou ficar rico! Tu que acha, Pélope?

- PÉLOPE - Eu não sei não. Eh! Eh! Mas acho que não vai ser assim tão fácil não. Acho que não vai ser bem assim não.
- LAIO - Tu não acreditava nessa gente? Esses negros tem fé.
- PÉLOPE - (RINDO) Eu sei que têm. Eu sei que esses negros têm fé. Só que acho que tu não vai mais ser pai-de-santo não.
- LAIO - (SÉRIO) Eu preciso.
- PÉLOPE - Sei disso. Eh! Eh! Mas já tem outro... (POR UM MOMENTO LAIO CONTEMPLA MUDO A FACE RISONHA DO VELHO, DEPOIS FALA, PENOSAMENTE).
- LAIO - Jocasta...?
- PÉLOPE - Isso não sei não. Isso é lá com eles. Só sei que pai-de-santo já tem outro. E dá-se muito bem com esses negros que têm fé.
- LAIO - (LENTO) Você disse que Jocasta tem um amante?
- PÉLOPE - Isso não disse não. É lá com eles. Nunca vi os dois entrarem naquele quarto. Eh! Eh! Mas pai-de-santo isso tem. Quase um menino ainda. Deve ter tantos anos de vida como tu de cadeia.
- LAIO - (QUE SE ANIMOU COM A JUVENTUDE DO RIVAL). Quebro-lhe a cara!
- PÉLOPE - Será que quebra mesmo? Eh! Eh!
- LAIO - Assim que cair nas minhas mãos tu vais ver pra onde vai, Pélope tu vais ver!
- PÉLOPE - Olha que ele é mais forte. Olha que é muito mais forte que tu.
- LAIO - (PEGANDO O VELHO PELA CAMISA, CONFIDENCIAL E VIOLENTO AO MESMO TEMPO) Escuta, Escuta, Pélope: quando eu 'tava na cadeia uma vez fiquei doente. Depois fiquei de novo. A mesma doença que vai e volta, cada vez pior. Até que um dia volta e me carrega. Um dia que não

deve demorar muito. Tu vê como eu estou. Já quase não tenho sangue. E me tiraram vinte anos de minha vida. É um bocado de tempo, Pélope. E a idade desse pai-de-santo. Eu fiquei preso por todo esse tempo. Sei como custa a passar. Escuta, Pélope. (NO OUVIDO DELE, QUASE). Eu não posso perder mais um dia. Escuta Pélope: Tu vai lá dentro, se é que ele 'tá aí dentro, tu vai lá e diz pra ele que vá s'imbora! Tu diz prá ele ir s'imbora poeque se fica morre. Te dou minha palavra, Pélope que mato ela. Tu sabe que eu sou. Tu sabe as que eu já fiz. Posso ser preso depois e não viver mais um dia solto. Vai lá dentro, Pélope... depois, agora não. Agora quero ser eu sozinho. (COM UM SORRISO). Eu e esses negros que tu diz que tem fé... Vai, Pélope...

PÉLOPE - Tu pensa que ele quer a mesma coisa que tu. Ele também tem fé e não vai s'imbora não. Ele tem fé, Laio.

LAIO - Tu... 'ta muito carinhoso com ele.

PÉLOPE - 'tou! Crisifo, meu filho, Tu me perdeu. Agora tenho esse. Tenho orgulho dele.

LAIO - (FORTE) Faz o que eu disse!

PÉLOPE - (OBSERVANDO JOCASTA QUE SAI DE CASA) Pede a Jocasta.

LAIO - (VOLTANDO-SE) Jocasta? (OLHA-A) 'tá velha... (JOCASTA APROXIMA-SE E SE ESPANTA AO RECONHECER LAIO).

JOCASTA - Tu aqui?

LAIO - 'Tá me vendo.

JOCASTA - Fugiu?

LAIO - Acabou meu tempo. (IRONICO). Era só vinte anos. (PAUSA). Porque não me visitou nunca?

JOCASTA - Tu sabe que não podia. A ti era proibido.

LAIO - E carta, porque não mandou?

- JOCASTA - Quase não tinha nada pra dizer...
- LAIO - (MORDAZ) Tudo correu sempre bem?
- JOCASTA - Quase tudo...
- LAIO - Teu parto foi feliz?
- JOCASTA - (DEPOIS DE LEVANTAR OS OLHOS PRA PÉLOPE) Tu disse?
- PÉLOPE - Sei que tu não queria que se soubesse.
- JOCASTA - Disse também que morreu?
- LAIO - Que ninguém viu o cadáver. Quem era essa tal mãe Merópe?
- JOCASTA - Amiga.
- LAIO - (SÚBITO) Nagô (ELA CONCORDA COM A CABEÇA. EXCITADO). Tu não devia. Essa gente não gosta de nós. Vê Pélope?
- JOCASTA- Foi ele que levou, Édipo.
- LAIO - Quem?
- JOCASTA - O menino se chamava Édipo.
- LAIO - Édipo. Nome bonito ; Bonito demais pra ser de preto. Ele era preto?
- JOCASTA - Escuro.
- LAIO - Dizem que às vezes preto tem filho branco. Está no sangue. Mas se ele era preto, tu podia por outro nome qualquer. Sebastião por exemplo. Também é bonito e é nome de gente da nossa cor.
- JOCASTA - Chamei assim.

- LAIO - Mas se ninguém viu o cadáver como é que tu pode ter certeza que ele morreu.
- JOCASTA - Mérope é minha amiga.
- LAIO - Tua amiga...?
- JOCASTA - Não ia mentir.
- LAIO - É tão difícil...
- JOCASTA - É fácil. Matar uma criança é fácil. Criança morre por qualquer coisa. Mesmo quando é fortezinha.
- PÉLOPE - Como era Édipo. Levei ele porque não sabia o que tu tinha mandado fazer com ele. Não sabia que tu tinha coragem.
- LAIO - Que foi?
- PÉLOPE - (EMOCIONADO) Pensei que fosse dar o filho pra ele. Mãe Mérope não tinha filhos. Não podia ter. E tu mandou matar ele! Tu mandou matar teu filho!(OS DOIS OUVEM NUM SILÊNCIO RESPEITOSO).
- LAIO - Mandou?
- JOCASTA - Mandei! (PAUSA LONGA).
- LAIO - (NUM TOM SEVERO) Pelo que 'tou vendo hoje ia ter festa.
- JOCASTA - É...
- LAIO - Quem ficou no meu lugar?
- JOCASTA - Primeiro ninguém...
- LAIO - E depois?
- JOCASTA - Eu 'to ficando velha...
- LAIO - ' tá!

- JOCASTA - Precisava de alguém que tivesse coragem. Alguém que se fizesse respeitar.
- LAIO - Então tu arranjou um amante?
- JOCASTA - (DEPOIS DE UMA PAUSA) Não. Ele não é meu amante. ôisse que não tem coragem de deitar comigo sendo tu vivo.
- LAIO - Tu gosta dele?
- JOCASTA - Como d'um filho.
- LAIO - Só? (ELA O FITA). Tu nunca pensou noutras coisas?
- JOCASTA - (PAUSADAMENTE) Pra mim tanto faz...
- LAIO - E ele diz que não tem coragem÷ (DÁ UMA GARGALHADA). Não tem coragem porque te acha velha! Tu é burra mesmo. (JOCASTA FICA TENSA). Tem te explorado esse tempo todo e tu sem dar conta. Ainda mais sendo um moço. Ah! Ah! Ah! Jocasta, não te enxerga? Ah! Ah!
- JOCASTA - (TENSA) Não queria te dizer, mas fica sabendo que ele foi meu! Foi comigo pra tua cama! Dormiu comigo!
- LAIO - (SÉRIO E FERROZ).
- JOCASTA - Só não quis que eu tivesse filho. (SARCÁSTICA). Achava que não ficava bem, uma senhora casada, o marido preso há tanto tempo...
- LAIO - (APERTANDO-A) Fala, Jocasta! Na minha cama?
- JOCASTA - Só não quis ter filho... enquanto tu fosse vivo.
- LAIO - Ah! Então ele quer me matar?
- JOCASTA - Ele quer que tu morra.
- LAIO - Sei que depois vou ser preso de novo. Mas esse teu menino vai aprender que na cama de Laio ninguém se deita. Onde 'ta ele?

- JOCASTA - Já vem.
- LAIO - (JUSTIFICANDO-SE) A culpa foi tua, Jocasta. Não quero mal nenhum a ele, mas a culpada foi tu.
- JOCASTA - Sei.
- LAIO - Mexeu em casa de marimbondo. Agora o marimbondo chegou. (APARECEM VÁRIOS NEGROS NA PORTA, ENTRE OS QUAIS UM MULATO DE SEUS VINTE ANOS EXTRAORDINÁRIAMENTE DESENVOLVIDO PARA A IDADE, APROXIMA-SE LENTO DO GRUPO. A AGRESSIVIDADE DE LAIO DESAPARECE AOS POUÇOS).
- JOCASTA - (DESAFIANTE) É aquele.
- PÉLOPE - (IDEM) O mais forte, o do meio.
- LAIO - (RINDO CONSIGO MESMO) Eu 'stava pensando que... Ehh! O rapaz até que é inteligente... Pegou mulher, dinheiro, tudo d'uma vez. Sabido. Sabidao.
- PÉLOPE - (PROVOCANDO-O) Não vai mais querer dar nele?
- LAIO - (ESQUECENDO SUA FRAQUEZA) Não. É muito novo ainda. Mais do que eu pensava. Vou dar uma oportunidade. Pode ser que ele queira ir por bem.
- PÉLOPE - (COMO ANTERIORMENTE) Acho que não quer não.
- LAIO - (COM MEDO MAS RINDO) Será que não quer não, hein, Pélope? (BATE-LHE NAS COSTAS AMIGAVELMENTE). Tu acha isso, hein? Pode ser que queira... (O RAPAZ ENTRA NO GRUPO).
- RAPAZ - Vamos começar?
- JOCASTA - Tu é que resolve.
- RAPAZ - As filhas já estão prontas. Crisifo também.
- LAIO - Crisifo, teu filho?

- PÉLOPE - (COM AMARGURA) Agora é filho-de-santo.
- LAIO - Daqui?
- PÉLOPE - (AFIRMATIVO) Uhm!...
- LAIO - E tu permite isso?
- JOCASTA - (INDIFERENTE) Ele que resolve. (MOSTRA O RAPAZ COM O GESTO). Quis assim em atenção a Pélope.
- RAPAZ - (QUE NÃO GOSTOU DA OBSERVAÇÃO DE LAIO). 'Ta te incomodando? (LAIO DÁ UM RISO DESAGRADÁVELDE MOFA E DE MEDO). (PAUSA). Tu é novo aqui?
- LAIO - (COTUCANDO A PÉLOPE) Diz pra ele. Diz se eu sou novo aqui.
- RAPAZ - (VIGOROSO) Se tu é tão novo que não sabe que neste terreiro ninguém discute o que eu mando, então fica sabendo. (LAIO RI DE NOVO COM O SEU RISO CURTO E DESAGRADÁVEL). Não gosto de gente que vive rindo. Doutra vez procura outra festa, não me apareça aqui.
- LAIO - (SÉRIO) Tu não sabe o que diz! (O RAPAZ CRAVA NELE O SEU OLHAR. LAIO MUDA DE TOM). Mas tem razão. Tu é ainda um menino.
- RAPAZ - (CONTENDO-SE) Tu parece que está querendo coisa.
- LAIO - Capaz...
- RAPAZ - (PARA JOCASTA) Tu sabe quem é ele?tu sabe o que 'tá querendo aqui?
- JOCASTA - Sei.
- LAIO - (FORTE) ' Tou querendo te dizer que filha-de-santo homem eu não consinto. Não gosto de ver.
- RAPAZ - (ALTIVO) Mas quem te perguntou se tu gosta ou não? Eh! Eh! Agora quem ri sou eu.

- LAIO - Eu 'tou querendo evitar briga.
- RAPAZ - (IRONICAMENTE DOCE) Mas não deve. Se 'tá com vontade de brigar acho que deve resolver d'uma vez. (NOUTRO TOM). E acho bom ir logo dando o fora, porque neste terreiro, macho aqui sou eu!
- LAIO - (ENCHENDO O PEITO) Tu sabe quem eu sou?
- RAPAZ - (AVANÇANDO) Nem 'tou querendo saber. Tu some daqui que já mandei embora. (NEGROS COMEÇAM A CERCAR O GRUPO).
- LAIO - Tu sabe quem eu sou? Laio! (O EFEITO DA REVELAÇÃO É PRATICAMENTE NULO. APENAS UM OU OUTRO NEGRO SE DETEM E COCHICHA).
- PARAZ - Já te disse uma vez que tu fosse embora. E repetir não repito.
- LAIO - Tu sabe quem é Laio? O marido dessa aí, da tua amante. (O RAPAZ QUE ESTAVA DE COSTAS, VOLTA-SE. SUA FACE DEIXA TRANSPARECER A ANGÚSTIA, O ÓDIO, OS SENTIMENTOS CONFUSOS E DESENCONTRADOS QUE SENTE. POR UM INSTANTE NINGUÉM FALA. UM ATABAQUE SOA, SOLITÁRIO, O RAPAZ MURMURA.
- RAPAZ - Então... é tu?
- LAIO - (VITORIOSO) Sou Laio.
- RAPAZ - Tú este preso.
- LAIO - Me soltaram hoje.
- RAPAZ - (QUASE DOCE) Sabe que eu sempre quis te matar? Nunca matei ninguém, nunca desejei a morte de ninguém. Tu foi o primeiro cara que eu quis ver morto. Mas tu estava preso, estava longe. Agora. Agora que tudo está mais fácil, agora que tu está aqui na minha frente, (AVANÇA UM POUCO E LAIO RECUA QUASE IMPERCEPTIVELMENTE) eu não tenho coragem. Parece que falta um motivo.

- LAIO - (COM MEDO) Agora que tu sabe quem eu sou acho bom ir embora.
- RAPAZ - (ACONSELHANDO) Não quem vai é você. E faça o possível pra não voltar.
- LAIO - Tu sabe está na minha casa? Tu sabe que deitou com minha mulher? E ainda quer mandar embora? (TENTANDO A IRONIA). Não quis ter filho de mulher casada, hein?
- RAPAZ - (EXPLODINDO, EMPURRA-O) Cala a tua boca! (NUM MOVIMENTO REFLEXO LAIO O ESBOFETEIA. O RAPAZ RECUA COM A MÃO NO ROSTO E O ATABAQUE NÃO PARA SUA MÚSICA MONÓTONA; SACA UM PUNHAL E AVANÇA PARA LAIO). Eu não tinha motivo. Mas agora tenho. Tu vai pro inferno, Laio. (ESTAS FRASES SÃO DITAS ENQUANTO COMBATEM, LAIO LIMITA-SE A LANÇAR GRUNHIDOS E OS NEGROS A FORMAREM RODA EM TORNO DOS DOIS. O RAPAZ, RÁPIDO, VIBRA O PUNHAL NO PEITO DE LAIO NA ALTURA DO OMBRO ESQUERDO. ELE CAI E É AMPARADO).
- LAIO - Aiiii!...
- RAPAZ - (PETRIFICADO) E... e... Ele morreu?...
- LAIO - (COM DIFICULDADE) Ainda não.
- PÉLOPE - (AJUDANDO O RAPAZ A VENCER A CRISE) Tu parece que está com medo. Ele morre sim, não te incomoda. Se ele ficasse rico, sim, tinha perigo. Não que ele seja homem pra ti, mas ele “era” covarde! Não te assuste.
- LAIO - Tu me matou canalhinha! Ahn!... Tu paga! Todo mundo paga o que faz nesta terra.
- PÉLOPE - Tu sabe disso melhor do que nós, Laio. (JOCASTA QUE ANDOU DE UM LADO PARA O OUTRO, AFOBADA, ACABA SAINDO EM DIREÇÃO `A CASA PARA BUSCAR QUALQUER COISA PRA O MORIMBUNDO). Tu fez o que fez e Jocasta matou teu filho. Mas Omolú não falha. (O

RAPAZ NÃO DESPREGA OS OLHOS DE LAIO, TREMULO).  
`As vezes demora mas não falha. Manda outro no lugar.

RAPAZ - Ah! Se mãe Mérope fosse viva!

PÉLOPE - (TRÊMULO) Quem? Tu disse um nome! Merope?

RAPAZ - (SEM COMPREENDER) Minha mãe!

PÉLOPE - Ah! Desgraçado! (PÉLOPE CAI DESMAIADO NO MEIO DOS NEGROS QUE O AMPARAM).

RAPAZ - (CADA VEZ MAIS ATURDIDO) Por que... Por que ele desmaiou? (LAIO NUM ESFORÇO SUPREMO LEVANTA-SE AJUDADO PELOS NEGROS. SUA VOZ É GRAVE E PROCURA SER FIRME).

LAIO - Tu disse que é filho de quem?

RAPAZ - (TRÊMULO) Merope! Ela tinha um terreiro na Bahia...

LAIO - (ILUMINANDO-SE) Tua idade?

RAPAZ - Faço vinte agora. (QUASE NUM GRITO E NUM SOLUÇO). Mas por que? Por que?

LAIO - Porque sendo tão novo tu não, pode te lembrar... Pélope.

RAPAZ - Pélope desmaiou sem mais nem menos.

LAIO - Ouviu falar o nome da tua mãe. Foi amante dela.

RAPAZ - Da minha mãe! Ela era honesta!

LAIO - Até ficou doido. Foi d'uma surra que levou do teu pai.

RAPAZ - Me lembro de minha mãe, de meu pai... Eles eram felizes.

LAIO - Tu é inocente, não repara nas coisas. Não vê que Pélope sempre te tratou como filho. Ele gosta de ti como de um filho. É porque tu lhe lembra Mérope. Por causa de Mérope ele ficou doido. Não vê que ele trata como filho? Por isso te chamou de desgraçado.

- RAPAZ - (VENCIDO) Sou mesmo...
- LAIO - Conta a tua história. Por que tu deixou Mérope e deixou teu pai? Tu vivia feliz, com certeza... Até que um dia...
- RAPAZ - Até que um dia, no meio d'uma festa, Omolú baixou e quis falar comigo. Disse que eu ainda havia de chorar o dia em que nasci... que meu destino era casar com Mérope...
- LAIO - Disse Mérope?
- RAPAZ - Disse minha mãe. Mas antes disso eu ia matar o meu pai. Eu não quero matar meu pai! Não quero!
- LAIO - Então tu fugiu de casa?
- RAPAZ - Nessa noite mesmo. Quis casar com a primeira mulher que me aparecesse. Mas eu 'tava pobre e não tinha emprego. Até que cheguei aqui. Jocasta me recebeu. Foi como u'a mãe para mim.
- LAIO - E tu não quis ter filho por que eu 'tava vivo, não foi? Agora tu pode casar. Pode entrar naquele quarto de aliança no dedo. Agora tu pode ter um filho.
- RAPAZ - Agora eu vou ser preso. Vou pra cadeia.
- LAIO - Não. Tu ia se eu não fosse bom. Te acho tão desgraçado que te perdôo. Tu não vai ser preso não. Mas só te peço uma coisa em troca,
- RAPAZ - Pedre.
- LAIO - Manda Pélope embora.
- RAPAZ - Pélope?
- LAIO - Jura que manda?
- RAPAZ - Por que?
- LAIO - Foi amante de tua mãe. De Mérope.

- RAPAZ - Mando.
- LAIO - Então tu pode ser feliz agora. Pode ter teus filhos com Jocasta. Me dá o punhal.
- RAPAZ - Pra que?
- LAIO - Tu vai ver. (ELE DÁ O PUNHAL QUE CONSERVOU APERTADO NA MÃO ATÉ AGORA). E pode ter certeza que o que eu faço é pro teu bem. (COM UM SORRISO ESTRANHO). Pro teu bem e o de Jocasta. (APUNHALA-SE DUAS VEZES NO MESMO LUGAR, CAMBALEIA E CAI MORTO. OS NEGROS OLHAM ATERRORIZADOS).
- RAPAZ - Laio! (JOCASTA QUE VINHA ENTRANDO APROXIMA-SE RAPIDAMENTE, SILÊNCIO).
- JOCASTA - Que houve?
- RAPAZ - Laio se matou. (PAUSA). Disse que foi pro nosso bem. Pra gente poder casar, poder ter filhos.
- JOCASTA - E a policia?
- NEGRO - Ele num pode ser preso. Num tem nada com isso: Laio se matou.
- RAPAZ - Pro nosso bem, Jocasta. Hoje não tem festa. Vamos entra que hoje não tem festa. Jocasta! Ele disse que agora a gente pode ter filhos. E tu vai ter. Agora tu vai ter filho meu. Quero quatro. E os nomes? A gente vai chamar eles assim: Antígona, Ismênia, Etéocles e Polinices.
- JOCASTA - (BAIXO) Nomes difícil.
- RAPAZ- (CARINHOSO) O teu também. Tu é a única preta do mundo que se chama Jocasta.
- NEGRO - (CONTEMPLANDO O CADÁVER DE LAIO) Merecia um enterro de primeira.
- NEGRO - Feito enterro de branco importante.

- RAPAZ - Eu dou. Todo meu dinheiro vai ser pro enterro de Laio. Quero muitas flores. Caras... e rosas.
- NEGRO - Tu faz bem.
- NEGRO - Se matou pra tu ser feliz.
- NEGRO - Tu e Jocasta.
- NEGRO - Agora vamos embora, deixar o casal sozinho.
- NEGRO - Alguém fica velando o corpo de Laio.
- NEGRO - Pode ir, tu e Jocasta.
- RAPAZ - Vamos (PASSA O BRAÇO EM TORNO DA CINTURA DE JOCASTA E AFASTAM-SE LENTAMENTE. CRISIFO ESTÁ ENTRE OS NEGROS E TAMBÉM DÁ PASSAGEM).
- NEGRO - Casal feliz.
- NEGRO - Fosse eu assim com minha mulher.
- PÉLOPE - (RECOBRANDO OS SENTIDOS) Édipo! Édipo!
- NEGRO - (MANGADO) Tem Édipo nenhum aqui.
- PÉLOPE - (LEVANTANDO-SE) Édipo onde está Édipo? (NOTA O RAPAZ E JOCASTA JÁ QUASE DENTRO DA CASA, TENTA AVANÇAR MAS OS NEGROS, A FRENTE DOS QUAIS ESTÁ CRISIFO, BARRAM-LHE A PASSAGEM) Édipo!
- CRISIFO - De quem tu está falando?
- PÉLOPE - (FUZILANDO-O COM O OLHAR) Sai da frente Crisifo! (ALTO) Édipo! (ENTRAM EM CASA).
- CRISIFO - (EMPURRANDO-O) Cala a boca, pai! Eu te dou na cara se você continua falando. Todo mundo calado, só você não se conforma! Se é maluco o que é que os outros têm a ver com isso?

- NEGRO - Que vá pro Hospício.
- CRISIFO - Ouviu? Você quer ir pro Hospício quer?
- NEGRO - Se tu não estivesse sem sentidos ia, ouvir a promessa que fez.
- NEGRO - Prometeu te mandar embora.
- NEGRO - Foi Laio quem pediu.
- NEGRO - Ele conhece as tuas estrepolias com a mãe Mérope.
- PÉLOPE - Eu ia mesmo... (PARA O FILHO DEPOIS DE UM MOMENTO DE EXITAÇÃO. Vamos?
- CRISIFO - Eu não! Vá você sozinho se quiser.
- NEGRO - Quanto mais pra longe melhor.
- NEGRO - Foi o Laio que pediu.
- PÉLOPE - (AFASTANDO-SE SOZINHO) Édipo!... (SUAS LÁGRIMAS CAINDO PARECEM APAGAR O NOME) Édipo!...
- NEGRA - Quem é esse Édipo que ele tanto fala?
- UMA DAS NEGRAS -(QUE ANDARAM O TEMPO TODO COM JOCASTA) Filho de Jocasta,
- NEGRA - Jocasta teve um filho?
- A OUTRA DAS DUAS – Psiu!... Ela não quer que se saiba.
- A PRIMEIRA - Morreu. (PAUSA). Morreu anjinho.
- A SEGUNDA - Mas não se fala. Ela não quer que se fale.
- NEGRO - (QUE ESTAVA PERTO) Mesmo hoje não é dia. Hoje só se deve pensar em Laio. Porque pelo bem dos outros Laio se matou.

ALGUNS NEGROS – Se matou... (PÉLOPE DESAPARECE AO LONGE E A PORTA DO QUARTO SE FECHA ENQUANTO OS NEGROS VELAM O CORPO DE LAIO).

PANO

## **ANEXO 2**

# **FILHA MOÇA**

**Drama em 1 ato de Augusto Boal**

**Cópia digitalizada por José Eduardo Paraíso Razuk do registro datilografado de 1973 presente na Biblioteca da ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - Setor de Teatro.**

## **FILHA MOÇA**

Drama em 1 ato de Augusto Boal

Sala pobre de uma pobre casa. Porta para a rua, porta para um quarto, janela. A MÃE olhando para fora , inquieta, nervosa, como se fitando alguém. Num esforço desesperado consegue libertar-se e olha para dentro, com uns olhos tristes e cansados, dolorosos. Nesse instante exato entra a FILHA. Um tipo vulgar, sensual, humano. Fitam-se um momento procurando a melhor attitude de uma para com a outra.

FILHA - (COM UM SORRISO IRONICO) – Lá lá, lá, lá...lá, lá, lá... lá, (ASSOVIA. SENTA-SE. COZE UM VESTIDO VERMELHO QUE TRAZIA NA MÃO: ESTA DE COMBINAÇÃO).

MÃE - Si preparando pra que?

FILHA - (NA ANTERIOR ATITUDE DE DEBOCHE) Lá, lá, lá... lá, lá... lá, lá...

MÃE - Ondi é que tu pensa que vai?

FILHA - (FRANCAMENTE DEBOCHADA) Vô a missa! Missa do galo. Missa da meia noite. (RI).

MÃE - Qui horas tu voltô ônti? (NAO OBTEM RESPOSTA) Qui horas?

FILHA - (NUM TOM HOSTIL) Num mi lembro!

MÃE - Tu chegou quase de madrugada. Que saí de novo?

FILHA - (QUASE CANTANDO) Hoji é otro dia... (ESTICA O PESCOÇO IRÔNICA, PROCURANDO QUALQUER COISA ALÉM DA JANELA. CLARO QUE NÃO PODE VER NADA, MESMO PORQUE A MÃE ESTÁ DE SENTINELA).

MÃE - Pois hoje tu num vai não. Pode ir guardando esse vestido, porque hoje tu num vai não. Pode pô otra veis a rôpa de casa.

FILHA - (SUPERIOR, MAS COM MEDO) Tem graça! (PAUSA. A MÃE OLHA FURTIVAMENTE PARA FORA: EVITA QUE A FILHA NOTE. TORNA A OLHAR MAIS DEMORADAMENTE PROCURANDO ALGUÉM. NÃO ENCONTRA. SATISFEITA, ABANDONA SEU

POSTO. SENTA-SE. A FILHA REPARA E SORRI DEBOCHANDO, CANTANDO) Adeus, amor, eu vō partir... (NEUTRO TOM) Sabe onde está a linha vermelha?

MÃE - (MAIS SENHORA DE SI) Sei de linha alguma! (COMEÇA A COZER TAMBÉM).

FILHA - (EXASPERADA) Pensa que faz favõ, pensa? Favõ coisa nenhuma! (PROCURA A LINHA NUMA PEQUENA CESTA, ACHA, ESPETA O DEDO, SUGANDO O SANGUE) Qui droga! Diabo, também!

MÃE - Teu pai tá'í.

FILHA - (RESPONDONA) Já ví!

MÃE - S'intenda cum eli.

FILHA - (EXPLODINDO) Tenho nada qui m'intendê cum ninguém! Vô sai e tá'cabado!

MÃE - Eli é qui sabe...

FILHA - Eh! Eh! Sabe alguma coisa eli? Coitado...

MÃE - S'eli deixá...

FILHA - Vô sai cum Jorge.

MÃE - Tenho nada cum isso...

FILHA - Eli é meu noivo, num é? Intão pronto!

MÃE - (DANDO DE OMBROS) Noivo!

FILHA - Manda mais im mim qui a sinhora. Manda mais até qui o papai. (REVOLTADA) Já tô grandi di mais, já tô moça, num tô aqui pra obedecê ninguém. Trabalho, ganho o meu dinheiro... S'inda tô morando aqui eu pago. Num pago? Num sô nenhuma criança... Obedeço ao Jorge porque quero. Eu gosto.

MÃE - Diz pra teu pai.

- FILHA - Purque num digo? Pensa qu'eli mi mete medo, o papai? (RI) Fogo di palha... Num digo purque tenho pena. (REFLETINDO) E respeito assim mesmo. Mas olha qui num sei não...
- MÃE - E a mim tu num respeita?
- FILHA - (ACUSANDO) Quem e qui tava lá for a ainda há pouco? Quem é qui a sinhora tanto olhava? (IRONICA) Papai? (NOUTRO TOM) Tanajura, aquele cara qui trabalha na venda! Num era eli? (SATISFEITA DIANTE DA DESORIENTAÇÃO MATERNA) Tanajura... Isso é nome de gente?
- MÃE - Perguntei si tu num mi respeita!
- FILHA - A sinhora acha qui eu posso?
- MÃE - (TRECHO ILEGÍVEL NA CÓPIA)
- FILHA - (TRECHO ILEGÍVEL NA CÓPIA)
- MÃE - O qui é qui tu pensa?
- FILHA - Num penso nada: eu vejo as coisa.
- MÃE - Qui coisa tu viu? Mi viu na janela. Ou o qui é qui tu pensa? Tu pensa qui eu... É isso qui tu pensa?
- FILHA - Penso nada.
- MÃE - Tu viu alguma coisa... qui eu fizesse pra tu num mi respeitá? Tu viu?
- FILHA - Tô dizendo nada.
- MÃE - Si eli faz isso, si fica lá for a m'isperando, si quando vê você na rua mi manda recado, si manda recado por todo mundo qui vem aqui in casa, eu tenho culpa, tenho? Algum dia já respondi, já? Si eu respondesse, sim tava certo, tu podia num mi respeitá, ti dava razão. Mas eu respondo? O qui é qui eu respondo? Não. Não. Não. Não. (DE NEGATIVA PEREMPTÓRIA, O "NÃO" SE TRANSFORMA QUASE NUMA SÚPLICA, NUM ESPASMO DE AMOR) Eli foi embora... 'tá vendo? (FALA DA JANELA) Purque eu digo sempre não, não, não...

- FILHA - (NO FUNDO COM PIEDADE) Ih! Chega!
- MÃE - Qui é qui tu qué qu'eu faça? Qui conte pro teu pai? É isso?
- FILHA - (LENTA) Quando quizé contá, deixa qui eu conto...
- MÃE - (DEPOIS DE UMA PAUSA) Tu tinha coragem?
- FILHA - (LEVANTANDO-SE) Cabe! Puxa, que trabalhadeira. (VESTE O VESTIDO JÁ PRONTO) Qui droga isso ficô, ô! Vai assim mesmo, num tenho tempo! (ANDA UM POUCO ATÉ A PORTA DO QUARTO LEVANTANDO OS BRAÇOS PROCURANDO ACOMODAR-SE DENTRO DO VESTIDO. VOLTA) Pertado! (ASSIM QUE VOLTA A PORTA SE ABRE E ENTRA O PAI. ELA O FITA E DEIXA OS BRAÇOS CAIREM LENTAMENTE).
- PAI - (COM CARA DE SONO) Toda chic pra ficá in casa? Vistido vermelho é vistido tu sabe di que, num sabe? Tira essa droga!
- FILHA - In casa, eu? Hoje é domingo!
- PAI - 'Manhã é segunda!
- FILHA - Vô ô cinema. Vô uma festa, num sei bem. Vô cum Jorge.
- PAI - Conheço Jorge nenhum.
- FILHA - Meu noivo.
- PAI - Noivo num é? (SUBITAMENTE VIOLENTO) Tu vai é sentá nessa cadeira e ajudá tua mãe a cozê meia. (GRITANDO) Senta!
- FILHA - (OBEDECENDO COM MEDO) Sento agora, mas o Jorge vem aí daqui a pouco.
- PAI - Num mi fala mais nesse Jorge e vê se cala essa boca si num quizé levá uns cachação nessa cara.
- FILHA - Cachação coisa nenhuma. Num sô mais criança pra'tá levando cachação não sinho.
- PAI - Qui foi qu'eu falei? Num mandei calá a boca?

- FILHA - Num calo. Eu ia cozê, ia obedecê o sinhô, agora mesmo é qui... (TENTA LEVANTAR-SE, MAS TORNA A SENTAR-SE COM UM TAPA NA CARA) Ai!
- PAI - Ti senta! Dá agulha pra ela! (MÃE OBEDECE) E esse pano. Coze.
- FILHA - Faz isso agora... Vai vê quando o Jorge chegá...
- PAI - Tu tem qui obedecê a mim qui sô teu pai.
- FILHA - Eli é muito homi, é muito homi, o sinhô vai vê! (FAZ O GESTO DE QUEM VAI JOGAR O PANO FOR A MAS NÃO JOGA) Tem nada qui coze aqui. (A MÃE RAPIDAMENTE DÁ OUTRA COISA QUALQUER... MEIA OU CAMISA).
- PAI - E daqui a pouco venho vê o que é qui tu já fez.
- FILHA - (CONTENDO SOLUÇOS AINDA) Espera o Jorge chegá. Espera o Jorge.
- JORGE - (DE FOR A) Tô aqui. Qu'ê qui há?
- FILHA - (ENXUGANDO AS LÁGRIMAS NA TOUPA QUE ESTAVA COZENDO) Pronto! Tá aí! Agora quero vê.
- PAI - (JÁ SEM A MESMA AUTORIDADE) Pega essa agulha. E esse pano. Coze.
- FILHA - Jorgiiiiiiii... (COM A MÃO NAS CADEIRAS).
- JORGE - (SEMPRE DE FOR A) Vamo s'imbora!
- PAI - Faz o qu'eu ti mandei.
- FILHA - Eu vô numa festa. Eli é meu noivo. Taí fora, m'isperando.
- PAI - (AMEAÇADOR) Coze.
- Filha - Intão si u sinhô acha qui eu num vô, intão eu não sei. Resolvi cum eli.

- MÃE - (TENTANDO TIMIDAMENTE CONTORNAR A SITUAÇÃO) Senta. Tu vai amanhã.
- FILHA - Mas eli é meu noivo: eli tá mandando eu í cum eli, eu tenho qui obedecê.
- PAI - Fui eu qui ti criei: é a mim qui tu tem qui obedecê!
- FILHA - O homi da genti manda mais qui o pai!
- PAI - Homi? Disgraçada! (VAI BATER-LHE)
- FILHA - (APAVORADA) Jorge! (O PAI DESISTE).
- JORGE - (COM SUA VOZ GROSSA) Vamo s'imbora.
- PAI - (JUSTIFICANDO-SE A SI MESMO) Num sei porque num quebro essa tua cara...
- FILHA - (SARCÁSTICA DIANTE DA DESISTÊNCIA DO PAI) Dá um pulinho aqui, dá meu bem. (O PAI ESTÁ ENTRE ELA E A PORTA).
- JORGE - Tá na hora, já vamos chegá tarde.
- FILHA - Um instantinho só, sim... (AFETADA) querido!
- JORGE - Qui é qui tu qué?
- FILHA - É o papai...
- JORGE - (ARRASTANDO AS PALAVRAS) Qu'é qu'eli tem?
- FILHA - Num qué deixá eu saí. (PAUSA).
- JORGE - Num qué, é?
- FILHA - Pois é...
- JORGE - Mas porque, hein?
- FILHA - Eli qué qui eu fique em casa cozendo meia.

JORGE - Ora num amola. Vamo s'imbora!

FILHA - Intão vem mi buscá.

JORGE - (DECISIVO) Vamô duma vez, deixa de besteira!

FILHA - Tá bem, si tu tá mandando eu vô. Intão eu vô, fica por tua conta. (LENTAMENTE PASSA PERTO DO PAI. ELE ESTÁ DE COSTAS PARA A PLATÉIA E NÃO TEM A MÍNIMA REAÇÃO VISÍVEL. SARCÁSTICA) té logo! (PARA O NAMORADO ENQUANTO SAI) Alô! Tu tem andado sumido, meu bem... (PAUSA. O PAI SE VOLTA. FITA A MÃE).

MÃE - (QUE O COMPREENDE) Já sei. (RECOMEÇA A COZER).

PAI - E num é tu a culpada?

MÃE - Sô.

PAI - Num foi essa a iducação qui tu lhi deu?

MÃE - Foi.

PAI - Num é di ti qu'ela aprende a sê assim? Num é di ti qu'ela copia? (A MÃE NÃO RESPONDE) É o teu retarto. In tudo. Tudo qui agora acontece a ela, aconteceu a ti.

MÃE - A nós dois. Esse noivo...

PAI - Sô eu.

MÃE - Como tu ia me buscá na minha casa eli vem aqui... Tudo igual. Depois... Depois eli foge como tu fugiu...

PAI - E um dia eli volta como eu voltei.

MÃE - Mas não prá casá: num casa.

PAI - Volta pobre como sempre foi.

MÃE - (ABSORTA) Junta.

PAI - (IDEM) Sem dinheiro...

MÃE - Sem amor...

PAI - Amor?... Quem pode tê amor... nessa miseria? Qui homi foi qui ja – aqui – ja teve amor? Amor num si tem. A gente vê u'a mulhê. Vê e gosta. Leva ela pro samba... e dança cum ela... e traz di volta, a noite. E no escuro, nas ruas sem ninguém – todo mundo dorme - nas ruas sem luz, nas parede, incostado... É isso o amor. Foi assim nun foi? (SEM ESPERAR RESPOSTA) E é assim com todo mundo. E há di sê assim cum ela. Depois eli foge como eu fugi...

MÃE - E ela fica sozinha e vem me contá tudo como eu contei `a minha mãe. A meu pai, não; `tava durmindo quando eu cheguei.

PAI - (DA JANELA PARA SI MESMO) Tô cum sono. (PAUSA).

MÃE - (REFLETINDO) E depois? Depois quando ele – casá, não – quando viê morá junto, o qui é qui acontece? Quando já num goatá mais um do outro, quando passá a vida pondo a culpa um no outro das coisas ruins qui acontece? (SUPLICANDO UMA RESPOSTA) Qui acontece?

PAI - Depois num sei. (PAUSA BREVE). Pode acontecé muita coisa... Pode num acontecê nada. (OUTRA PAUSA) `Tô cum sôno, vô durmi. (ENTRA NO QUARTO. A MÃE ARRUMA A ROUPA. BATEM NA PORTA).

VIZINHA - (ENTREABRINDO A PORTA) Cum licença, cum licença.

MÃE - Vá entrando.

VIZINHA - Venho lhe incomodá!

MÃE - Incomodo nenhum.

VIZINHA - Qué qui lhi ajude?

MÃE - Obrigada. Já `cabei meu trabalho, já ia até deitá.

VIZINHA - Pois é, desculpe.

- MÃE - Ora, vá sentando. Café não lhi ofereço purqui isquici di mandá comprá o pó.
- VIZINHA - Tem importância não.
- MÃE - A minina foi imbora, foi cum o noivo a uma festa...
- VIZINHA - Tá na idade. Quando a gente vai ficando velha, como eu 'tô ficando...
- MÃE - Tá velha coisa nunhuma...
- VIZINHA - Cada uma é qui sabe...
- MÃE - (VAGAMENTE IMPACIENTE) A pessoa fica velha é pensando nisso.
- VIZINHA - In qui é qui uma como eu vai pensá? Ah! Dona, depois qui o falecido se foi, nem minha comida tem o mesmo gosto. Ah! O falecido...
- MÃE - Purque num casa outra vez?
- VIZINHA - A gente num era casado não.
- MÃE - Purque num junta, intão? Mais facil...
- VIZINHA - Dona, cum quem?
- MÃE - Tanto rapaz in condução...
- VIZINHA - Ah! Cumo aquele, dona, tem ninguem nesse mundo di Deus, não... Como aquele... Quando eu 'tô durmindo di noite, sozinha na cama, eu penso nele, eu sonho cum ele... (CONFIDENCIAL) Eu inda sinto a quentura dêle, dona!
- MÃE - Inda 'tá muito nova...
- VIZINHA - (CÉTICA) Eu dona?
- MÃE - (AMÁVEL) Inda precisa d'um achegozinho...
- VIZINHA - (FALANDO A ESMO) Sabe Deus...

MÃE - (IDEM) Essa vida...

VIZINHA - (IDEM) Se é... (PAUSA. BAIXO) Seu marido ' tá in casa?

MÃE - Durmindo.

VIZINHA - Ah!

MÃE - Purque?

VIZINHA - Lhi mandô um recado.

MÃE - (NERVOSA) Quem?

VIZINHA - 'tá durmindo mesmo?

MÃE - 'Tá.

VIZINHA - Quem podia sê?

MÃE - Seu irmão?

VIZINHA - Eli. (VAI ATÉ A PORTA E COLA O OUVIDO. VOLTA) Num si dão bem num é?

MÃE - Pior.

VIZINHA - Meu irmão me disse. Num fosse pru isso tambem num vinha. Acho qui mulhé deve tê só um homi. O qui Deus lhi deu e ela topô. Como eu. Eu tive o falecido. Nada é pecado. Num lhi conto o qui a gente fazia. Mas sendo um homi só, nada é pecado. Eu gostava do falecido e êle gostava de mim. A gente se gostava tanto... Pois s'inda hoje sinto a quentura êli! (NO OUVIDO DELA) A sinhora também precisa d'um achegozinho... (NOUTRO TOM) Cum alguem qui lhi queira bem. (RINDO) Quem qui num precisa?

MÃE - O recado?

VIZINHA - Logo mais, quanfo fô bem di noite, eli lh'ispera aqui in frente, a sua casa. Ê esse o recado. (PAUSA) Si a resposta fô "não", eu vou

m'imbora e aviso pra eli e eli fica in casa e nunca mais lhi manda dizê nada.

MÃE - (QUASE INAUDÍVELMENTE) Nunca?...

VIZINHA - Si a resposta fô “sim”. Fico aqui cum a sinhora e quando ele vié fico sozinha pra lhi abri a porta quando voltá. Sendo um “não”, eu vô m'imbora, sendo “sim”, eu fico aqui. (PAUSA. A MÃE EXITA E SE AFASTA) Intão, dona?

MÃE - Acho qu'inda sobro um poco di pó. Vô lhi faze um café (SAI)

(TREVAS)

Quando o palco se torna a iluminar a MÃE e a vizinha estão em torno da mezinha na qual está agora uma cafeteria e duas xícaras. A MÃE serve mais.

VIZINHA - (IMPEDINDO-A) Obrigada. Café tira o sono.

MÃE - (TOMANDO MAIS UM GOLE) Tira. (BEBE O RESTO DA SUA XÍCARA).

VIZINHA - (DA JANELA) 'Tá lá for a ainda, eli.

MÃE - (NERVOSA) Melhó í imbora.

VIZINHA - (SURPRESA) Dona...

MÃE - Tenho qu'isperá minha filha. Num posso í assim.

VIZINHA - Vâmo isperá.

MÃE - (FERVOROSA) Meu Deus! Fazei com que ela venha agora. (PAUSA. NOUTRO TOM) Ainda está?

VIZINHA - (SEGURA) Eli ispera!

MÃE - (AFLITA) Passa da meia noite?

VIZINHA - Muito.

MÃE - É quasi madrugada...

VIZINHA - Inda não... (PAUSA).

MÃE - Foi com o namorado, ou noivo...

VIZINHA - S'isquecem do tempo...

MÃE - Noivo qui ninguém conhece direito.

VIZINHA - Imagine!

MÃE - Nem ela (PAUSA) Vai vê qui agora já conhece milhó; chegando in casa a essas horas da noite...

VIZINHA - A sinhora... discunfia?

MÃE - Quem sabe? Nessa idade...

VIZINHA - (SENTENCIOSA) Nessa idade pode acontecê tudo.

MÃE - Num adianta conselho.

VIZINHA - Filha moça é terrível!

MÃE - Eu que o diga!

VIZINHA - Quando elas sente lá por dentro aquela coisa... Sabe Deus como é que ficam... Sabe Deus o qui é qui fazem...

MÃE - Preferia tê filho hõmi, num m'importava cum eli.

VIZINHA - (ABSORTA) Ê como se o diabo tomasse conta delas. Ê como si baixasse o santo: elas num sabe o qui fazem!

MÃE - Ê isso: o santo toma conta delas e depois faz o que qué. O santo, esse tal Jorge, noivo dela.

VIZINHA - (CONCORDANDO) Filho hõmi é milhó. S'eu tivé filho um dia, há di sê hõmi. (BATIDAS TÍMIDAS NA PORTA. A MÃE ABRE, ENTRA A FILHA, MEIA ÉBRIA).

MÃE - E eli? Onde 'stá? Veio ti trazê?

- FILHA - (DEBOCHADA, MAS QUASE CHORANDO) 'tá lá for a, isperando a sinhora. Mas num é eli, o Jorge. Esse mi largo sozinha, no caminho...
- VIZINHA - (MATERNAL) Purque, minha filha?
- FILHA - (ATIRANDO-LHE O HÁLITO NO ROSTO) Pur isso! (RI)
- VIZINHA - 'Tá bêbeda! (INDIGNADA) Num vale o seu disassossêgo! Vai dona, vai d'uma vez.
- FILHA - Num tá cum pressa? Vai logo qui eli num ispera muito pela gente (REFLETINDO) Isperam! Antes elis isperam! Inquanto a gente num s'intrega. Inquanto a gente vai si guardando. Depois largum a genti... (CHORANDO) Isso o qui é mãe? É covardia! Elis fogi, nós não. Num somos covardi. A gente infrenta; vai, mãe.
- MÃE - E tu?
- VIZINHA - (CONDESCENDENTE) Tomo conta... Ajudo a deitá...
- FILHA - Vai mamae, vai... (A MÃE SAI AFOBADA PELA PORTA ABERTA. A VIZINHA VAI E FECHA E FICA OLHANDO DA JANELA COM UMA EXPRESSÃO DE ENCANTAMENTO. RINDO NUM CRESCENTE HISTERISMO) Quem num é covardi é sempre otra coisa. Ninguem é bom di todo...
- VIZINHA - (ALHEIA) Ninguem... (SORRINDO) Já s'incontraram. E vão di braço... correndo.
- FILHA - Prá ondi? (NUMA SÚPLICA).
- VIZINHA - (ENVERGONHADA) Nossa casa é pequena. Moramos eu e o meu irmão. Casa, modo di dizê: barraco. Um comodo só. Pur isso 'to aqui. Vão pra lá.
- FILHA - (QUE SE AFASTOU, BATENDO NA PORTA DO QUARTO DO PAI) Pai! Papai!
- VIZINHA - (ATURTIDA) Que é isso? Chamando seu pai?
- FILHA - (BATENDO) Pai! Papai!

- VIZINHA - (TAPANDO-LHE A BOCA) T'á doida? (AFASTANDO-A DA PORTA) Sua vagabundinha! Si faz uma coisa dessas?
- FILHA - Pa...pai!
- PAI - (COM VOZ DE SONO) Qui é? Quem é?
- VIZINHA - (DEPOIS DE LARGA-LA) Sua... sua... sua... (DA PORTA) Num preciso ti rogar uma praga purque o teu distino tu sabe qual é! Tá marcado! Todo mundo sabe! (ABRE-SE A PORTA DO QAUERTO DO PAI. A FILHA APENAS CONSEGUE SORRIR, OFEGANTE) Sua... (FECHA A PORTA VIOLENTAMENTE. ENTRA O PAI, CAMBALEANDO DE SONO).
- PAI - Quem foi qui saiu? Tua mãe? (ELA CHORA) Qui é qui tu tem? (AMEAÇADOR) 'Tá chegando agora?
- FILHA - (FITANDO-O DESAMPARADA) 'Tô!
- PAI - (SEGURANDO-A PELOS CABELOS) Discabelada! (CHEIRANDO-A) Cheirando a...
- FILHA - (DEIXANDO SUA CABEÇA CAIR NO PEITO DELE) Papai!
- PAI - (DURO) Tu... cum certeza... Não! Si isso fosse verdade... eu ti matava!
- FILHA - (HISTERICA) Intão mata! (ELE SE VOLTA TERRÍVEL) Mata! A mim, só não!
- PAI - (DESORIENTADO) Ondi 'stá tua mãe?
- FILHA - (SARCASTICA) Na cama! (ELE NÃO COMPREENDE) Mas não na tua! (ELE DEIXA-SE CAIR NUMA CADEIRA, VENCIDO) Tanajura! (ELE CHORA) Mata! O sinho disse qui matava! Vamos! Eu sei o caminho! E é perto! Vou na frente, lhi mostro ondi é. (ABRE A PORTA DA RUA) Vamos, o sinhô disse! (ELE CORRE PARA A PORTA E A FECHA; COM MEDO) Mata ela... e a mim também... (SENTA CHORANDO).
- PAI - (SUPLICANDO COM UMA VOZ DE DOR) Fala baixo!
- FILHA - (SARCASTICA) Os vizinhos podi ouví! Podi acordá!

- PAI - (COMO ANTERIORMENTE) Mas si tu falá baixo elis num ôvi nem acordam. (LENTO) Si elis num soberem di nada e fô mi deitá... (CONCLUINDO) ... num houve nada! Quando eu acorda amanhã, tua mãe já deve 'tá durmindo do meu lado...
- FILHA - Mas hoji? Agora?
- PAI - (QUE NÃO OBSTANTE, SENTE-SE CULPADO) Quantas vezes tenho pesadelo... e acordo pior do que vô acordá amanhã...
- FILHA - (VENDO-O ENTRAR NO SEU QUARTO) Jorge! (ELE VOLTA).
- PAI - Jorge?
- FILHA - O sinhô é igualzinho a eli. Foi até bom qui fugisse, qui fosse imbora, o covardi.
- PAI - (MANSO) Ti largo? Ondi 'stá?
- FILHA - (VIOLENTA) Casasse comigo, fosse meu marido, fazia cum eli o qui mamae 'tá fazendo cum o sinhô.
- PAI - Tu fazia?... Pur que? (ELA ESCONDE O ROSTO NO PEITO DO PAI; SENTADO).
- FILHA - Mintira! Eu num fazia não! Eu respeitava! Eu era só tua! Eu era só dele! Eu era só do Jorge si ele quisesse... Eli fugiu de mim, papai.
- PAI - (COM TERNURA) Um dia eli volta!
- FILHA - (IDEM) Não volta não... nunca mais... teve medo. Papai... eu e eli...
- PAI - Eu sei.
- FILHA - Não volta nao...
- PAI - Ti levô prum baile?
- FILHA - Pruma festa. Uma casa qu'eu nunca vi, nem me lembro mais ondi, si quizé voltá. Uma casa grandí, um quintal... Num si

dançava na sala, nem dentro di casa; era na terra do lado di fora. E num era dança assim... di um cum um... Todo mundo fazia roda, batia palma, cantava sempre a mesma coisa. As vezes um hõmi, as vezes u'a mulhé, iam pru meio da roda e dançavam sozinhos... Tudo estava animado, cada vez 'stava mais E si bebia... Quase sem da conta...

PAI - Tu bebeu tambem...

FILHA - E depois... nem sei como foi...

PAI - Tu foi pro meio da roda.

FILHA - Dizem qui quando tem alguem dançando... I os canto param... I fica a pessoa sozinha no meio da roda dançando... si fõ mulhe... ingravida! (COMO QUE POSSUIDA PELA RECORDAÇÃO, COMO QUE POSSUIDA PELA ATMOSFERA ENCANTATORIA DA DANÇA, ELA CANTA E OS SEUS BRAÇOS, OS SEUS OMBROS TREMEM CONVULSOS. AS PALAVRAS QUE PRONUNCIA NÃO SE DISTINGUEM. APENAS SE SENTE O RITMO QUE OS VERSOS FORÇOSAMENTE SURGEM: CANTA DUAS, TRÊS VEZES) “Segura o coco, seu Mané. Segura o coco, seu Mané. Segura o coco. Que o coco vai caí”. (NUM ESPASMO) A genti num senti o corpo da genti!

PAI - (COMPREENSIVO) Jorge num dançô?

FILHA - Eli, não. Me tirô da festa, me levô prum canto. Pensô qui eu já fosse... (TRISTEMENTE) Acho qui pensô qui eu fosse uma vagabunda... Depois, quando vinha mi trazendo... Deve tê ficado cum mêdo... Mi largo e foi imbora...

PAI - (NUMA ESPERANÇA) Um dia ele volta.

FILHA - (NUMA ANGUSTIA) Papai... e agora? (ELE A FITA. ENVERGONHADA) Se... se... eu acho... Tem gente que ... quando é assim, no começo... tomando coisas que elas receitam... remedios... Papai, o sinhô sabe di alguê? (SUPLICANDO) Dizem qui é fácil... O sinhô sabe?

PAI - Sei. Quando tua mãe ficô grávida ela também quiz isso qui tu qué. Eu procurei. Tua mãe tinha vergonha, tinha mêdo... foi deixando pra depois... pra depois até qui eu fui m'imbora, deixei

ela sozinha cum a família dela... A genti qué faze as coisa, tem vontade... mas acaba sempre fazendo... Ela disse tudo isso qui tu disse: tomá remédio, eli sai sozinho e tudo acaba bem... Foi deixando pra depois, foi deixando... e tu nasceu! Ela tava sozinha como tu, na casa dos pais dela. Quando eu voltei tu já tava grandinha, mas num falava ainda. Voltei a tempo di ti insiná a dizê “papai”. Foi a primeira palavra qui tu aprendeu. (PAUSA) Amanhã, si tu ainda quizé... Ou na semana qui vem... Daqui a um mes... ou dois... si tu ainda quizé a gente procura... Agora vai durmi... (LEVANTA-SE E AFASTA-SE).

FILHA - (TIMIDAMENTE) Boa noite.

PAI - (DESABITUADO A CUMPRIMENTOS DESSA NATUREZA) Boa... noite... (PAUSA BREVE).

FILHA - E mamãe?

PAI - Ela também volta. Todo mundo volta. As vezes na vida a gente tem vontade de sai. Todo mundo tem. Uns saem, outros não saem. Uns se matam... e os qui não se matam voltam sempre... arrependidos... Amanhã, quando eu acordar, ela deve `tá durmindo do meu lado (SORRINDO) roncando... (ELA TAMBÉM SORRI. SAI O PAI. PAUSA. ELA CONTEM UM SOLUÇO).

MÃE - (ENTRANDO DESALINHADA E NERVOSA) Qui foi qui tu fez? (A FILHA NÃO RESPONDE) Ondi tá teu pai?

FILHA - Durmindo!

MÃE - (SEM COMPREENDER) Durmindo? (VERIFICA, VOLTA-SE) Minha filha... eu tô... cherando... a alguém? (APROXIMA-SE) Olha! Cheira!

FILHA - Não...

MÃE - (AGRADECIDA) Minha filha... boa noite... (DESDE A PORTA, RETROCEDE UM POUCO) Tu já tá milhó?

FILHA - (COMO ANTERIORMENTE) Tô... (A MÃE ENTRA NO QUARTO E FECHA A PORTA. A FILHA VAI ATÉ A MESINHA E APAGA A VELA: VINDO DAS TREVAS SE OUVI O SEU SOLUÇAR ABAFADO).

PANO

## **ANEXO 3**

# **O CAVALO E O SANTO**

**Drama em cinco fragmentos de Augusto Boal**

**Cópia digitalizada por José Eduardo Paraíso Razuk do registro datilografado de 1973 presente na Biblioteca da ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - Setor de Teatro.**

# O C A V A L O E O S A N T O

Drama em cinco fragmentos de Augusto Boal

## PRIMEIRO FRAGMENTO

MARINA só, lendo um romance, sentada. Usa um turbante quase ridículo.

PAUSA.

MÃE, de dentro - Marina! (PAUSA). O Marina, você não vem? (GESTO IMPACIENTE. MARCA O LIVRO, FECHA-O E PÕE EM QUALQUER LUGAR. ENTRA A MÃE TRAZENDO QUATRO PRATOS E UMA TOALHA. TEM QUALQUER COISA DE RIDÍCULO, MAS HUMANO NAS ATITUDES). (REPREENSIVA). Marina, você não me ajuda? Sozinha assim eu não posso. (DESANIMADA). Me põe essa toalha, Marina. Eu já não pedi?

MARINA, bocejando - Uhn!... Estou com sono...

MÃE, dando-lhe os pratos - Toma. Faz isso pelo menos. (ESTENDE A TOALHA).

MARINA - Pra que tanto prato?

MÃE, tímida - Hoje tem visita.

MARINA, ríspida - Quem?

MÃE, lacônica - Amigo do Jorge.

MARINA, estranhamente excitada - E vem assim, sem mais nem mesmo... não avisa nada...

MÃE, servil - Jorge me avisou. (APANHA OS PRATOS).

MARINA, retendo o último - Eu não janto.

MÃE, dolorosa - Marina!

MARINA, explodindo - É isso mesmo! Não janto! Já disse! (FURIOSA) Que se dane!

MÃE, meiga - Marina! Escuta... você não pode...

MARINA - Por que? Por que que eu não posso?

MÃE, desconcertada - Se foi por sua causa...

- MARINA, interessada - Ah!
- MÃE, consertando - Quer dizer, nossa, vem pra conhecer a família naturalmente...
- MARINA, que não a ouviu - Por minha causa por que?
- MÃE - Nossa, Marina, Nossa.
- MARINA - Jorge nunca trouxe amigos. O que é que esse vem fazer agora?
- MÃE - Ora, Marina, sei lá. (VAGA). Visitar...
- MARINA, insistente - Só? Só isso? Hein?
- MÃE, descontrolada - Você quer que eu diga, não quer?
- MARINA - Diz logo.
- MÃE, perdendo a coragem - É que... Jorge...
- MARINA - Jorge que é que tem?
- MÃE, de um jato - Ele... ele acha que você não está muito boa não. (PAUSA). É isso.
- MARINA, afastando-se abatida - Me acha doida?
- MÃE, com remorsos - Não! (LENTA) Acha que você tem estado um pouco nervosa... Só isso... Um pouco nervosa... demais.
- MARINA - Pensa que eu estou maluca.
- MÃE, arrependida - Marina! Que idéia! Ele só quer que você conheça gente diferente. Você quase não vê ninguém, não conversa... A não ser essa sua amiga Dudu, quem mais você conhece? E não é só isso, Marina. Você quase não sai de casa. Afinal você já não é mais criança. Você já tem idade, Marina, e, pensando bem... (MARINA LEVANTA OS OLHOS). Pensando bem... já podia estar casada...
- MARINA - E esse amigo...?

- MÃE - Não sei não. Não estou dizendo isso. Mas quem sabe? Pode ser que tenha visto você da janela, que tenha gostado...
- MARINA, incrédula - De mim?
- MÃE, amável - Pode ser. (PAUSA). Se chama Severino. Você conhece?
- MARINA, distante - Não...
- MÃE - Sujeito importante. (FELIZ). Diz o Jorge que tem uma boa porção de casas... terreiros...
- MARINA , espantada - De macumba?
- MÃE, sem jeito - É...
- MARINA - Ele... é essa coisa... pai de santo?
- MÃE, evasiva - Parece...
- MARINA - Pode ter gostado... (COM RAIVA). Pai de santo! (VIOLENTA). Jorge acha que foi “coisa” que me fizeram! Não é isso? Não? Diz se não é verdade!
- MÃE, sucumbida - É, ele acha!
- MARINA, tomada de surpresa - Mas eu pareço maluca, pareço? Eu faço coisa de maluca, faço?
- MÃE - Faz, Marina, faz. (ELA SE DEIXA CAIR NUMA CADEIRA, SEM FORÇAS). (COM PIEDADE). Mas só as vezes... só uma vez ou outra. (EXALTADA). O seu cabelo, por exemplo. Queimou assim por que? Você quis que fosse louro como o das brancas. Mas você é preta, Marina, preta como eu, como tua mãe, Marina! Isso não é vergonha! (EXCITADA). Isso é de doida, Marina, isso é de doida! (MARINA SILENCIOSA VAI ATÉ A MESA E DEPÕE O ÚLTIMO PRATO). Desculpe! Desculpe! (RUÍDO NA PORTA. AGITAÇÃO. ENTRA JORGE, SÓ).
- JORGE - Que é que houve?
- MÃE, disfarçando - Nada. (PAUSA BREVE). Ele não veio?

- JORGE - Vem já. Ficou de passar em casa. (SENTA-SE, DESDOBRA UM JORNAL E COMEÇA A LER). Marina já sabe?
- MÃE - Já
- JORGE, com admiração - Pois é: um grande cara!
- MARINA, simples - Você acha que ele me cura? (JORGE LEVANTAVA OS OLHOS, SURPRESO. DEPOIS FITA A MÃE CONTRARIADO. ELA TEM UM GESTO DE CULPA E SE RETIRA. PAUSA).
- JORGE - Não sei... As vezes pode até não ser nada...
- MARINA - Alguma coisa tem que ser...
- JORGE- (LEVANTA-SE) -Ai eu garanto, se foi coisa que fizeram ponho a minha mão no fogo: ele te cura. (MARINA SENTE OS OLHOS ÚMIDOS). Você não vai chorar, vai?
- MARINA - Não, não vou.
- JORGE, justificando-se - Você me compreende? Assim não é possível. Você tem coisas de criança, coisa que ninguém entende... Por exemplo...
- MARINA - Já sei: o cabelo.
- JORGE - E não é só. O seu gênio, Marina... É preciso dar um jeito. Você parece... parece... selvagem! Não é sempre, eu sei, mas as vezes você fica. Ninguém te agüenta! Essa sua amiga Dudu, quantas ela atura!
- MARINA, dura - Dudu não tem vergonha. Eu sei o que ela quer... Vem aqui por sua causa...
- JORGE, interessado - Por mim? (DANDO DE OMBROS). Uhm! Deixa disso... (DISTANTE). Mas o que interessa não é isso. É que...
- MARINA -Você estava falando no Severino.
- JORGE, senta-se - Pois é, macumba é coisa em que pouca gente acredita- você mesma- mas é um negócio que dá certo.

- MARINA - Isso você acha agora. Antigamente você dizia que macumba era coisa de preto.
- JORGE - Eu sou preto. E você também.
- MARINA - E Severino?
- JORGE - É branco. Mas se interessa. É um cara que dá duro o dia inteiro. É rico, nem precisava. Mas trabalha como ele só. É um exemplo.
- MARINA, sorrindo - Pensei que você me quisesse casar com ele.
- JORGE - Não faltava mais nada. (RIEM). Vem só pra conhecer você, saber como você está. Ele é capaz de achar melhor você assistir umas sessões. (ELA VAI PROTESTAR). Marina, é pro seu bem. Ou, pelo menos, mal não pode fazer nenhum. Não custa nada. Também não sei o que ele vai querer. É só uma idéia minha. Só acho isso: o que ele resolver é bom a gente fazer logo. O homem está do nosso lado, Marina. A gente deve ir aproveitando o interesse dele. Não custa nada. Então? Você topa?
- MARINA - Você resolve tudo pra mim e pergunta se eu topo. (RECRIMINANDO-O). E ainda por cima me chama de selvagem. (BATEM À PORTA. JORGE LEVANTA-SE. MARINA TENTA SE RETIRAR).
- JORGE - Fica.
- MARINA, nervosa - Eu volto depois. (SAI). (JORGE ABRE A PORTA E ENTRA SEVERINO) (TIPO SOFISTICADO QUE NÃO DEVE INSPIRAR MUITA CONFIANÇA. BAIXO, VESTIDO DE BRANCO).
- SEVERINO - Demorei muito?
- JORGE, que adotará um tom servil - Que nada. Chegou bem na hora.
- SEVERINO, procurando - E... sua irmã?
- JORGE - Está se arrumando. Mamãe vem já também. (PAUSA BREVE).
- SEVERINO - Pois é, pois é! É um caso sério. Se é como você diz... (BALANÇA A CABEÇA). Posso sentar?

- JORGE - Claro. (SENTAM-SE)
- SEVERINO - A gente precisa agir rapidamente. Não se pode facilitar muito não. (PAUSA). Ela já sabe quem sou eu?
- JORGE - Já.
- SEVERINO - Não devia, mas em todo caso... você disse o que?
- JORGE, confuso - Elogiei, não é? Disse que talvez fosse preciso assistir umas sessões. Disse por dizes, isso é lá com o senhor.
- SEVERINO, raciocinando - Sessões... Bem, não sei... acho que não... É meio difícil...
- JORGE - O senhor é que sabe.
- SEVERINO, satisfeito - É, fez bem, fez bem! E ela?
- JORGE - Ela está compreensiva.
- SEVERINO - Ótimo! Assim é que é bom. (PAUSA). Escuta: que idade ela tem?
- JORGE - Vai para vinte e nove.
- SEVERINO - Isso influi. Idade tem muita influência. Olha aqui: ela namora? Nunca teve namorado?
- JORGE, indeciso - Não sei... Que eu saiba não...
- SEVERINO - Não tem ninguém assim... que se interesse por ela?
- JORGE - Tem. Tem eu, minha mãe... a família.
- SEVERINO - Eu digo, mais ninguém?
- JORGE - Não. (PAUSA). Mas se é por causa do dinheiro o senhor pode ficar descansado. Eu...
- SEVERINO - Não. Não. (OUTRA ATITUDE). Bem, quer dizer... Em todo caso... Me parece que não vai sair tão caro assim... É capaz de demorar, isso é: O problema é insistir, insistir bastante e ter paciência. O resto vai fácil.

- JORGE - Não seja por isso.
- SEVERINO - Que nada. Um caso assim, até de graça eu me oferecia. É um dever, moça como ela, estragando a juventude sem mais nem menos... Aliás, eu acho... (ENTRA MARINA, TÍMIDA).
- JORGE, apresentando - Minha irmã. Seu Severino.
- SEVERINO - Encantado. (MARINA LUTA CONTRA O NERVOSISMO, MAS NÃO RESPONDE. PAUSA EMBARAÇOSA). Pois é. Tempo horrível que tem feito.
- JORGE - É mesmo.
- SEVERINO - E você, Marina, que é que acha?
- MARINA, nervosa - Acho que sim.
- SEVERINO - As vezes chove, no mesmo dia faz um sol de rachar... Um horror: (AUTORITÁRIO, PARA JORGE). Me deixa só com ela. (JORGE SE AFASTA PARA SAIR).
- MARINA - Jorge! (ELE PARA E VOLTA-SE POR UM MOMENTO, SAI)
- SEVERINO - Pois é... (SENTA-SE). Sei de uma porção de casos de gente sofrendo dos nervos. Isso hoje em dia é tão comum! (NUM TOM DOUTORAL) Pra mim é a guerra. (PEDANTE). A situação internacional... assim... meio instável, isso não pode fazer bem a ninguém não... Aliás, eu soube de um caso, uma senhora fina, de sociedade, distinta, distintíssima. Pois você não queira saber. Quando tinha crises a mulher fazia o diabo em casa. Era por demais. Não tinha medico que desse jeito. Eu me dava muito bem com a família, sabe? O marido dela andou pedindo que eu me interessasse e coisa... Pois se curou. (EM SEGREDO). Sabe d'uma coisa? A dona era cavalo.
- MARINA, admirada - Cavalo?
- SEVERINO - Sim, cavalo.
- MARINA - Mas como?

- SEVERINO - Você não sabe? Cavalos é o seguinte: quando o santo vai baixar precisa de ter alguém no terreiro pra falar por ele, não é? Então escolhe uma pessoa e pronto: essa pessoa fica sendo o cavalo. É mais ou menos isso, pra você ter uma idéia. Quase sempre ele escolhe mulher.
- MARINA - Mas é obrigado?
- SEVERINO, sempre indeciso - O que? A ser mulher? Não, obrigado eu acho que não. Mas em geral é assim, sabe? Já é praxe.
- MARINA, interessada - E depois?
- SEVERINO - Depois? Bem, depois, nas festas, quer dizer, macumbas – quando o santo quer falar com alguém baixa nos cavalos. É assim que eles falam.
- MARINA - E ela era cavalo?
- SEVERINO - Pois é. Os médicos todos falaram em doença dos nervos. Sistema nervoso e não sei mais o que, e quando acaba uma coisa tão simples...
- MARINA - E qual é a vantagem?
- SEVERINO, desnortado - Vantagem? Ora essa! Tem muita. A pessoa não sente mais nada, não tem mais crises. A não ser nas festas, quando baixa o santo.
- MARINA, insistente - Mas o que é que ela lucra?
- SEVERINO - Lucra isso, não é?
- MARINA - Mas ele não fica gostando mais da mulher que é cavalo do que das outras?
- SEVERINO - Quem? O Santo? Bem... Claro, não é? Isso é lógico.
- MARINA - E atende pedidos?
- SEVERINO - Isso agora...
- MARINA - Se a pessoa é cavalo deve atender.
- SEVERINO - É... Depende muito também da força de vontade... com a força de vontade o cavalo faz o que quer...

- MARINA - O senhor acha que eu sou cavalo?
- SEVERINO, perto dela - Pode me chamar de você.
- MARINA - Acha?
- SEVERINO, indeciso - Eu penso que... (FIRME). Acho. Acho, sim.
- MARINA - Mas como é que se pode ter certeza?
- SEVERINO - Você tem que ser preparada primeiro. Olha você vai lá em casa um dia... Se quiser pode levar seu irmão. Você vai e fica conhecendo as donas que foram iniciadas, 'r muito fácil prá você. Agora tem uma coisa: difícil! Não é pra qualquer uma não.
- MARINA - Demora muito?
- SEVERINO - Depende. Depende tudo da força de vontade. É preciso que você queira.
- MARINA - Eu quero!
- SEVERINO - Então? Você vai lá em casa? Você, precisa conhecer aquelas donas que eu falei. Elas te ensinam uma porção de coisas. Hein? (TENTANDO ABRAÇA-LA NUM GESTO APENAS ESBOÇADO). Você está disposta a tudo? A tudo?
- MARINA, (afastando-se sem contrariedades e como se estivesse acordando) - Não... (BAIXO). A tudo não... (PERTO DA PORTA). Jorge! Jorge! (ENTRA JORGE E A MÃE). (DEPOIS DE UMA PAUSA, DESAJEITADA). O jantar está pronto?
- MÃE - Quase, minha filha, quase.
- JORGE, perto de Severino,  
baixo - Então?
- SEVERINO, um pouco  
contrariado - Não vai ser fácil não, como eu pensava... Mas com o tempo... (SEGURO). Com o tempo e paciência... Vamos ver...
- JORGE, apresentando - Minha mãe.

SEVERINO, (curvando-se exageradamente)

- Muito prazer, minha senhora.

## T R E V A S

### SEGUNDO FRAGMENTO

Mesmo cenário. Em cena Jorge e a Mãe com um vestido novo, um pouco fora de moda. Dias depois.

JORGE, excitado - Mas por que isso tudo?

MÃE - Você não sabe? É que... é que ele prometeu vir hoje... Vem visitar Marina.

JORGE, violento - Ele ,quem?

MÃE - Ele... Severino.

JORGE, entre os dentes - Macumbeiro dos diabos!

MÃE, perplexa - Jorge! Voe dizendo isso? Mas se foi você mesmo...

JORGE - Fui! Eu sei que fui eu! Só faço besteira nessa vida!

MÃE - Jorge! O que é que você tem? (NOUTRO TOM). Ou ele... O que é que você soube?

JORGE - Nada! Não soube de nada! Só soube que esse Severino, esse macumbeiro, é um canalha!

MARINA, de dentro - Mamãe!

MÃE - Jorge! Que foi que ele fez?

MARINA - Mamãe, vem aqui correndo. Um instantinho só. Depressa! Depressa! (PAUSA. A MÃE ACABA SAINDO).

MÃE, de dentro, espantada - Marina! Você está doida?

(ENTRA MARINA E A MÃE LOGO ATRÁZ. ESTÁ ESCANDALOSAMENTE PINTADA, TURBANTE VERMELHO, BATOM E ROUGE COM EXAGERO. JORGE ESTÁ PARALIZADO).

MARINA, tentando um tom “vamp”

- Estou bonita? (ELE NÃO RESPONDE). Sabe quem vem hoje ai? Aquele seu amigo.

JORGE

- Onde é que você arranjou isso?

MARINA

- Comprei, ora essa!

JORGE, agressivo

- Sabe o que é que você está parecendo, sabe? (CHEIRANDO-A). Você está fedendo, Marina.

MARINA, indignada

- É perfume (NOUTRO TOM). Até que foi bem caro.

JORGE, com piedade

- Marina... Afinal, eu nem posso falar: fui eu que tive a culpa...

MARINA

- Você deu sorte. (EVOCATIVA). Dá última vez, você nem imagina, ele falando todo sem jeito de um amigo que casou, de outro amigo que também casou... todo sem jeito... você nem imagina... Jorge, ele me ama! Sabe? Eu acho que ele...

JORGE

- Marina! Fui eu que trouxe ele aqui... não estou reclamando nada de você... Mas eu não conhecia ele direito... (VEEMENTE). Ele não presta, Marina, ele não vale nada!

MARINA, decidida

- Eu gosto dele!

JORGE

- Gosta porque não conhece. Eu sei. Ele é um cara que impressiona, mete vista. Eu também gostava. Ninguém falou melhor dele do que eu. Mas depois, Marina, eu soube coisas.

MARINA, inflexível

- Eu gosto...

JORGE, irritado

- Com você só mesmo a gente dizendo tudo de uma vez! Escuta uma coisa: que é que você pensa que ele quer de você, hein? Casar? Não seja boba, Marina. Me contaram a vida dele toda. Já estive preso uma porção de vezes. Sempre pelo mesmo motivo. Ele é um cara sujo. (FORTE). Por sedução, Marina. Você era a primeira dona, mulher assim, que ia cair na conversa dele. (DESCONTROLANDO-SE). Isso é pra você ter vergonha.

(SARCÁSTICO). Pensou que ele te achasse bonita. Uma “miss” qualquer coisa. Foi isso, não foi?

- MARINA, simples - E daí?
- JORGE - Daí o que?
- MARINA - O que é que interessa?
- JORGE - Ah! Não interessa nada, não?
- MARINA - Não.
- JORGE, sem apoio - Está ouvindo, mamãe?
- MÃE, baixinho - Estou. Estou ouvindo.
- JORGE - E não é só isso... (CONFUSO). É que... é que... ele é assim, mas não é por prazer... (GRITANDO) É a profissão, MARINA! Ele vive disso! Ainda se fosse pra ele, está bem. Não devia, mas vá lá... Ainda passa. Mas viver disso?
- MARINA, fria - Acho melhor você ir mudar de roupa.
- JORGE - Escuta, Marina: você acha que eu vou deixar ele entrar aqui? Você está pensando isso, está?
- MARINA, segura - Claro! Eu convidei.
- JORGE - Isso tudo que eu contei, você pensa que é mentira?
- MARINA - Isso não tem importância.
- MÃE, grave - Marina! Você... você gosta dele?
- MARINA, quase patética - Eu amo Severino!
- JORGE - Mesmo sabendo o que ele quer de você? (EXPLODINDO) (MARINA SORRI). Marina você quer ser uma... (DESCONTROLADO ESTALA UMA BOFETADA NO ROSTO DA IRMÃ. ELA DÁ UM GRITO, A MÃE NÃO TEM TEMPO DE INTERVIR. JORGE RECUA E SUA ATITUDE MUDA BRUSCAMENTE). Marina! Desculpe. Desculpe. Foi sem querer. Pode se pintar a vontade. Eu não tenho nada com isso. Desculpe. (MARINA QUE O FITAVA COM ÓDIO, AGORA O FITA QUASE COM TERNIRA,

ELE NÃO COMPREENDE ESSA MUDANÇA).  
Marina!

MARINA, sorrindo

- Não tem importância. Eu fui boba mesmo! (COM AS MÃOS TENTA TIRAR A PINTURA QUE SE ESPALHA PELO SEU ROSTO TODO. O TURBANTE ESTÁ CAINDO SOBRE OS OMBROS. A SUA FIGURA NESTE MOMENTO É GROTESCA).

## T R E V A S

### TERCEIRO FRAGMENTO

Mesmo cenário. Dudu e Marina.

DUDÚ, exagerada

- Aí eu cheguei perto dela e perguntei: “- Vendo o destino, Madame?”. Ela nem me respondeu. Então eu disse assim. “-aposto como eu sei de quem é”. “Daquele rapaz”... Ela estava, concentrada acho que nem me ouviu. Mas eu que não sou boba cheguei pro lado dela e tornei a perguntar: “-Qual é o destino dele, Madame?”Aí ela se levantou com uma cara assim, meio esquisita de não sei o que, deu um risinho, virou-se pra mim e disse... imagina o que, menina? (IMITANDO). “- o destino dele é aquela cama ali!”Agora você veja: dizer isso pra mim. Em que situação que eu não fiquei?

MARINA, tentando  
indiferença

- Ela podia estar pensando noutra pessoa.

DUDÚ

- Outra pessoa... Eu não me engano assim, não. Era dele, era do Jorge que ela estava falando. Ainda se fosse só por isso... Mas não. Ela me pergunta sempre como é que ele vai. Sabe que eu me dou com vocês. E como ela pergunta! Se desmancha toda, minha filha. Imagine! Até os clientes reparam! Então às vezes ela tem crises, fica nervosa, é um inferno. Tudo por causa dele.

MARINA

- Clientes.

DUDÚ

- Ela é médium.

- MARINA - E você?
- DUDÚ - Eu? Eu não. Eu só ajudo. Madame tem uma confiança em mim!... Eu sou o braço direito dela. Paga mal, isso também eu reconheço. Mas tem uma confiança que dá gosto... Do Jorge ela vem me contar tudo que se passa. Eu fico até – envergonhada, minha filha. Não por ele que é homem é assim, mas por você... Me conta cada coisa... Um conselho eu dou a você: trate de convencer o Jorge porque madame não é boa pessoa não.
- MARINA, com raiva - Você deu em cima dele, ele nunca te ligou... agora fica inventando.
- DUDÚ - Inventando? Eu, minha filha? Você acha o que?
- MARINA, sem gestos - Uma ordinária! Dá o fora! E já!
- DUDÚ - Por esta luz que me alumia! Juro que se eu estiver mentindo, quero ver a minha mãe morta. (MARINA SE ABRANDA. DE NOVO NUM TOM CONFIANTE). Ora, minha filha, então você pensa que o Jorge nunca... Homem nessa idade, pode ser o melhor do mundo! Até se você quiser posso fazer uma coisa: um dia você aparece lá, feito que vai fazer consulta... 'Ta'i, pronto! Aí você pode ver, minha filha. Se você não se convencer então, eu desisto. Combinado? Eu tenho que ir andando porque madame se irrita quando eu chego tarde. É muito boazinha, mas chegando a hora e eu não estando lá... nem sei. (RUIDO NA PORTA). Vai ver que é ele. (ENTRA JORGE. DUDÚ FICA "VAMP") Alô, como vai? Não me viu ainda?
- JORGE, indiferente - Alô. (ATRAVESSA A SALA).
- DUDÚ - Bem, Marina, então até logo, ouviu? (BEIJA-A NAS FACES. MARINA SE CONTRARIA) Até logo, Jorge. (ELE RESPONDE COM O GESTO). Ah! Sabe quem perguntou por você? Madame.
- JORGE, aborrecido - Lembranças. (ELA FAZ UM GESTO CÔMICO DE DESPREZO).

- DUDÚ - Sua mãe está lá dentro? (CHAMANDO). Dona... (APARECE NA PORTA). Eu já vou embora, sabe? Boa noite.
- MÃE - Boa noite. (DUDÚ SAI). Marina o jantar já está pronto. Vê se me ajuda a por a mesa. (SAI).
- MARINA - Você se dá com essa madame?
- JORGE, incomodado - Me dou não: conheço.
- MARINA - De onde?
- JORGE, evasivo - Me apresentaram.
- MARINA - Sabe que ela é médium?
- JORGE - Sei...
- MARINA - Você também anda metido nisso agora?
- JORGE - Tem nada de mais.
- MARINA - Ninguém está dizendo... Só que... como se muda!
- JORGE, seco - A gente evolui.
- MARINA - Sabe de uma coisa? Isso tudo é besteira!
- JORGE - Besteira? Eu também achava, também não acreditavam muito não. Um dia eu assisti uma sessão e ela me disse cada coisa, Marina, qu'eu fiquei besta!
- MARINA - Disse o que?
- JORGE - Tudo. Contou meu passado, meu futuro...
- MARINA - Tem futuro também?
- JORGE - Tudo.
- MARINA - Sabe o que a Dudu esteve me dizendo? (PAUSA). Que a madame é tua amante!
- JORGE, surpreso - Madame? Era o que me faltava... (PAUSA, SORRINDO). Dudu disse isso? (APREENSIVO). Mas você não acreditou é claro?

- MARINA - Quis dar na cara dela.
- JORGE - Só por isso?
- MARINA , com uma serenidade inesperada - Só! Só por isso. E não sei porque não dei.
- JORGE - (ESBOÇA UM GESTO DE PRETESTO MAS DESISTE). O jantar...
- MARINA - Madame dá consultas a qualquer um?
- JORGE - Claro. É só marcar a hora. Com bastante antecedência porque ela tem muitos clientes. Se você quiser eu marco.
- MÃE, aparecendo na porta - Marina! (DESANIMADA). Pelo amor de Deus, Marina. Sozinha eu não posso...

## T R E V A S

### QUARTO FRAGMENTO

Casa da Médium. Jorge só, sentado. Entra Dudu, cautelosamente.

- DUDÚ - Psiu! A madame não está? Que bom Assim eu posso descansar um pouquinho.
- JORGE - Foi bom eu encontrar você aqui. Escuta uma coisa: o que é que você andou dizendo à minha irmã, heim?
- DUDÚ, admirada - Eu? Não disse nada!
- JORGE - Essa história de amante. Quem que é o amante da madame, heim?
- DUDÚ, mesmo tom - Vem perguntar a mim?
- JORGE, indignado - Você disse que eu sou!

- DUDÚ - Eu? Eu ia dizer uma coisa dessas?! Logo de quem! De você Jorge! Te conheço tão bem...
- JORGE - Não, não vem com essa não. Você disse mesmo. E vai ter que repetir aqui na frente dela.
- DUDÚ, apavorada - Não! Eu só disse uma coisa. Disse e repito em qualquer lugar. (LENTA). A madame anda de banda pro teu lado.
- JORGE - Você diz isso na frente dela?
- DUDÚ - Bem... Ela me punha na rua, não é? Mas se você quiser eu digo. (DOMINANDO). Você não tenha reparado ainda não? Puxa, meu filho, é uma coisa como eu nunca vi! (FITANDO-O DE ALTO A BAIXO). Também... não é pra menos.
- JORGE - Você acha, é?
- DUDÚ - O que eu acho é que você está bobeando muito.
- JORGE - Bobeando como?
- DUDÚ - Ora, uma dona como ela ganhando dinheiro que Deus me livre, te dá uma bola dessas e... ("VAMP"). A não ser que você esteja achando que ela é muito velha... (SUSPIRANDO). Ah! Não sei não... Isso quem resolve é você...
- JORGE - Você está sonhando, não está não?
- DUDÚ - Ah! Se você conhecesse a madame como eu conheço...
- MÉDIUM, entrando - Lá dentro a coisinha está uma imundície, os pratos todos amontoados, o chão sujo, e você aqui dentro sem fazer, conversando... É pra isso que eu te pago ordenado? Pra ter eu mesma que fazer o serviço?
- DUDÚ - Já vou, madame, já vou. Estive aqui um instantinho só. (SAI).
- JORGE - É que a minha irmã...
- MÉDIUM, lendo uma revista - De novo?

- JORGE - É... Ela queria marcar uma consulta...
- MÉDIUM, aborrecida - Ela vive tão complicada que achava melhor levar a um médico.
- JORGE - Médico?
- DUDÚ, de dentro - Madame! Madame!
- MÉDIUM, explodindo - Me põe maluca essa pequena! Me põe maluca! (INDO VER). O que é que você quer, diabo? (SAI POR UM MOMENTO) (VOLTANDO E FALANDO PRA DENTRO, MAL HUMORADA). Faz como você quiser! Não me amola! (PRA JORGE). Não mexe uma palha sem me perguntar onde é que vai por! É um inferno!
- JORGE, timidamente - Ela está cada vez mais magra...
- MÉDIUM - Do que ela precisa, eu sei do que é. (DECIDIDA). Precisa de homem! É disso que ela precisa! (ELE SE LEVANTA). E não é só ela não. Todas! Todas precisam! (TENTA LER).
- JORGE - Bom acho que vou me embora.
- MÉDIUM, sempre contrariada - Já? Tão cedo...?
- JORGE - Acho que perdi meu tempo.
- MÉDIUM, levantando-se também - Perdeu seu tempo? Quem manda você ser burro?
- JORGE, perplexo - Burro, eu?
- MÉDIUM - Burro! Burro! É isso mesmo! Um bestalhão é o que você é!
- JORGE, abalado - Mas... que foi que eu fiz?
- MÉDIUM, aproximando-se sensual - Nada. Ainda não fez nada. Porque é burro!
- JORGE, compreendendo - Ah!

- MÉDIUM, ridicularizando-o - Parece uma donzela, uma menina virgem... (SUBITO, TRANSFORMA-SE GROTESCAMENTE DOCE). Ou será que é isso mesmo? (JORGE ESTÁ TREMENDO) Você ainda... Você nunca...? Ah! Que gracinha! Vem cá, vem meu amor.
- JORGE, protelando - Escuta. Olha aqui.
- MÉDIUM, aproximando-se - Você tem medo de mim, tem?
- JORGE, num rompante - Medo coisa nenhuma. Eu não sou criança. (DE NOVO TÍMIDO). É que... sabe? Andam dizendo...
- MÉDIUM, abraçando-o - E você se incomoda que digam?
- JORGE - Por mim não. Eu sou homem. Mas é que a senhora...
- MÉDIUM, apertando-o - Querido!...
- JORGE, desnortado - Eu já sim... Olha! A Dudu...
- MÉDIUM - Quem é Dudu? Eu, meu amor?
- JORGE - Não. Essa moça. Ainda há pouco estava ai. Vai ver que ela não fechou a porta... Escuta... Primeiro deixa eu fechar a porta...
- (MÉDIUM, abandonando-se nos seus braços).
- MÉDIUM - Você é homem ou não é? Hein? (DUDÚ E MARINA ENTRAM FURTIVAMENTE E OBSERVAM. QUANDO JORGE OLHA EM DIREÇÃO A PORTA ELAS AVANÇAM, MARINA NA FRENTE).
- DUDÚ - Eu não disse? (MARINA ESTÁ PARADA, MUDA. LOGO QUE A NOTAM ELES DOIS SE RECOMPÕEM). Está vendo? Eu estava mentindo, estava? Posso ser o que for, mas mentirosa não sou. É ele sim, o Jorge!
- MÉDIUM, furiosa - Imbecil!
- JORGE, avançando lento - Marina...

- DUDÚ, sarcástica - Diz qualquer coisa, meu bem. Dá conselho. (MARINA METE-LHE A MÃO NA CARA. ELA RETROCEDE ATORDOADA). Tu me paga, bandida! (MARINA SAI QUASE CHORANDO).
- JORGE, seguindo-a - Marina!
- MÉDIUM, segurando-o - Fica comigo. Fica. Deixa que ela vai voltar sozinha pra casa. Jorge! Você se chama mesmo Jorge?
- DUDÚ, choramingando - Eu quero meu dinheiro.
- MÉDIUM - Dinheiro?
- DUDÚ - Vou embora desta casa.
- MÉDIUM, assustando-a - E depressa!
- DUDÚ - Eu quero as minhas contas.
- MÉDIUM, ameaçadora - Ah! Quer, não quer?
- DUDÚ, fugindo - Minha mãe vem aí se entender com a senhora! Vai ver só! Espírita! Minha mãe vai dar queixa a policia; pra vir aí fechar essa droga!
- MÉDIUM - Espera aí, sua (ELA FOGE, EXTENUADA). O que trabalhadeira! Que trabalhadeira meu Deus! (DOCE). Jorge... Espera! Que olhos lindos você tem! (DESESPERADO, ELE TOMA UMA DECISÃO: ABRAÇA-A, BEIJA-A VIOLENTA, SOFREGAMENTE).
- JORGE, respirando descompassadamente - Onde é o teu quarto?

T R E V A S

QUINTO FRAGMENTO

Cenário: Casa de Severino

(MARINA SÓ. ENTRA SEVERINO. ADMIRA-SE. PAUSA BREVE)

MARINA - Sou eu.

SEVERINO - Seu irmão... não veio?

MARINA - Não, eu estou sozinha.

SEVERINO - Ah! (PAUSA). Sente. (ELA OBEDECE. PAUSA).  
Veio... me visitar?

MARINA, confusa Não sei... (DECIDIDA). Vim. Vim visitar.

SEVERINO - Foi ele que mandou...?

MARINA, confusa - Não!

SEVERINO, imitando-lhe  
o tom - Por que “não”?

MARINA - Ele não sabe que eu vim aqui.

SEVERINO - Não sabe?

MARINA - Nem queria!

SEVERINO - E você veio assim mesmo? Por que?

MARINA - Não sei... Vim só visitar, saber como o senhor  
está...

SEVERINO, com um riso  
interior - Ah!

MARINA, levantando-se - Mas já vou embora. (ELE ESTÁ ENTRE MARINA E  
A PORTA).

SEVERINO - Já?

MARINA - É que... É tarde... Já é muito tarde... e eu... eu  
tenho... eu tenho que... (TENTA ALCANÇAR A  
PORTA. SEVERINO NUM GESTO BRUSCO A ATRAI  
PELA CINTURA E PRENDE).

- SEVERINO - Fala. Você veio fazer o que? (ELA CHORA E ELE A LARGA, QUASE CARINHOSO. MARINA TORNA A SENTAR-SE ESCONDENDO O ROSTO COM AS MÃOS). Você está chorando? Por que? Por minha causa?
- MARINA, (levantando o rosto úmido de lágrimas)
- MARINA - Eu não estou chorando!
- SEVERINO, (acariciando-lhe o queixo)
- Severino - Você é bonita... assim... chorando. (HA NESSA CARÍCIA QUALQUER COISA DE REPUGNANTE, MAS ATRAENTE, FORTE). Por minha causa?
- MARINA, mudando de assunto - Onde estão aquelas donas?
- SEVERINO - Donas?
- MARINA - Aquelas que o senhor falou?
- SEVERINO, corrigindo - Você deve me chamar de você.
- MARINA - As que iam me ensinar. As iniciadas.
- SEVERINO - Não vieram hoje. Não vieram. Eu estou sozinho.
- (MARINA, como um eco, tristemente)
- MARINA - Não vieram...?
- SEVERINO - Você resolveu? Você já quer?
- MARINA - Eu sempre quis.
- SEVERINO - Era ele então? (ELA CONCORDA COM A CABEÇA). Daquela vez que você me convidou... pra jantar em sua casa... e eu não fui... não pude ir. Estava preso. Estava na cadeia. Sabe quem deu parte?
- MARINA - Sei

- SEVERINO, depois de  
uma pausa - Ele. E você veio agora. (ELA TENTA SE LEVANTAR). Senta. Eu estou aqui. Você está comigo. Senta. (ELA OBEDECE).
- MARINA, timidamente - Eu queria ir embora. Tenho que ajudar mamãe a por a mesa.
- SEVERINO - Você não quer ser como as outras?
- MARINA, vaga - As outras... (NOTA-SE QUE QUER FUGIR).
- SEVERINO - As iniciadas? Não quer? Elas não estão mais aqui. Foram embora, foram viajar... você também, também pode ir. Mas só depois. (PERTO DELA). Só depois de ser cavalo...
- MARINA, com medo - Ir embora? E mamãe...? E Jorge...?
- SEVERINO - Jorge? Jorge...
- MARINA, noutro tom - Tem uma amante!
- SEVERINO - Ah!
- MARINA - Uma espírita!
- SEVERINO, compreendendo - Foi por isso?
- MARINA - Foi!
- SEVERINO, prático - O que é que você quer?
- MARINA, selvagem - Quero me vingar.
- SEVERINO - Dele?
- MARINA - Também! E dela! Ele tem a maior culpa. Foi ela que...
- SEVERINO - Você quer se vingar?
- MARINA, mística - Quero!
- SEVERINO - Você quer que ela morra?

- MARINA - Que morra? (PAUSA BREVE). Quero! (ARREPENDIDA). Não. Não é preciso! Eu quero só que...
- SEVERINO - Mas só depois. Leva tempo. Leva muito tempo. E é difícil. Depois você mesma escolhe o castigo. (DOMINANDO). Agora você vai não vai poder voltar para casa.
- MARINA, levantando-se de novo - Mas eu preciso. Já é tão tarde!
- SEVERINO - Marina. (ABRAÇANDO-A). Você se lembra das coisas que eu dizia a você antes de... antes de ser preso... por causa dele? Lembra?
- MARINA - Lembro...
- SEVERINO - Era verdade. Era tudo verdade. Nós podemos ir embora, depois. Podemos viver longe... os dois... (LARGA-A).
- MARINA - Eu queria sim... mas escuta... Eu... Eu... (AFASTA-SE UM POUCO EM DIRAÇÃO A PORTA).
- SEVERINO - Marina! Fica! (ELE SE APROXIMA POR TRÁS SEM TROCÁ-LA). Você quer? Nós dois?...
- MARINA, irresoluta - Eu...
- SEVERINO, subitamente rindo - Eu sei que você quer. (SÉRIO). Vem. (É UMA ORDEM).
- MARINA - Não. Eu volto... depois.
- SEVERINO, autoritário - Agora. Vem. (ELA OBEDECE MANSAMENTE).
- MARINA, suplicando - E se eu fosse para casa? E se eu voltasse depois?
- SEVERINO - Você não vai mais voltar para casa. Não pode. Precisa ficar morando comigo, aqui. Por uns tempos. Vou te ensinando as coisas. Aos poucos. Preciso de força de vontade. Muita. Você precisa me obedecer. Depois o santo atende ao que você pedir. Tudo que você pedir ele atende.
- MARINA - Tudo?

- SEVERINO - Depois. Mas isso demora... É preciso muito sacrificio. Muito. (TENTA BEIJÁ-LA. ELA O EVITA SEM VIOLÊNCIA).
- MARINA - Não.
- SEVERINO, detendo-se - Não? (QUENTE). É preciso, Marina. É preciso.
- MARINA - Você tem certeza que o santo depois atende? Você tem certeza de que ele faz o que eu pedir? Qualquer coisa?
- SEVERINO - Claro! (BEIJA-A NA BÔCA. SUAS MÃOS APERTAM NERVOSAMENTE A CEBEÇA, OS CABELOS DE MARINA, O TURBANTE CAI). Que foi isso no cabelo?
- MARINA, totalmente entregue - Nada. Não foi nada. (ELE A APERTA VIOLENTO E A BEIJA DE NOVO). (GEMENDO). Ai.
- SEVERINO, agarrando-a - Vem! Eu sou teu santo!

T R E V A S