

## 4

**Escrita de exílio, escrita de si em *Murro em Ponta de Faca*.****4.1 – *Artista em trânsito e literatura do exílio.***

As aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá. Ah,  
Gonçalves Dias, então era verdade?! Achei que fosse  
literatura...

(Augusto Boal, 2000.)

A viagem do exílio continuava. Boal, com passaporte em mãos, começou a seguir novos horizontes. O filho do padeiro português, como se autodenominou em sua autobiografia, passava a viver na terra natal de seus pais. Em Portugal, tinha a oportunidade de reencontrar e conhecer familiares. Revisitava lugares e histórias da infância e juventude de seus pais. Lembranças como essas e a aproximação com pessoas da família eram confortantes em tempos de exílio. Era a possibilidade de rememorar seus vínculos, suas raízes, sua identidade.

Se as lembranças de um passado familiar o aproximava do seu país de acolhida e suavizava as dores do exílio, o mesmo não ocorria com a vida profissional, num primeiro momento. A promessa de trabalho do governo português não parecia se concretizar. Quando, enfim, assinou o contrato, este

durava apenas seis meses. Boal lecionava no Conservatório Nacional de Lisboa<sup>1</sup>. Finalizado o contrato, não tinha mais o emprego que o incentivou a partir para as terras lusas. No entanto, foi nesse período que a atriz Maria do Céu Guerra e o autor e encenador Helder Costa dirigiam a recém-criada companhia teatral portuguesa *A Barraca* e convidaram Boal para integrar essa iniciativa.

Lembrando os anos de atuação de Boal n’*A Barraca*, Maria do Céu Guerra afirmou a importância do dramaturgo no desenvolvimento do grupo. Segundo ela, “*A Barraca* era muito mais pobre antes que depois de Boal. Ele ajudou a fortalecer nossos objetivos e torná-los mais luminosos”<sup>2</sup>. As lembranças de Céu Guerra sobre a participação de Boal tinham como base, principalmente, as oficinas e montagens de peças que o teatrólogo propunha e criava junto com a companhia.

Textos e demais trabalhos do dramaturgo, desenvolvidos nos anos 1960 no Brasil quando era diretor do Teatro de Arena, foram remontados e adaptados à realidade portuguesa. Um deles foi a adaptação de *Feira Paulista de Opinião* (1968), encenado e censurado durante a ditadura brasileira e que juntava no espetáculo diversos artistas contrários às arbitrariedades do governo. Em Portugal, fez algo semelhante: uma espécie de feira popular de opinião, intitulada *Ao qu’isto chegou! – Feira Portuguesa de Opinião* com estreia em dezembro de 1977. Para o grupo, a função desse espetáculo “era assinalar a repressão política, a viragem à direita do que um dia se chamou a revolução dos cravos”<sup>3</sup>. A encenação reuniu vários músicos, dramaturgos e demais artistas, com textos de Helder Costa, José António Salgueiro, José Fanha, José Gomes Ferreira, José

<sup>1</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 2000, p.312.

<sup>2</sup> Entrevista de Maria do Céu Guerra concedida ao jornal *O Globo* em 2010. Na ocasião, o grupo *A Barraca* preparava sua visita ao Rio de Janeiro, para apresentação no Festival de Teatro da Língua Portuguesa do espetáculo “Agosto – Contos da Emigração”, dirigido por Céu Guerra. Cf. VENTURA, Mauro. “Levantar Acampamento”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 de julho de 2010, Segundo Caderno.

<sup>3</sup> Texto extraído do histórico sobre a companhia disponível em <http://www.abarraca.com/>. Visualizado em: 23 de abril de 2014. Consultamos nesse site, cartazes e fichas técnicas dos espetáculos entre 1976 e 1978 para verificar quais peças Boal participou no período em que esteve em Portugal. Junto a isso, pesquisamos algumas publicações do *Diário de Lisboa* sobre as programações d’*A Barraca* no mesmo período. Os exemplares do periódico encontram-se digitalizados no acervo da Fundação Mário Soares disponível em [http://www.fmsoares.pt/diario\\_de\\_lisboa/ano](http://www.fmsoares.pt/diario_de_lisboa/ano). Visualizado em: 23 de abril de 2014.

Jorge Letria, José Mário Branco, Luis Francisco Rebello, Luis Gamito, Maria Conceição Barroso, Maria Teresa Horta, entre outros, e músicas de Carlos Alberto Moniz, Gil Nave, José Jorge Letria, Fernando Lopes Graça, Júlio Pereira, Vitorino e Sérgio Godinho. Todos, como ocorreu em São Paulo em 1968, discutindo questões sociais e políticas do país em que viviam.

Outro trabalho de Boal remontado nessa companhia teatral foi *Arena conta Tiradentes* (1967) escrito em coautoria com Gianfrancesco Guarnieri. Em Portugal, intitulou-se *Barraca conta Tiradentes*. A estreia desse espetáculo foi em 16 de abril de 1977, no Centro de Cultura Popular de São Mamede. Como recorda Boal, *Tiradentes* era uma peça que remetia ao colonialismo português em terras brasileiras, dessa maneira, “no Brasil, atores imitavam lisboetas; em Lisboa, ao contrário”<sup>4</sup>. Assim como no *Arena*, *A Barraca* desenvolveu, a partir daí, outro espetáculo com o título “Barraca conta”. Em 20 de junho de 1978, com o texto de um dos fundadores da companhia, Helder Costa, o grupo estreava *Barraca conta Zé do Telhado* no Centro de Cultura Popular de S. Mamede. Contava, então, a história do personagem português do século XIX, José Teixeira da Silva, o Zé do Telhado, conhecido como bandido e herói, e que foi tema nas poesias, filmes e literatura de cordel portuguesa. A música e direção musical da peça ficaram a cargo de José Afonso (Zeca Afonso), autor de *Grândola, Vila Morena*, canção-símbolo da revolução dos cravos, que ao tocar na madrugada de 25 de abril de 1974 era a senha de que a revolução tinha eclodido.

Como consta no *Diário de Lisboa* de 14 de julho de 1978, em matéria sobre essa peça:

A vida e aventuras de maravilha do Zé do Telhado (...), que roubava aos ricos e poderosos para distribuir pelos pobres é contada diariamente pela ‘Barraca’ no seu teatrinho da Alexandre Herculano, ali junto ao Largo do Rato [em São Mamede]. Trata-se de um inolvidável espetáculo popular: música de Zeca Afonso, texto de Helder Costa, encenação de Augusto Boal e, sobretudo, uma risota pegada, do princípio ao fim.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 2000, p. 313.

<sup>5</sup> ZÉ do Telhado: um herói popular na “Barraca”. In: *Diário de Lisboa*. Lisboa, 14 de julho de 1978.

O grupo *A Barraca* iniciava, assim, sua trajetória no cenário teatral português, a partir de reflexões sobre problemas sociais e políticos do seu país. Como Augusto Boal era um grande articulador e fomentador dessa preocupação de um teatro que questionasse realidades opressoras, de um teatro de perguntas, era relevante para a companhia a atuação do teatrólogo exilado naqueles anos de sua formação, bem como de grande importância para o dramaturgo trabalhar com aquele grupo e desenvolver discussões políticas coletivamente. No entanto, essas discussões não estavam necessariamente vinculadas às suas pesquisas de Teatro do Oprimido, iniciadas na América Latina. Boal atuava no grupo, encenando peças de teatro convencionais. As oficinas e montagens com *A Barraca* não tinham como enfoque atuar com essas teorias e técnicas. Em Portugal, o dramaturgo pouco trabalhou com TO. Não conseguia fazer isso n' *A Barraca*, tampouco em outras companhias e grupos de teatro. Como apontou Clara de Andrade, tendo como referência o livro *Boal cuenta Boal* (2001) de Joan Abellan, uma das razões que explicam o motivo de o teatrólogo não ter conseguido desenvolver TO em Portugal deve-se ao momento de abertura política do país, cujos artistas queriam montar suas peças que há tanto tempo estavam proibidas pela censura, estavam sedentos por realizar o teatro dito convencional. Assim, ao contrário de suas expectativas, Boal não encontrou espaço em Portugal para desenvolver o Teatro do Oprimido<sup>6</sup>.

O teatrólogo participou das atividades com *A Barraca* durante 1977 e 1978. Nesse período, recebia convites para ministrar oficinas e realizar conferências em outros países. Nas lembranças do dramaturgo, esses convites amenizavam seu descontentamento com relação à falta de oportunidade de trabalhar com TO em Portugal. Em sua autobiografia, enumera alguns lugares por onde passou e criou grupos de Teatro do Oprimido com auxílio de alguns amigos:

Loreta e Carlos Valadares, exilados na Suécia, convenceram IngerZiefeld, Claes Von Rettig e Margareta Södeberg a me convidarem, sem me conhecerem, para lecionar no Instituto de Arte Dramática em Estocolmo e dirigir oficinas nos Festivais de

---

<sup>6</sup> ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2011, p. 61.

Skeppsholm. Henry Thorau convenceu diretores alemães; Anne Martinoff me levou a sindicatos da Bélgica e, de amigo em amigo, cidade em cidade, passei por Suíça, Noruega, Dinamarca, Itália (...).<sup>7</sup>

O estabelecimento de redes de sociabilidade no exílio, compostas por artistas, intelectuais, políticos, admiradores de seu trabalho, entre outros, ajudava na divulgação e no desenvolvimento de suas pesquisas, seja publicando livros nos diversos idiomas, participando de festivais, lecionando em cursos de grupos teatrais, oficinas em sindicatos, em projetos pedagógicos escolares ou em universidades. Mais viagens, mais convites:

[Trabalhei] em Bollène, Sul da França, em oficina para professores do Movimento [pedagógico] Freinet, mostrando técnicas pedagógicas do Arsenal de TO. Dirigi oficina em Paris, no Aquarium de Cartoucherie de Vincennes, para atores profissionais. Vieram convites decisivos: de Émile Copfermann para publicar *Theâtre de l'Opprimé*; de Bernard Dort, para ocupar uma cadeira na Sorbonne-Nouvelle, Paris III, o titular estava em Londres. Já não tínhamos nada a fazer em Lisboa: em setembro de 1978 fomos viver em Paris.<sup>8</sup>

Grande parte dos pesquisadores<sup>9</sup> que estudam a trajetória teatral de Augusto Boal e sua importância para a história do teatro brasileiro e mundial também percebem os anos 1970 como momento de grande desenvolvimento e visibilidade de suas obras. Essa notória produção do dramaturgo durante o exílio é uma das explicações de Boal não ter voltado a viver no Brasil após a Lei de Anistia em 1979: com muitos trabalhos fora de seu país de origem, o retorno adia-se, sendo concretizado depois de sete anos da promulgação da lei.

<sup>7</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 2000, p.315.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> A atriz Clara de Andrade é uma das pesquisadoras que percebe esse desenvolvimento do teatro de Boal nos anos de exílio e a repercussão internacional de suas obras, principalmente no que concerne ao Teatro do Oprimido. Como evidencia a autora, “o exílio foi uma das fases mais férteis da carreira de Boal”. Clara chama a atenção para a dificuldade de reintegração de Boal ao meio artístico brasileiro pós-exílio. V. ANDRADE, Clara de. *Op.Cit.*, p.75. Esses obstáculos também foram narrados por Boal em entrevista à revista *Caros Amigos*, em 2001. Na ocasião, fala que acha que seu exílio não tinha acabado, vivia numa espécie de exílio no seu próprio país já que seu trabalho era pouco conhecido no Brasil em detrimento do reconhecimento no exterior. Cf. AUGUSTO Boal exilado. In: *Caros Amigos*, março de 2001.

Analisando a atuação de escritores latino-americanos no exílio, os historiadores Fábio de Souza e Ana Brancher apontam para essa duplicidade da condição de escritor exilado que se por um lado, o afastamento significou interferência na atuação política e na vida privada deles, ao mesmo tempo influenciou nas suas produções e na divulgação da literatura latino-americana. Conforme os autores chamam atenção, a partida dos escritores para o exílio implicava que levassem sua ferramenta de trabalho, ou seja, a literatura e, de maneiras diferentes, passaram a conviver no mundo intelectual dos diversos países, lendo as obras que circulavam e mostrando as suas.<sup>10</sup>

A vida do artista e intelectual exilado permitia parcerias, experimentações, debates com outros artistas e intelectuais das diversas partes do mundo, inclusive aqueles que também tinham sido forçados a deixar seus países. No livro *Hamlet e o Filho do Padeiro*, Boal recorda os encontros e aproximações com artistas que estavam *em trânsito* como ele. Nas residências onde passou a morar quando exilado, eram frequentes as visitas de artistas e intelectuais estrangeiros e brasileiros. Nos primeiros anos de exílio, por exemplo, encontrou Geraldo Vandré, ícone da Música Popular Brasileira, perseguido e censurado na época. Reencontros como esses eram, sobretudo, a possibilidade de recordar e refletir sobre a atuação da classe artística no que concerne ao debate sobre questões sociais e políticas do Brasil pós-1964. Ademais, o contato com perseguidos políticos possibilitava, em sua maioria, a busca por maneiras de resistir ao governo militar brasileiro e às demais ditaduras latino-americanas. Com Vandré, Boal pensou em remontar o show *Opinião* na capital argentina. Tendo como referência esse espetáculo do Teatro de Arena realizado junto a remanescentes do CPC da UNE, propunha nova abordagem: discutiria também realidades de outros países, a partir de um elenco formado por artistas de nacionalidades diferentes. Conforme apontou o dramaturgo:

---

<sup>10</sup> BRANCHER, Ana; SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. “Políticas na Exterioridade – Notas sobre o exílio de escritores latino-americanos”. In: *Revista Esboços*. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, n.20, p. 215.

Regimes autoritários sabem que os deportados se debilitam: gostam de banir. Aprender nova língua à força, entender códigos alheios – enfraquece. Buscando forças, busquei artistas em trânsito como eu. No Chile, encontrei Geraldo Vandré. Pensamos em show como Opinião, no Luna Park, estádio no centro de Buenos Aires, com quatro compositores: ele, representando o Brasil, Victor Jara, Chile; Cedrón, Argentina; Daniel Viglietti, Uruguai. Êxito garantido, se estresse; meios financeiros para montá-la, nulos! Abandonamos a bela idéia.<sup>11</sup>

Dentre as vivências de exílio estudadas por Fábio de Souza e Ana Brancher, são ilustrados casos decorrentes das ditaduras da Argentina, do Paraguai, do Uruguai, do Chile e do Brasil durante a segunda metade do século XX. Um desses casos é o de Augusto Boal. Apesar de não ser analisado profundamente, Boal é citado na relação de escritores exilados mencionada nesse texto. Outro escritor exilado que faz parte desse estudo é o chileno Antonio Skármeta, que partiu para o exílio em 1973, retornando a seu país somente dezesseis anos depois. Entre outras obras, Skármeta redigiu *No pasó nada*, em que fala sobre os conflitos políticos e existenciais de um adolescente filho de exilados por ter de viver num país que ele não escolheu<sup>12</sup>. A partir do depoimento desse autor, Ana Brancher e Fábio de Souza demonstram como a vivência no exílio pode ser tema abordado pelo escritor exilado em suas produções. De acordo com o escritor chileno,

Una cosa es escribir cuando se está en su país, donde la gente habla el mismo idioma y la cultura es familiar, y otra es ser escritor en el exilio. A pesar de todos los traumas que se originan en el exilio(...), debo decir que para um escritor alerta a su medio, el exilio es una experiencia que puede desembocar en la literatura – otorgándole a ésta valores dramáticos.<sup>13</sup>

É uma literatura produzida pelo homem arrancado de seu meio, deslocado, que precisa afirmar sua identidade e colocar seu posicionamento, sua opinião diante de novas realidades, de novos lugares. Augusto Boal teve de conviver com

<sup>11</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 2000, p.297.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 214.

<sup>13</sup> *Idem*, p.215.

essas situações. Como artista e escritor exilado, suas criações tinham como enfoque não somente a denúncia e as reflexões sobre o governo autoritário que o obrigou a sair de seu país, como já mencionamos, mas também buscava provocar discussões e ser compreendido nos locais que passou a viver, através de suas produções, o que certamente inclui os textos de teatro que desenvolveu naquele período.

A relação entre literatura e exílio faz parte de inúmeros estudos, como o realizado pela escritora e pesquisadora Maria José de Queiroz. No livro *Os Males da Ausência ou a Literatura do Exílio*, a autora propõe-se analisar “a nostalgia e as privações em terra alheia que dá notícia a palavra escrita”, através de uma seleção de autores que contempla formas de comportamento diversas ao viverem exilados. Segundo Maria José, a experiência individual e coletiva do exílio tem sido milenarmente desvelada pela literatura e, por essa razão, procura perceber nas obras dos exilados os sintomas de uma síndrome do desterro, dos males da ausência. Para ela, estudar literatura do exílio é ouvir a voz do homem acuado, perseguido, torturado, mas que não morreu de todo. Os questionamentos que o exilado responde em seus textos abarcam situações concretas perante as quais ele precisa deliberar<sup>14</sup>. São escritas ficcionais produzidas a partir da condição em que se encontra o autor e que, por vezes, podem ser identificáveis a acontecimentos reais.

A expressão “literatura do exílio” abarca algumas possibilidades. De acordo com a escritora e tradutora Paloma Vidal, que pesquisou a relação entre literatura e exílio no Cone Sul no contexto das ditaduras, pode-se, de maneira geral, enumerar três tipos de obras decorrentes do exílio: aquelas que têm o exílio como tema central; as que abordam a realidade da pátria do autor e, por fim, aquelas cujo tema não se relaciona ao exílio, nem mesmo à pátria do escritor de forma explícita<sup>15</sup>. A autora estuda a vivência e as obras de exílio das escritoras argentinas Luisa Valenzuela, Tunuma Mercado e Marta Traba, e da uruguaia

---

<sup>14</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Os Males da Ausência ou a Literatura do Exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

<sup>15</sup> VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.



Cristina Peri Rossi, apontando que os textos selecionados estariam entre as narrativas que abordam a experiência do exílio e aquelas que retratam a realidade da pátria do escritor, uma vez que viver no exílio está diretamente relacionado à violência que o originou.

Emblemática nessa pesquisa é a análise que a autora faz da novela *En Cualquier Lugar*<sup>16</sup>, da escritora e crítica de arte Marta Traba, que finalizou a escrita dessa obra em 1982, nos Estados Unidos, mas sendo publicada na Argentina somente em 1984, no ano seguinte a seu falecimento. Traba tinha nacionalidades argentina e colombiana (onde viveu por dezessete anos). A saída do país de origem deu-se, ainda jovem, pelo seu descontentamento com relação ao peronismo argentino, quando escolheu partir para Paris nos anos 1940: “*compré un pasaje de ida, dispuesta a no regresar jamás*”<sup>17</sup>. Mais tarde, Traba receberia ameaças de banimento pelos governantes militares colombianos, quando morava naquele país.

O cenário de *En Cualquier Lugar* é uma estação de trem deteriorada, abandonada há muitos anos, onde vivem milhares de exilados argentinos, militantes de esquerda, que ainda se encontram divididos por conta de seus posicionamentos políticos. Nas análises feitas por J. G. Cobo Borda, o exílio é expressado nessa obra como forma de reafirmar a identidade, tanto coletiva como própria, ou perdê-la de maneira definitiva<sup>18</sup>.

Segundo Paloma Vidal, os exilados que transitam ou moram nesse lugar estão sob efeito de uma paralisia, de uma desorientação contestada pela narrativa, indicando um desfecho, em que o exílio é encarado como a possibilidade de uma nova experiência, a transformação da derrota em um ponto de partida. Para a autora, ao longo da narrativa, prevalece a imagem do limbo. Por um lado, a estação representa um lugar provisório, onde os exilados resistem ao governo local que pretende enviá-los para outros lugares. Ao mesmo tempo, essa obra demonstra um ambiente onde o exílio é vivenciado ao extremo da aporia, ou seja, ver na estação um substituto para o seu país é impossível, ao passo que aceitar

---

<sup>16</sup> TRABA, Marta. *En Cualquier Lugar*. 2ª Edição. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1998.

<sup>17</sup> Idem, p.11.

<sup>18</sup> Idem.

viver em qualquer lugar que não seja seu próprio país também é inviável. De acordo com Vidal, a escrita de Marta Traba cria um espaço fantasmagórico de alucinação coletiva e, ressalta, “o exílio é esse lugar qualquer onde realidade e irrealdade se tocam. É onde a existência das pessoas ficam suspensas como num sonho”<sup>19</sup>.

Edward Said, em suas reflexões sobre o exílio, considera a guerra moderna, o imperialismo e os governos autoritários como fatores que consolidam o século XX como a era do refugiado, da imigração em massa, da pessoa deslocada. Segundo ele, a moderna cultura ocidental é, de maneira geral, obra de pessoas arrancadas e/ou afastadas do seu meio (refugiados, emigrantes e exilados). Said exemplifica essa conjuntura através da realidade estadunidense, na medida em que percebe o pensamento acadêmico, intelectual e estético com relevante participação de refugiados do comunismo, do fascismo e dos demais regimes que oprimiram e expulsaram suas vozes dissidentes<sup>20</sup>. No tocante à América Latina a partir da segunda metade do século XX, o escritor argentino Julio Cortázar também percebe essa intensa produção intelectual de exilados, a ponto de enfatizar que “virá o dia em que as histórias da literatura latinoamericana comportarão um capítulo exclusivamente dedicado à literatura do exílio”.<sup>21</sup>

Para Said, apesar de ser vinculado a uma fratura incurável, o exílio foi transformado em tema vigoroso e enriquecedor da cultura moderna. Porém, alerta o intelectual palestino, afirmar que o exílio beneficia essa literatura é “banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como ‘bom para nós’”. E questiona ainda se as visões do exílio na literatura acabam por obscurecer o que é realmente horrível, a saber, que o exílio é produzido por seres humanos contra outros seres humanos e que, como a morte, arrancou milhões de indivíduos do seio de uma família, de uma tradição e de uma geografia<sup>22</sup>. A partir desse questionamento sobre a escrita e a vida no exílio, a escritora Paloma Vidal afirma

---

<sup>19</sup> VIDAL, Paloma. *Op. Cit.*, p.45.

<sup>20</sup> SAID, Edward. *Op. Cit.*, p.46.

<sup>21</sup> CORTÁZAR, Júlio. Apud. BRANCHER, Ana; SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. *Op. Cit.*, p.205.

<sup>22</sup> SAID, Edward. *Op. Cit.*, p.47.

que “a literatura concede dignidade a uma condição que foi criada para negá-la”<sup>23</sup>. Por essa razão, a escrita pode ser considerada como a principal morada do intelectual desenraizado, possibilitando um vínculo no momento em que se está *fora do lugar*.

Em *Intelectuais no Exílio: Onde é a minha casa?*<sup>24</sup>, a socióloga Adelia Miglievich Ribeiro estuda trajetórias de exilados latino-americanos como Angel Rama, Mario Benedetti e Darcy Ribeiro, que por conta de golpes militares, não puderam continuar nos países em que viviam: nos casos dos primeiros, Uruguai, e do último, Brasil. Tendo como referências os estudos de Theodor Adorno (em *Minima Moralia*) e Edward Said (*Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*), a autora também relaciona a literatura como concreta morada dos intelectuais exilados. As reflexões desses indivíduos são, nesse sentido, animadas pela crença de que, em meio ao distanciamento, à condição de estar longe de casa, o único lar realmente disponível naquele momento, mesmo que frágil e vulnerável, é a escrita<sup>25</sup>. Sendo assim, através da escrita, podem escrever suas autobiografias, seus pensamentos críticos sobre aspectos sócio-culturais dos novos lugares e de seus países, ampliar pontos de vista. Permite, ainda, segundo Miglievich, que o intelectual exilado seja uma espécie de *embaixador de sua cultura* entre os demais grupos. De acordo com a socióloga, “mais do que escrever sobre o exílio, o autor que escreve no exílio reivindica sua condição de escritor”<sup>26</sup>. Resiste, assim, à imposição que lhe foi dada.

Podemos pensar a escrita de exílio no âmbito de uma literatura de resistência e da literatura de testemunho. Para essas abordagens relacionadas às produções de exilados, utilizamos como referências as análises das autoras Izabela Kestler e Valeria de Marco, respectivamente. Para refletir sobre literatura testemunhal, abordaremos, ainda, algumas considerações do crítico literário Marcio Seligmann-Silva sobre essa temática.

---

<sup>23</sup> VIDAL, Paloma. *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>24</sup> MIGLIEVICH RIBEIRO, Adelia Maria. “Intelectuais no exílio: onde é a minha casa?”. In: *Dimensões*, v.26, 2011.

<sup>25</sup> Idem, p.155.

<sup>26</sup> Idem, p.164.

O trabalho de Izabela Kestler contempla os escritores e jornalistas alemães que se refugiaram no Brasil após 1933. Obra originalmente publicada em alemão, *Exílio e Literatura: Escritores de Fala Alemã durante a época do Nazismo*<sup>27</sup> é resultado da tese de doutorado de uma brasileira na *Albert-Ludwigs-Universität*. Visto o grande contingente de intelectuais refugiados em tempos de nazismo, a literatura de língua alemã do exílio é tema bastante abordado nos estudos sobre a história alemã do século XX, sendo os autores que se debruçam sobre essa temática grandes referências para a análise da literatura do exílio (*Exilliteratur*). Hans-Albert Walter, um dos estudiosos em literatura alemã citados por Kestler, chama atenção para o fato de que estudar literatura do exílio implica verificar as relações entre arte e sociedade, literatura e política<sup>28</sup>.

Refletindo sobre essas ligações, um dos questionamentos levantados pela autora é a percepção de que se trata de uma literatura de resistência, no sentido mais abrangente do termo (literária, política e artística), “à inauguração de um regime anti-intelectual, anti-libertário, anti-liberdades individuais, em suma, absolutamente anti-democrático”.<sup>29</sup> No que diz respeito aos estudos da autora, certamente está sendo abordado o nacional-socialismo, mas essa afirmação pode ser verificada também quando tratamos da resistência na produção literária de exilados no contexto das ditaduras sul-americanas pós-anos 1960 e o caráter testemunhal dessas obras.

*Literatura de Testemunho* é tema de pesquisa de Márcio Seligmann-Silva. O autor enfatiza que aquele que depõe – o que dá o testemunho – é, antes de tudo, um sobrevivente. É ele quem narra o trauma vivido, seja através do depoimento oral, escrito ou da criação literária. De acordo com o crítico literário, há um forte teor testemunhal na literatura do século XX, especialmente no que diz respeito às criações artístico-culturais de sobreviventes das inúmeras catástrofes – as grandes

---

<sup>27</sup> KESTLER, Izabela. *Exílio e Literatura: Escritores de Fala Alemã durante a época do Nazismo*. São Paulo: USP, 2003.

<sup>28</sup> Idem, p.17.

<sup>29</sup> KESTLER, Izabela. “A Literatura em Língua Alemã e o Período do Exílio (1933-1945): A produção literária, a experiência do exílio e a presença de exilados de fala alemã no Brasil”. In: *Itinerários*. Araraquara, 23, 2005.

guerras e a *shoah*<sup>30</sup> – e das ditaduras violentas. Considera-se a literatura como possibilidade de narrar o inenarrável, de desenvolver uma narrativa que aborde as experiências traumáticas.

É uma narrativa que se apresenta na tensão entre o ficcional e o não-ficcional. A narrativa da literatura de testemunho não tem compromisso com a verdade factual (como ocorre na narrativa historiográfica), mas sim com a verdade do trauma que se pretende testemunhar, da denúncia que se quer fazer. É a representação do horror e por isso a imaginação é de grande relevância no momento de transmitir esses acontecimentos vividos<sup>31</sup>.

Informando sobre o que seria o *real* numa literatura de caráter testemunhal, Seligmann-Silva afirma que:

(...) esse “real” não deve ser confundido com “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação.<sup>32</sup>

A expressão *literatura de testemunho*, nos últimos anos, remete-se, portanto, à relação entre literatura e violência.<sup>33</sup> Nos estudos de Valeria de Marco, há a percepção de que essas produções literárias têm origem na violência do Estado e na redefinição da identidade dos autores. O uso de relatos de sobreviventes como fontes de reflexão historiográfica permite-nos verificar, segundo a autora, “como as marcas da convivência com o horror inscrevem-se na forma literária”<sup>34</sup>, impondo, nesse sentido, a preocupação em examinar as relações entre violência, representação e criações artísticas.

<sup>30</sup> Expressão amplamente utilizada para substituir o termo “holocausto”.

<sup>31</sup> Esses apontamentos foram elaborados a partir dos encontros do grupo de pesquisa do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (UFRJ/IH), coordenado pela professora Dra Maria Paula Araujo.

<sup>32</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o real”. In: \_\_\_\_ (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 373. Para uma análise sobre “literatura de testemunho”, ver também a abordagem de Márcio Seligmann-Silva em SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o Trauma: A questão de testemunhos de catástrofes histórica”. *Psic. Clin.* Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1, 2008.

<sup>33</sup> DE MARCO, Valéria. “A Literatura de testemunho e a violência de Estado”. In: *Lua Nova* nº. 62, 2004.

<sup>34</sup> Idem, p. 61.

De Marco, demonstrando a possibilidade de uma poética do exílio nos textos do escritor espanhol Max Aub, analisa algumas de suas produções que testemunham sua vida errante. Como a autora pontuou, desde a infância – por conta da Primeira Guerra Mundial – o escritor teve de vivenciar as saídas forçadas do país. Em 1914, quando tinha 11 anos de idade, teve de conviver com novos hábitos na Espanha, ao deixar a França. Era filho de mãe francesa e pai alemão. Depois, no final dos anos 1930, por conta da guerra, saiu da Espanha. Sobre a trajetória do escritor e o impacto disso na sua escrita, Valeria de Marco afirma:

Max Aub, que viveu na própria carne os bombardeios de Barcelona pelos aviões fascistas, que cruzou a pé os Pirineus, em fevereiro de 1939, ao lado (...) de meio milhão de espanhóis em fuga, que foi vítima da política e da polícia colaboracionista francesa, que esteve preso no estádio Roland Garros, no campo de concentração de Vernet, e depois no de Djelfa na Argélia, ele que em 1942 cruzou o Atlântico em direção ao México (...), entendeu que precisaria de uma série de campos para narrar esse mundo de campos de batalha, campos de concentração, campos de refugiados e esse vasto mundo pelo qual se dispersaram os exilados.<sup>35</sup>

De acordo com Valeria, refletir sobre o exílio é falar de vidas interrompidas, como a de Aub, espalhadas por diferentes partes do mundo. Dentre a “série de campos para narrar esse mundo”, o escritor espanhol adentrou diferentes gêneros literários, como a lírica, o ensaio e o teatro. Um dos textos de Max Aub que De Marco aborda é a peça de teatro *Tránsito*, que mostra o exílio como a sensação de uma situação temporária.

Essa peça foi também analisada pelo pesquisador em literatura espanhola Manuel Aznar Soler. Segundo o autor, o texto dessa peça, que foi escrito em 1944, mas encenado somente em 1947, consiste num conflito dramático no qual o personagem protagonista vivencia: exilado espanhol pós-1939 vê a necessidade de se fixar em novo país (México), mas ao mesmo tempo tem esperança de a Espanha retornar à democracia<sup>36</sup>. Para De Marco, a peça representa o exílio como

<sup>35</sup> DE MARCO, Valeria. “Max Aub: Uma poética do exílio”. In: *Aletria*, n. 2 - v. 19, jan-jun 2009.

<sup>36</sup> AZNAR SOLER, Manuel. *Los laberintos del exilio: Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Ed. Renacimiento, 2003. Biblioteca del exilio.

concomitância de espaço e de tempos, numa frequente especulação acerca do questionamento: o que teria ocorrido caso não houvesse a ascensão do fascismo na Espanha? Coloca, portanto, em cena a condição do exílio como possibilidade de anular o presente na perspectiva de um lugar de construção do futuro<sup>37</sup>.

Augusto Boal teve relevante criação literária quando exilado, incluindo, entre outros, livros teóricos e metodológicos sobre teatro, romance, crônicas e textos teatrais. Estes, por vezes, eram publicados em livros nos diferentes países que passou a viver e no Brasil. Em tempos de exílio, a publicação pelas editoras brasileiras era uma forma de fazer circular suas ideias no seu país de origem. A perseguição política, a vivência na prisão, as torturas pelas quais fora submetido nos cárceres da ditadura, as experiências de amigos que viviam em situação similar, a vida errante e as dificuldades de sobrevivência no exílio são algumas temáticas dessas produções de Boal. As formas literárias eram encaradas como possibilidade de narrar situações-limite. Como observou Márcio Seligmann-Silva, apesar de ser utópico considerar que literatura e arte podem servir, por exemplo, “de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas”, pode-se afirmar que “é na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida”<sup>38</sup>.

*Milagre no Brasil*, de Boal, publicado originalmente em Portugal (1976), chegou ao Brasil em 1979 através da editora Civilização Brasileira, e é caracterizada pelo autor como um romance. Nesse texto, Boal fala do seu sequestro por agentes da repressão, das perseguições políticas durante a ditadura militar brasileira, do cotidiano de sua prisão, dos interrogatórios e das torturas que sofreu quando preso. Narra os encontros com outros militantes detidos e a perda de amigos nas salas de tortura.

Outra produção de Boal no exílio que podemos destacar é a obra *Crônicas de Nuestra América*, publicada no Brasil em 1977 pela Codrecri – editora criada pelos fundadores do jornal alternativo *O Pasquim* no final dos anos 1960. Essa obra conta uma série de histórias, por meio de crônicas, de pessoas que o autor conheceu ou de que ouviu falar nos países latino-americanos. São histórias de

<sup>37</sup> DE MARCO, Valeria. *Op. Cit*, 2009, p.119.

<sup>38</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Op. Cit*, 2008, p. 78.

“*Nuestros Americanos* – aqueles que sofrem, pelem e que um dia se libertarão”<sup>39</sup>, conforme afirmou o dramaturgo.

Percebendo o exílio como possibilidade de experimentação, sobretudo por conta de certa liberdade na criação, Boal escreveu uma novela de espionagem no momento em que vivia na Argentina. Eram os textos de *A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire*<sup>40</sup>, publicados no Brasil em 1977, novamente pela editora Codecri. O dramaturgo explica as circunstâncias nas quais surgiu a ideia de escrever sobre sua personagem latino-americana:

1976: Com a minha premonição que me permite farejar golpes de estado, escrevi a história da queda de Madame Péron, 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.<sup>41</sup>

Foi em Portugal que Augusto Boal escreveu o texto da peça que daremos enfoque nesse capítulo: *Murro em Ponta de Faca*. Através dessa obra, o dramaturgo narrou situações traumáticas que marcaram a experiência individual e coletiva do exílio. Um texto sobre a vivência do exilado, escrita após quase sete anos longe do Brasil:

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 (...). 1978: MURRO EM PONTA DE FACA. A peça pôde entrar no Brasil, eu ainda não podia.<sup>42</sup>

Para o dramaturgo, não havia perspectiva de continuar com seu teatro, que questionava situações opressoras, sob os olhares dos agentes da repressão ainda atuantes no Brasil. Isso favorecia sua escolha por continuar a viver no exterior, onde tinha mais liberdade e possibilidade de desenvolver e divulgar seus trabalhos. Em depoimento ao jornal *Movimento*, de abril de 1978, o teatrólogo se

<sup>39</sup> BOAL, Augusto. *Crônicas de Nuestra America*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977. (Coleção Edições do Pasquim, v. 10)

<sup>40</sup> BOAL, Augusto. *A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977 (Coleção Edições do Pasquim; v. 13).

<sup>41</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1986, p. 14.

<sup>42</sup> Idem.



posicionou com relação ao retorno: “Quando é que eu volto? Não sei. Sei que sinto saudades, sei que quero voltar (...). Sei que só voltarei quando puder voltar inteiro: eu e meu trabalho que é parte de mim”. E continua: “Quando puder fazer no Brasil o mesmo que faço fora, na França, na Itália, na Suécia e em Portugal: teatro do oprimido, teatro para a liberação. Quando isso for possível, tomo o primeiro avião”<sup>43</sup>.

Vale ressaltar que o retorno do dramaturgo ao Brasil era permitido do ponto de vista jurídico. No entanto, não havia garantia de segurança em solo brasileiro para que Boal retornasse, principalmente por se tratar de um ex-presos político que estava envolvido com discussões políticas no exterior. A vida do exilado era monitorada pelos órgãos de vigilância do seu país e controlada, geralmente, pelos Estados que os acolhiam. A suspeição e o perigo de nova captura mantinham-se, portanto, fora do território nacional. Tanto as passagens de brasileiros pelos países da América Latina como pelo continente europeu eram vigiadas, havendo trocas de informações entre determinados países e as autoridades brasileiras.

A historiadora Adrianna Setemy, ao analisar a atuação do Itamaraty no combate ao “perigo comunista”, demonstra que esse monitoramento não se restringe ao estabelecimento das ditaduras do Cone Sul. Pesquisando documentos diplomáticos de 1935 até 1966 – ano de criação do Centro de Informações do Exterior, responsável por vigiar e controlar exilados brasileiros fora do país – a autora afirma que a vigilância realizada pela diplomacia no tocante às atividades de brasileiros na Argentina e no Uruguai consistia em uma prática contínua que teve maior intensidade e sistematicidade nos momentos seguintes ao levante comunista de 1935 e aos golpes de Estado de 1937 e 1964, quando se intensificou a perseguição a opositores dos governos vigentes e aos comunistas e, por conseguinte, a saída dos perseguidos políticos em busca de proteção e apoio nos países vizinhos<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> BOAL, Augusto. “Só volto quando puder fazer o meu teatro do oprimido”. *Movimento*. São Paulo, 1978.

<sup>44</sup> Para um estudo mais detalhado, v. SETEMY, Adrianna. *Sentinelas das Fronteiras: o Itamaraty e a diplomacia brasileira na produção de informações para o combate ao inimigo comunista (1935-1966)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2013, p. 324. A autora chama atenção

Na Europa, o monitoramento também fazia parte do cotidiano dos exilados. Denise Rollemberg ressalta que em alguns países europeus – como ocorreu na França e na Alemanha Ocidental – “as polícias recebiam informações da polícia brasileira e não se privaram de usá-las visando pressionar, intimidar e humilhar”<sup>45</sup> os que ali se refugiavam. Essa observação faz parte dos depoimentos de exilados brasileiros na Europa, segundo Rollemberg. De acordo com Samantha Viz Quadrat, ao que tudo indica, essa troca de informações entre o Brasil e as polícias europeias tinham à frente a Polícia Federal, o Ministério das Relações Exteriores e Serviço Nacional de Informações (SNI)<sup>46</sup>. Sendo assim, o país que concedia refúgio, cumprindo um acordo internacional – a Conferência de Genebra – era o mesmo que colaborava com a polícia política do Brasil<sup>47</sup>.

O medo da captura, a sensação de estar sendo espionado e correndo riscos aparecem na peça *Murro em Ponta de Faca*, de Boal. Antes de analisarmos esse texto do dramaturgo, entendemos ser necessário levantar alguns apontamentos sobre o estudo do texto teatral como fonte de pesquisa histórica, percebendo, ainda, a singularidade dessa criação literária: o texto dramático é produzido com a intenção de ser encenado.

---

para a atuação da Comissão Nacional da Verdade do Brasil (criada pela Lei 12.528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012), onde uma das subcomissões de investigação, a saber, a de “Pesquisa, geração e sistematização de informações”, foi dividida em grupos temáticos que, entre outros, contemplam a violação de direitos a “exilados e estrangeiros” e a “Operação Condor”, que de forma coordenada articulou países sul-americanos no combate ao comunismo.

<sup>45</sup> ROLLEMBERG, Denise. *Op. Cit.*, p. 144.

<sup>46</sup> QUADRAT, Samantha Viz. “Muito Além das Fronteiras”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a Ditadura Militar: quarenta anos depois* (1964 – 2004). Bauru, SP: Edusc, 2004, p. 325.

<sup>47</sup> Denise Rollemberg fala sobre o mito do “país de acolha”, já que o termo remete à ideia de solidariedade que, por diversas vezes, ocorria na recepção e na convivência com os refugiados nos locais que passaram a viver, porém havia contradições nessa solidariedade. Se por um lado, segmentos da sociedade se mobilizavam para receber os exilados, por outro, havia aqueles que os consideravam “terroristas”, não desejando a presença dos mesmos em seu país. ROLLEMBERG, Denise. *Op. Cit.*, p. 143-144.

## 4.2 – História e Literatura: Apontamentos sobre a análise do texto teatral.

Para analisar a peça *Murro em Ponta de Faca*, valemo-nos dos apontamentos de Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira sobre a relação entre história e literatura. De acordo com os autores, para o ofício do historiador, não se deve analisar obras literárias a partir de uma suposta autonomia em relação à sociedade ou “transcendência” da literatura ou da obra de arte em geral. Sendo assim, não se pode considerar que para essas obras, vale a ideia da inexplicabilidade, uma vez que seriam produtos de “criadores singulares” atemporais. No lugar de pensar essa autonomia da literatura, faz-se necessário historicizar a criação literária, no sentido de que ela mesma é entendida pelos historiadores como um testemunho histórico e, por essa razão, precisa ser adequadamente submetida a questionamentos como qualquer outra fonte. Em síntese, “é preciso desnudar o rei, tomar a literatura sem reverências, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático que é uma obrigação do nosso ofício”<sup>48</sup>.

Essa abordagem no que diz respeito à literatura também faz parte das pesquisas do estudioso em arte dramática Patrice Pavis. Segundo ele, para ler um texto de teatro, é preciso ter a preocupação com seu contexto ideológico, histórico, cultural no intuito de não abordar essa criação literária num vazio formal<sup>49</sup>.

Dentro dessa perspectiva, o que buscamos é compreender a lógica social do texto de Augusto Boal: seus objetivos, quem eram seus interlocutores, seus posicionamentos, que mudanças buscava, o momento em que redigia e as demais características de suas obras que nos permitem compreendê-lo como “homem de seu tempo”<sup>50</sup>, mesmo que não seja prisioneiro dele, conforme apontou Gilberto

<sup>48</sup> CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). *A História Contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1998, p.8.

<sup>49</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.405. (Verbete *Texto Dramático*)

<sup>50</sup> A expressão “homem de seu tempo” é utilizada por Chalhoub e Leonardo Pereira, fazendo referência ao crítico literário Machado de Assis que, no século XIX, afirmava a necessidade de se exigir do escritor um sentimento íntimo que o faça homem de seu país e seu tempo. CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo (Orgs.). *Op. Cit.*, p.8.

Velho, ao argumentar sobre a dialética entre indivíduos e os mundos socioculturais de que participam. De acordo com o antropólogo, cabe ao pesquisador de ciências humanas perceber essa dialética entre o sujeito e seu tempo, na medida em que os agentes individuais não são simplesmente aprisionados nas instâncias que o englobam. Mesmo que sejam “personagens de seu tempo, de sua sociedade e de sua cultura”, os atores lidam com suas circunstâncias podendo, por vezes, buscar transformá-las<sup>51</sup>.

Nesse sentido, Chalhoub e Leonardo Pereira reforçam: nas relações entre história e fonte literária, o que se tem por objetivo é “inserir autores e obras literárias específicas em processos históricos determinados”, visto que ambos são acontecimentos datados e historicamente condicionados e “valem pelo que expressam aos contemporâneos”. Deve-se ter em mente que os sujeitos vivem a história como incerteza, como indeterminação, não estão condicionados a saber as apropriações futuras de suas obras. Vivem a história como “necessidade cotidiana de intervir para tornar o real o devir que lhes interessa”<sup>52</sup>.

O texto teatral é concebido como obra literária, mas diferente, por exemplo, de um romance ou de um conto, o texto dramático pode ser utilizado com fins de leitura, mas tem por objetivo, contudo, a representação, a montagem da cena.

Na discussão sobre o texto e a encenação, Raymond Williams aponta que a palavra *drama* pode ser apropriada de duas maneiras. Primeiramente, é possível usá-la para descrever uma obra literária – o texto de uma peça; em segundo lugar, para descrever a representação cênica dessa criação. Alerta que embora essas duas apropriações sejam igualmente significativas, o ato de escrever (ou ler uma peça) e o ato de representá-la (ou assisti-la) são certamente distintos. Mas essas duas utilizações do termo, como frisa o autor, não acontecem de maneira acidental, uma vez que o drama, como forma literária, consiste em uma obra que se destina à cena, ao passo que, boa parte dos espetáculos de teatro surge a partir de obras literárias. *Drama* está ligado à ideia de *ação* (de acordo com seu significado

---

<sup>51</sup> VELHO, Gilberto. “Cientistas sociais e biografia individual”. In: *Estudos Históricos*, v.2, n.38, 2006, p.8.

<sup>52</sup> CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo (Orgs.). *Op. Cit.*, p.8-9.

original, grego) indicando tanto a forma literária, como o processo de encenação, mas não está relacionado, segundo Williams, a determinado tipo de representação teatral. *Ação* se refere, nesse sentido, ao modo de comunicação, ao método de criação e à natureza da concepção literária.<sup>53</sup>

Optamos pelo estudo da obra *Murro em Ponta de Faca* a partir da análise do seu texto e não através das montagens realizadas dessa criação teatral de Augusto Boal<sup>54</sup>. Isso não quer dizer que acreditamos que as encenações não podem ser objetos de estudo para os historiadores, mas concordamos com Rosângela Patriota ao afirmar que a história elaborada tomando como fontes as encenações é apenas uma das histórias possíveis para dar conta da complexidade do fenômeno teatral.<sup>55</sup>

Pensando a suposta necessidade de recorrer ao palco para explicar o texto, Jean-Pierre Ryngaert<sup>56</sup> toma como exemplo a citação do intelectual italiano Umberto Eco sobre o lugar do leitor no texto (não necessariamente o texto de teatro). Na concepção de Eco, o texto é uma máquina preguiçosa, que precisa que

<sup>53</sup> Raymond Williams pontua, ainda, que há peças de teatro que conhecemos somente o texto escrito e aquelas em que somente se tem conhecimento da encenação. Esses dois extremos para o autor são drama, mas o mais comum é que haja uma obra literária que pode ser lida mas que foi escrita para ser encenada. WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp.215-217.

<sup>54</sup> No final dos anos 1970 e nos anos 1980, *Murro* foi montado em diversos lugares, tanto no Brasil, com direção do amigo e ator Paulo José, como no exterior (especialmente em países europeus). Atualmente, a remontagem dessa peça (também com direção de Paulo José) tem sido apresentada pelos estados brasileiros. Sua estreia foi em 31 de março de 2011 em Curitiba e as sessões, em geral, contam com debates intitulados “Exílios e Pertencimentos” que, no Rio de Janeiro e em São Paulo, tiveram como convidados Amir Haddad, Heloísa Buarque de Hollanda, o próprio diretor Paulo José, Cecília Boal, Dulce Pandolfi, entre outros, discutindo sobretudo as questões que abarcam a temática do exílio e o legado da ditadura militar no Brasil. Pude assistir a essa encenação no galpão Gamboa (Rio de Janeiro) em maio de 2012. A filmagem com a encenação dessa peça na íntegra no período da Rota Gamboa pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=48ybS3V5VC4>. Essa remontagem conta com a idealização da *Espaço Cênico Produções Artísticas Ltda* e realização, no Rio de Janeiro, de *Caja Arquitetura Cultural*.

<sup>55</sup> PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: Um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999, p. 209.

<sup>56</sup> Esse livro foi publicado originalmente em francês, em 1991, com o título *Introduction à L'analyse Du Théâtre*. Ryngaert inicia essa obra, demonstrando o local que tem sido colocada a análise dos textos teatrais nos estudos contemporâneos: “ A prática cênica moderna volta a conceder aos textos grande importância. (...) Os ensaios dramaturgicos já não despertam hoje o mesmo interesse que nos anos setenta. (...) [ mas] aquilo que chamam, por vezes, com intenção maligna, ‘análise literária do texto’ é assim recusado de saída e seu discurso invalidado em consequência de uma falta original, a competência em matéria de representação”. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. IX.

o leitor coopere para preencher os espaços do já-dito que ficou em branco e do não-dito. Ryngaert complementa essa enunciação, afirmando que se qualquer texto tem estatuto de “máquina preguiçosa”, o texto de teatro tem a reputação de ser ainda mais “preguiçoso” que os outros, se levarmos em conta a sua equívoca relação com a concretização da representação. Esse estatuto dá responsabilidade ao leitor, que terá de imaginar em que sentido os “espaços vazios do texto” pedem para serem preenchidos “para ter acesso ao ato da leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação”. A leitura sempre necessita dessa atualização do leitor, citando Umberto Eco. No entanto, no caso do texto dramático, Ryngaert alerta que não se deve confundir essa atualização com a encenação – tarefa concreta e datada – mesmo porque esta não pressupõe tapar os buracos do texto, podendo ainda trazer outros vazios. O potencial de representação do texto dramático, no entanto, é percebido pelo autor, mas esse potencial existe antes e independentemente da efetiva representação.<sup>57</sup>

Para o pesquisador francês, apreender o texto de teatro em sua especificidade significa estudá-lo sem recorrer ao palco, mas entendendo a tensão e o movimento que projetam o texto para a futura prática cênica. Em *Introdução à análise do teatro*, Jean-Pierre Ryngaert escolhe não invocar o palco para justificar e explicar a peça escrita, como faz ao se debruçar sobre os textos de Molière e Samuel Beckett, onde analisa trechos de diálogos, o espaço, o tempo, as personagens, entre outros elementos, mas sem recorrer à encenação. Em suma, para o autor,

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho” do palco.<sup>58</sup>

As indicações cênicas são marcas dessa projeção ao palco. Quando analisamos *Murro em Ponta de Faca*, os direcionamentos do dramaturgo são de

---

<sup>57</sup> Idem, pp. 3-4, 25.

<sup>58</sup> Idem, p. 25.

grande relevância para compreender texto. Essas indicações podem ser entendidas – geralmente – como texto não pronunciado pelos atores, “destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome dos personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação, etc”<sup>59</sup>. Até mesmo a ausência de alguns desses elementos indicativos (cênicos e espaço-temporais) são considerados pontos a serem analisados no tocante à escrita e ao contexto de produção da obra. Em *Murro*, como veremos, é principalmente no diálogo entre os personagens que se pode interpretar e deduzir as localidades, os pousos dos exilados na busca pelos países de acolhida. As situações de violência, por vezes, aparecem nas rubricas, demonstrando as condições em que viviam os personagens exilados nos variados lugares que percorriam. Era a vida errante em meio ao perigo e à luta pela sobrevivência em terras alheias contada na escrita dessa peça de Boal.

#### 4.3 – A esperança equilibrista: “Murro em Ponta de Faca” no exílio

Éramos vinte ou trinta nas margens do Sena  
 E os olhos iam com as águas.  
 Procuravam o Tejo nas águas do Sena  
 procuravam salgueiros na margens do vento  
 (...)

Éramos vinte ou trinta nas margens do Sena  
 sentados  
 ausentes.

E havia uma rua. Havia uma casa.  
 Havia um cesto de cereja sobre a mesa.  
 Havia um puro cheiro a pão. Uma varanda  
 e roupa branca a secar.

Havia uma pátria. (...)

<sup>59</sup> PAVIS, Patrice. *Op. Cit.*, 2011, pp. 206, 208. (Verbetes *Indicações Cênicas e Indicações Espaço-Temporais*)

Éramos vinte ou trinta nas margens do Sena  
onde o vento cantava  
uma canção estrangeira.

E os olhos iam com as águas.

(Manuel Alegre, “Exílio”.)<sup>60</sup>

Na atual remontagem de *Murro em Ponta de Faca* com estreia em 2011, o diretor da peça, Paulo José, para introduzir a encenação, declama na íntegra esse texto do poeta e político de Portugal Manuel Alegre de Melo Duarte. A poesia do autor português, exilado por resistir à ditadura salazarista na década de 1960, fala de pertencimento, de saudade, do homem desenraizado, da vida errante. Fala da ausência. Sendo, portanto, bastante representativo para iniciar a peça da vivência do exílio narrado por Augusto Boal: “Havia uma rua, havia uma casa”, “havia uma pátria”.

*Murro em Ponta de Faca* foi escrito pelo dramaturgo em Portugal no início de 1978. Naquele mesmo ano, a editora paulista HUCITEC (Humanismo, Ciência e Tecnologia), responsável por várias de suas publicações nas décadas de 1970 e 1980, lançou em formato de livro o texto de *Murro no Brasil*, numa coleção sobre teatro dirigida por Adalgisa Pereira da Silva e Fernando Peixoto. Essa obra incorporou, ainda, textos do programa original da peça, dentre eles, o “Murro em Ponta de Faca – Um grito de socorro, de amor e de alerta”<sup>61</sup> de Gianfrancesco Guarnieri, co-autor de suas peças e amigo de Boal desde a época em que atuaram no Teatro de Arena de São Paulo.

Guarnieri inicia esse texto situando o leitor sobre o autor da peça, que se encontrava exilado: “Há sete anos Augusto Boal está longe do Brasil. Distante no espaço, mas muito próximo em espírito”<sup>62</sup>. A proximidade da qual ele chama atenção estava relacionada à atuação de Boal fora do país que, como Guarnieri

<sup>60</sup> ALEGRE, Manuel. *Corazón Polar y otros poemas (Antología Poética)*. Madrid: Hurgas y Fierro Editores, 2003, p. 99-100. (Ed. Bilingüe)

<sup>61</sup> Nesse livro, o texto de Guarnieri aparece como prefácio. V. GUARNIERI, Gianfrancesco. “Murro em Ponta de Faca – Um grito de socorro, de amor e de alerta”. In: BOAL, Augusto. *Murro em Ponta de Faca*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

<sup>62</sup> Idem, p. VII.



ressalta, mesmo tendo que viver compulsoriamente no exterior, nunca deixou de se preocupar com os problemas brasileiros, com os rumos do país e a violação dos direitos humanos durante os anos de ditadura. Aliás, como enfatiza, Boal encontrava-se exilado justamente por ser um homem questionador, “um lutador em campo aberto, cujas armas são a palavra e a razão”, o que certamente “enfurece os poderosos”<sup>63</sup>.

As características comentadas por Guarnieri ao falar de Boal como sendo um permanente militante que fez do teatro uma arma política foi um dos pontos analisados na presente dissertação. A ideia de arte como instrumento de luta política foi adotada por Boal em distintos momentos de sua produção aqui apresentados: tanto nos seus trabalhos no Teatro de Arena como no desenvolvimento das técnicas de Teatro do Oprimido e em suas criações artísticas no exílio. As arbitrariedades cometidas pelos governos ditatoriais da época eram temas recorrentes dessas produções. *Murro em ponta de Faca* é exemplar nesse sentido. Como veremos, a peça além de refletir sobre a vivência dos exilados, denuncia as imposições, perseguições e torturas praticadas pelo Estado.

Aprovada pela Divisão de Censura e Diversões Públicas no ensaio geral (mas proibida para menores de dezoito anos)<sup>64</sup>, a montagem de *Murro* teve sua estreia em São Paulo em outubro de 1978, no teatro TAIB, com direção de Paulo José. Nesse momento, o Brasil vivia um período de lutas políticas que tiveram grande repercussão e adesão nacional e internacionalmente. O final dos anos 1970 é marcado por algumas mudanças que começaram a definir uma nova conjuntura do país, desde a posse do presidente Ernesto Geisel em 1974. O governo, visualizando o desgaste pelo endurecimento do regime e sinais de uma crise econômica, começou a encaminhar o projeto de “abertura lenta, gradual e segura”, conduzindo a retirada dos militares.

Por outro lado, as esquerdas também mudaram sua tática. Após a derrota política do enfrentamento via luta armada, passou a ser dominante entre as esquerdas a proposta da luta pelas liberdades democráticas. Como bem apontou a

---

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> BOAL, Augusto. *Murro em Ponta de Faca*. Fundo: Serviço de Censura de Diversões Públicas. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

historiadora Maria Paula Araujo, esse cenário pode ser lido como uma “queda de braço” entre as forças situacionistas e as de oposição, a partir do choque entres seus projetos políticos<sup>65</sup>.

A nova linha de atuação política liderada pelas esquerdas conseguiu uma maior adesão entre os vários setores da sociedade, o que divergia da iniciativa armada apoiada, principalmente, pela base estudantil. Mesmo com as diferentes concepções de liberdades democráticas entres os setores envolvidos, foi com essa nova tática das esquerdas que se pressionou o governo a partir de algumas mobilizações, sendo a principal delas a campanha pela anistia.

Alguns artistas, intelectuais, entidades estudantis, pessoas da classe média, clérigos, dentre outros segmentos, aderiram à bandeira da “anistia ampla, geral e irrestrita”. As principais entidades articuladoras dessa luta foram o Movimento Feminino Pela Anistia (MFPA), criado em 1975, e posteriormente o Comitê Brasileiro pela Anistia de 1978, que fomentavam a criação de outros comitês nos diversos estados brasileiros e no exterior.

A encenação de *Murro em Ponta de Faca* de Boal – com músicas de autoria de Chico Buarque de Hollanda – e a publicação do texto da peça, em 1978, suscitavam inúmeras reflexões relacionadas ao debate político do cenário brasileiro de então. Em carta endereçada a Augusto Boal, datada de 28 de dezembro de 1978, um espectador de *Murro*, que se identificava como um apaixonado pelo teatro, pela paz e pela justiça, comentou: “Murro em Ponta de Faca, encenada aqui, é um dos acontecimentos mais importantes, quando a campanha da Anistia atinge seu maior alto (...). [Boal], seja onde estiver, obrigado por esse murro”.<sup>66</sup>

Guarnieri também ressalta esse momento de montagem da peça:

“Murro em Ponta de Faca”, obra importante em qualquer tempo ou lugar, é de extrema oportunidade hoje e agora, no momento

---

<sup>65</sup> ARAUJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

<sup>66</sup> Carta endereçada a Augusto Boal, 28/12/1978. (Acervo Augusto Boal)

em que a consciência nacional brasileira clama por anistia ampla e irrestrita para os presos e perseguidos políticos.<sup>67</sup>

Nos panfletos, passeatas e cartazes da campanha pela anistia, as exigências pela soltura imediata dos presos políticos e pelos esclarecimentos sobre os mortos e desaparecidos durante a ditadura eram as principais pautas. Insere-se nesse quadro de reivindicações a volta dos exilados para o Brasil. Essa foi uma das conquistas desse movimento do final dos anos 1970: em 28 de agosto de 1979, foi sancionada a Lei de Anistia (Lei 6.683/79) que, mesmo não sendo a idealizada por muitos dos opositores, já trazia alguns avanços como a possibilidade do retorno de exilados ao país.

Líderes políticos renomados, como Leonel Brizola, Luiz Carlos Prestes e Miguel Arraes, intelectuais, sindicalistas, entre outros exilados, adentravam os aeroportos brasileiros sendo recebidos por inúmeras pessoas que festejavam sua chegada em meio a músicas que marcaram essa época (como a canção *O Bêbado e o Equilibrista* de 1979, composta Aldir Blanc e João Bosco, o “hino da anistia”) e cartazes das diferentes entidades pró-anistia. Tudo isso com uma notável cobertura da grande imprensa e dos periódicos alternativos. Eram os “indesejados” pelo governo que estavam retornando, os considerados ameaçadores da segurança nacional. Junto com eles, traziam a expectativa de retomada da luta, da reintegração na vida política do próprio país, após anos de vivência numa viagem que parecia não ter fim.

A sensação de uma interminável viagem marcou a vida de boa parte dos exilados. A incerteza da volta, as dificuldades de adaptação a novas realidades e a luta pela sobrevivência em terras estrangeiras são situações vividas por alguns exilados e foram desenvolvidas por Boal no texto de *Murro*. Utilizando os métodos de Teatro do Oprimido, em que o que sofre uma opressão discute e questiona sua realidade por meio do jogo cênico, Boal pôde pensar sua vida de exilado através da escrita dessa peça.

Um texto de exílio em que falou de si, do que viveu e do que presenciou. Escreveu seus medos, suas dificuldades, as notícias que lia, que ouvia, histórias de

---

<sup>67</sup> GUARNIERI, Gianfrancesco. In: BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1978.

amigos próximos e também daqueles que, por qualquer motivo, cruzaram seu caminho ao longo desses anos. Todos na mesma situação, todos exilados.

Boal dizia que a ideia de escrever *Murro* surgiu a partir de um pedido/convite do amigo Fernando Peixoto: “Conta as suas andanças!”. Boal completa:

E eu queria contar mesmo. Não só as minhas, mas as andanças de muita gente muito maravilhosa (cada qual no seu feitio) que eu andei encontrando, em tantos aeroportos, gares, no sol ou na neve, correndo ou coçando o saco. Sentei, chorei um bocadinho – ninguém é de ferro! E fui juntando lembranças. E raiva também, podem crer, boa raiva de bom tamanho.<sup>68</sup>

Assim, resolveu contar experiências individuais e coletivas: as vivências no exílio. *Murro em Ponta de Faca* é uma peça em que o autor sugere que seja dividida em dois atos. O texto narra a história de três casais de exilados que vivem juntos nos anos de exílio: Paulo e Maria, Barra e Foguinho, Seu Doutor e Margarida (Marga). Os motivos das partidas e os posicionamentos políticos dos seis personagens se divergem, causando, por vezes, conflitos entre os mesmos por conta de suas diferenças. Todos são brasileiros “mais ou menos jovens”<sup>69</sup> e, apesar de Boal notificar que os atores representam exilados de várias épocas, em muitos países e submetidos a diversas circunstâncias, as ações, como veremos, foram elaboradas tendo como contexto os exílios decorrentes das ditaduras latino-americanas da segunda metade do século XX. A proposta do autor em discutir a condição do exílio, independente de um momento histórico específico, fica evidente na cena final da peça, quando aparecem, após uma pausa, todos os atores vivendo a mesma situação de desterro, porém representando outros personagens, em outra época e circunstância.

Na primeira rubrica dessa obra, Boal já aponta a forte presença de malas para compor o espaço cênico, como se o exílio fosse “estar com malas prontas o tempo todo”<sup>70</sup>. O uso de malas pelos atores, como marca da “viagem” que nunca

<sup>68</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1978, p.XIII.

<sup>69</sup> Idem, p. 3.

<sup>70</sup> Trecho do depoimento de Flavia Schilling, filha de um militante político de esquerda, Paulo Schilling, que partiu para o exílio no momento imediato ao golpe de 1964. Flavia passou a viver

cessa e incerta quanto aos paradeiros, é recorrente durante a peça. São malas de todos os tipos, diversos tamanhos, malas por fazer e prontas previamente por causa das rápidas fugas. Tudo o que os personagens possuem ficam dentro dessas malas, tiram e repõem objetos delas em várias cenas. As malas servem ainda como camas, cadeiras, mesas ou qualquer outra mobília.

O espetáculo começa com os personagens desenvolvendo ações que serão repetidas por eles mesmos várias vezes em momentos diferentes da peça: Barra cozinhando; Paulo dedilhando um violão; Foguinho lendo jornais e recortando notícias; Marga cuidando de si mesma; Doutor bebendo, e Maria, triste, sempre triste. Boal, ao falar de Maria, nas primeiras rubricas pontua um adjetivo para caracterizá-la: Maria é ensimesmada. Essa característica pode ser visualizada nas próprias ações da personagem e nas falas dos seus amigos, que a classificam como ensimesmada.

Maria é a personagem que menos consegue suportar o impacto do afastamento forçado de seu país e as notícias que ouvia sobre as prisões arbitrárias e a tortura. Enquanto os demais tentam de alguma forma buscar maneiras de lidar melhor com seus sofrimentos e angústias, Maria, em boa parte de suas falas e atitudes, pensa em morte, corpos decapitados, esquartejados e, por essa razão, frequentemente se afasta de seus amigos, volta-se para si e fica pensativa, como acontece em diálogos do grupo que são interrompidos por algum comentário triste da personagem sobre histórias de mortes de perseguidos políticos, mostrando seu pânico.

Mantendo as ações dessa cena inicial, os personagens começam a falar das angústias que estão vivendo como exilados. Esse sentimento é visto, em primeiro lugar, quando demonstram a ruptura que o exílio causou em suas vidas: tiveram que se desfazer de *seus* imóveis no país de origem, distanciarem-se das suas famílias, de muitos de *seus* amigos, *seus* livros, *seu* violão (no caso de Paulo) e *sua* coleção de pimentas (como ocorreu com Barra). Os pronomes possessivos presentes nas frases dos personagens, quando anunciam um objeto ou alguma

---

no Uruguai, onde se integrou a uma organização de esquerda, sendo presa em 1972. V. SCHILLING, Flavia. Depoimento concedido ao projeto “Marcas da Memória: História Oral da Anistia no Brasil” (Equipe do Rio de Janeiro – UFRJ). São Paulo, 18 de julho de 2011.

forma de convívio de outrora, são desconstruídos quando passam a falar sobre suas vidas no exílio. Não há mais o “meu”, a “minha”, o “seu”, a “sua”. Como viver no exílio é um sentimento de permanência *entre lugares*, busca-se apresentar, nessa peça, a sensação de não pertencimento dos exilados nos locais que passam a viver, como se, em nenhum dos países de acolhida, o indivíduo conseguisse desprender-se do sofrimento por ter sido obrigado a deixar seu ambiente comunal.

Se nos primeiros diálogos a presença do pronome de posse é frequente, ao lembrarem daquilo que viviam e possuíam antes de se exilarem, em algumas falas seguintes, esses mesmos pronomes já aparecem questionados. Barra (o cozinheiro que foi marinheiro) ao falar de todas as coisas que são *suas* é criticado pelo Doutor:

Doutor – Na minha rua, no meu bairro, na minha cidade, no meu país... Ô, rapaz, nada disso é teu! Agora você está aí, pobre-diabo, sozinho, sem mais pimenta que essa de envelope, tudo acabando, dendê acabando, cachaça no fim, feijão-preto nem se fala, carne-seca não tem, quiabo não existe, sem quiabo não pode fazer caruru...<sup>71</sup>

Os motivos do exílio de cada personagem são pouco comentados. Boal não fala quando e em que circunstâncias esse grupo se uniu, ou seja, como se formou essa “estranha comunidade de pessoas tão diferentes entre si”<sup>72</sup>, conforme Gianfrancesco Guarnieri caracterizava esses exilados da peça, mas também os exílios de maneira geral.

De acordo com o intelectual palestino Edward Said, a experiência do exílio é terrível, pelo fato de ser uma ruptura incurável entre indivíduo e seu verdadeiro lar. Segundo ele, essa é uma dor que mutila e, por essa razão, até mesmo as realizações que o exilado possa concretizar longe de seu país são minadas permanentemente pela perda de algo que se deixou para trás. O exilado está deslocado sempre, segundo Said<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1978, p. 10.

<sup>72</sup> GUARNIERI, Gianfrancesco, *Op. Cit.*

<sup>73</sup> SAID, Edward. *Op. Cit.*, p.46.

Sentir-se deslocado e perceber que no lugar que passa a viver nada lhe pertence fazem parte das angústias do exílio. Boal insere essas vivências no início da peça nas falas de Paulo, Barra, Doutor, Foguinho e Marga:

Paulo – (...) Que raiva, meu Deus! Às vezes me dá uma raiva que me dá vontade de dizer palavrão. Quer dizer: a raiva só passa se eu disser palavrão ou se der um soco na parede.

Barra – Palavrão dói menos.

Paulo – Por isso digo!

Foguinho – Quando é que você fica mais angustiado?

Paulo – Eu fico mais angustiado quando é país novo e eu ainda não conheço a língua.

Barra – Eu fico mais angustiado de noite.

Doutor – Eu, quando bebo.

Marga – Eu fico angustiada sempre. Nem de manhã nem de noite, nem mais ou menos, sempre, sempre, sempre! Angústia oral, anal, nasal e metafísica. Angústia! Sempre, sempre! E, pra dizer a verdade, um bocadinho de raiva também... (...)

Paulo – Outra coisa que me angustia é quando recebo um jornal lá da terra e não entendo a gíria nova.

Barra – Que é que tem? Aprende. Pergunta.

Paulo – É que eu penso que quando eu voltar a minha gíria vai estar tão desatualizada que eu sou capaz de chegar dizendo “Sossega leão!”<sup>74</sup>

O exílio causa a sensação de viver em um *não lugar*<sup>75</sup>, mas também pode acarretar o estranhamento até mesmo com relação ao país natal, como ocorreu com o personagem Paulo. Sua angústia diz respeito não somente a sentir-se deslocado nos lugares que passava a viver, mas também ao que lhe era familiar.

<sup>74</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1978, p. 7.

<sup>75</sup> Para pensarmos essa ideia de *não lugar*, recorremos à análise antropológica de Marc Augé. De acordo com o antropólogo francês: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar.” Para ele, “o não lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado”. Cf. AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Ferreira. Campinas: Papirus, 2012.

Para ele, não adiantaria perguntar, nem mesmo aprender as gírias novas de seu país, como sugeriu Barra. Não conhecê-las significava não pertencer mais ao local onde viveu, não fazer mais parte daquela sociedade, como se Paulo estivesse parado no tempo e visse de longe as mudanças de seu lugar.

Uma gíria não acompanhada e não reconhecida pelo exilado ganha uma notoriedade que talvez não fosse tão impactante na sua vida, caso não reconhecesse essa linguagem vivendo no seu próprio país. Por isso, ao mesmo tempo em que se angustia por ter de viver forçadamente entre diferentes países, teme e fica angustiado ao pensar em sua volta para a terra natal. É o drama daquele que foi arrancado de seu local de origem, é a síndrome do homem desenraizado: ainda que queira e sonhe voltar para seu lar, fica incerto se será reconhecido e/ou reconhecerá aquele lugar que deixou há tempos.

Em *Memórias de um Intelectual Comunista*, o filósofo Leandro Konder, no capítulo intitulado “Reintegração”, fala de sua vivência no exílio nos anos 1970 junto com o grupo de comunistas brasileiros do qual fazia parte. Konder comenta os medos que permeavam o cotidiano de diversos exilados. Dentre eles, apresenta questionamento semelhante ao que Augusto Boal colocou na fala do personagem Paulo, e enfatiza: quando essa dúvida sobre ser ou não reconhecido no seu próprio país paira no pensamento desse indivíduo fica impossível “não tomar consciência de que o retorno ao ‘lar’, nos termos sonhados, de fato, jamais será possível”<sup>76</sup>.

Sendo assim, cumpre ressaltar que refletir sobre a condição do exílio não significa somente atentar para um deslocamento geográfico. Como bem apontou a pesquisadora em estudos literários Miriam Volpe, pode-se acrescentar à reflexão sobre o exílio, um novo conceito: o de tempo. Para ela, “todo desterro implica um ‘destempo’”, já que o exilado é despojado de sua terra, mas também dos acontecimentos de seu tempo que transcorrem no país de origem enquanto ele está fora. De acordo com a autora, há possibilidade, ainda, de que o exilado viva em dois tempos simultâneos, ou seja, no presente do país de acolhida e no passado deixado para trás, “sendo que este último pode tyrannizar o presente pela nostalgia

---

<sup>76</sup> KONDER, Leandro. *Memórias de um intelectual de esquerda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 117.



do que se perdeu”<sup>77</sup>. E, retomando a análise de Leandro Konder, podemos considerar que “o sonho recheado de saudade com frequência vira pesadelo”<sup>78</sup>.

O pesadelo da volta também consiste no medo da prisão e da tortura. A volta poderia implicar no aprisionamento pela ditadura, uma vez que muitos exilados ainda respondiam processos na Justiça Militar. Alguns personagens de *Murro* (especialmente, Barra) parecem estar nessa situação. Os debates sobre voltar ou não para seus lares aparecem em diversos momentos da peça. Se, por um lado, voltar significava cessar a viagem interminável da qual pareciam aprisionados, por outro, o retorno acarretaria em uma nova prisão. Nos diálogos em que esses questionamentos aparecem, Barra coloca-se contra a volta. Isso acontece em uma das cenas em que Marga está angustiada por ter de conviver o tempo todo com aquele grupo de exilados, vendo sempre os mesmos rostos, e sente falta das festas com vários amigos quando vivia no Brasil.

Doutor, que também está entediado, diz que a única solução para dar fim a essa angústia é que todos voltem para casa. Barra responde:

Eu, voltar pra quê? Sei que vou ficar numa sala ainda menor do que esta, vou ter que ver outras pessoas, as mesmas pessoas, todos os dias, durante todo o dia. E essas sim é que vão fazer caras diferentes, todo o dia, todos os dias. (Faz cara de dor. Os outros também fazem cara de dor.)<sup>79</sup>

A menção de Barra aos maus-tratos na prisão demonstra sua posição de que permanecer no exílio, apesar de todas as dificuldades, possibilitaria a oportunidade de manter-se vivo, continuar lutando e denunciando as arbitrariedades do governo brasileiro e das demais ditaduras latino-americanas. Barra e Paulo, acompanhados de suas esposas, são os personagens que mais fomentam as discussões políticas durante a peça, seja indo às reuniões e manifestações no exterior, seja expondo seus posicionamentos políticos,

<sup>77</sup> A autora informa que “destempo” é um termo cunhado por Joseph Wittlin. VOLPE, Miriam. *Geografias de Exílio*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, p.82.

<sup>78</sup> KONDER, Leandro. *Op. Cit.*, p. 117.

<sup>79</sup> *Idem*, p.14.

criticando e tentando conscientizar os demais amigos (Doutor, principalmente, e Margarida).

Em *Murro em Ponta de Faca*, as terras chilenas foram o primeiro pouso narrado por Boal da viagem desse grupo de exilados. A ida para o Chile era alternativa comum para os exilados brasileiros desde o golpe de 1964. Com a vitória nas eleições da Unidade Popular<sup>80</sup> e a chegada de Salvador Allende ao poder em setembro de 1970, iniciando um governo socialista pelas vias democráticas, aumentou-se o fluxo de pessoas para esse país, sendo Santiago considerada na época a “capital do exílio de brasileiros e demais latino-americanos acudados ou constrangidos por governos ditatoriais”<sup>81</sup> que visualizavam o Chile como um “porto seguro em meio aos golpes que se seguiam no continente”<sup>82</sup>. Era o ponto de encontro de diversas organizações de esquerda que viam na experiência chilena a esperança de efetivar a revolução latino-americana ameaçada pela onda de golpes de Estado de direita.

O texto de *Murro em Ponta de Faca* foi reeditado em 1986, na coleção de teatro da HUCITEC dirigida por Adalgisa Pereira da Silva e Fernando Peixoto. Nessa publicação, longe dos crivos da censura política, alguns diálogos dos personagens são complementados por análises de conjuntura e denúncias mais explícitas, como ocorre nas conversas em que os personagens comentam a eminência do golpe no Chile (mencionando o nome do país) e, posteriormente, o desfecho desse golpe. A fala de Barra exemplifica isso: “Barra – (...) Quem acreditava na revolução pacífica morreu com o fuzil na mão”<sup>83</sup>. O personagem refere-se ao presidente deposto Salvador Allende, que morreu resistindo ao golpe de 1973, e na sua última foto aparece empunhando essa arma no Palácio de La Moneda.

No texto de *Murro em Ponta de Faca* – que estamos analisando – publicado em 1978 pela mesma editora, não há essa menção explícita de que os personagens

<sup>80</sup> Coalizão de esquerda que unia Partidos Comunista, Socialista, Radical, Social-Democrata, o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU) e a Ação Popular Independente (API).

<sup>81</sup> ROLLEMBERG, Denise. *Op. cit.*, p.97

<sup>82</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>83</sup> A edição desse texto de Boal, publicado no período pós-ditadura militar brasileira, conta ainda com outros textos teatrais do dramaturgo: “Revolução na América do Sul” e “As Aventuras do Tio Patinhas”. Cf. BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: HUCITEC, 1986.

estavam no Chile, mas para situar o leitor do local onde os personagens exilados viviam naquele momento, Boal aponta várias indicações, as quais veremos a seguir.

As referências às terras chilenas aparecem a partir da conversa entre Marga e Foguinho, em que esta critica as opiniões da esposa do Doutor. Marga, que apresenta um notório incômodo em viver num país pequeno, que se estende entre o Oceano Pacífico e a Cordilheira dos Andes, reclama que habita um local “provinciano”, atrasado, cuja capital, segundo ela, “só tem *uma* escada rolante”<sup>84</sup>. Foguinho, como sempre, rebate:

Foguinho – Eu subo a pé mesmo.

Marga – Mas você é CDF, não tem senso de humor. Anita Garibaldi fracassada! Agora eu não. Eu quero viver em cidade com muitas escadas rolantes.(...) Tudo rolando, rolando! Pra frente.<sup>85</sup>

Por mais que alguém possa ter um posicionamento político que vislumbre no Chile o sonho da revolução, isso não seria suficiente para viver num país pouco desenvolvido, de acordo com a concepção dessa personagem:

Marga – Você pode viver num país assim, pode? Você que foi criado numa metrópole, pode? Por mais ideologia que você tenha enfiada na sua cabeça, pode? Pode não...<sup>86</sup>

Foguinho responde a ela, apontando algumas localizações geográficas e Marga complementa falando dos únicos atrativos que a interessa no Chile, que eram o vestuário típico (poncho celeste) e um tipo de pedra semipreciosa da região (lápis-lazuli):

Foguinho – Cada país tem seu uso, cada roca tem seu fuso. Este país inteiro é assim mesmo: você dá dois passos pra direita, está em cima do Aconcágua! Dá dois passos pra esquerda, se afoga no Oceano Pacífico! Dá cinquenta milhões de passos pra cima, cinquenta milhões de passos pra baixo e não sai do mesmo lugar!

<sup>84</sup> Grifo do autor. BOAL, Augusto. *Op. Cit.* 1978, p. 15.

<sup>85</sup> Idem.

<sup>86</sup> Idem, p.16.

(...)

Marga – Só o que se salva mesmo são os ponchos celestes. E também o lápis-lazúli que é bonito. O resto pode jogar no lixo que não presta.

Barra – O resto é o **cobre**, o **salitre**.<sup>87</sup>

Parte considerável da economia chilena era movida pela mineração, sendo o cobre o principal produto comercializado que movimentava 75% das exportações, dos quais 59% eram concentrados nas mãos de empresas dos Estados Unidos<sup>88</sup>. No governo Allende (1970-1973), as minas de cobre foram nacionalizadas através de lei aprovada pelo Congresso. Essa medida fazia parte de um programa do governo que contemplava algumas reformas estruturais, tais como as reformas agrária, bancária, entre outras. Segundo Emir Sader, “o objetivo do governo de Salvador Allende era o de instauração do socialismo mediante uma transformação gradual da economia, da sociedade e do Estado chilenos”<sup>89</sup>.

A intervenção estatal englobava, ainda, outras substâncias minerais como o petróleo e o salitre, fontes estratégicas da economia do Chile. Por conta disso, na peça de Boal, o personagem Paulo coloca-se na conversa entre Marga, Foguinho e Barra, depois que o marinheiro afirma que o resto do país era o cobre e o salitre. Paulo ironiza: “É por causa do resto que está essa situação toda aí...”<sup>90</sup>, já que as medidas estatais visando esses minérios afetavam as empresas estrangeiras que se beneficiavam desse comércio, principalmente as norte-americanas, agravando uma crise política no país.

De acordo com o historiador Luis Fernando Ayerbe, a lei de nacionalização estipulava as maneiras de calcular a indenização pelas expropriações a partir do desconto dos lucros anteriores que fossem considerados

<sup>87</sup> Grifos nossos. Idem.

<sup>88</sup> Para esses dados sobre porcentagem de exportações do cobre, cf. AYERBE, Luis Fernando. *Estados Unidos e América Latina: A Construção da Hegemonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.178.

<sup>89</sup> SADER, Emir. Apud. PENNAFORTE, Charles. *O Neo-liberalismo na América Latina*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2001, p. 63.

<sup>90</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1978, p.16.

abusivos. Sendo assim, as duas principais empresas estadunidenses com filiais no país, a Anaconda e a Kennecott, não receberiam pagamento de indenização<sup>91</sup>. Isso, certamente, desagradou muitos empresários norte-americanos, que se colocavam como opositores a Salvador Allende desde as eleições presidenciais e, mais tarde, apoiariam o golpe civil-militar chileno de 1973.

A partir do comentário de Paulo, o dramaturgo apresenta uma discussão do momento pré-golpe sobre a instabilidade do governo de Allende. Esse debate fazia parte dos encontros entre exilados que, em meio à crise política chilena, tinham de decidir sobre a permanência ou fuga daquele país:

Barra – Treme treme, cai não cai, dentro da lei, mexe remexe, põe a mão nas cadeiras...

Paulo – Olha, eu estou começando a achar que está na hora da gente se mandar, viu? Vamos s'imbora que tá na hora.

Doutor – Eu fico: a situação está controlada. Isso aqui vai ficar assim nesse impasse pelo menos mais uns cinco anos. Até depois das novas eleições.

Paulo – Quando você diz uma coisa, eu fico certo do contrário! Se você diz “fica!” é mais uma razão pra eu arrumar as malas!

Barra – Eu tenho uma mala permanentemente de prontidão. Deu a notícia no rádio, agarro a minha mala e em meia hora estou em porto seguro!

Doutor – Apavorados! O homem está com os freios na mão. Isso aqui não vai nem pra frente, nem pra trás, fica do jeito que está! Chove não molha! Quatro ou cinco anos mais. Tem que pensar na correlação de forças internacionais e nacionais. Uma mudança violenta não interessa a ninguém! Banho-maria.<sup>92</sup>

Salvador Allende teve de conviver com tensões políticas durante todo período de seu governo. As medidas projetadas e implantadas pelo presidente – que ficaram conhecidas como a “via chilena para o socialismo” – desencadearam

<sup>91</sup> AYERBE, Luis Fernando. *Op. Cit.*, p. 182.

<sup>92</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, pp. 16-17.

uma crescente oposição nacional, tendo como principais articuladores parte das Forças Armadas e da Igreja Católica, setores da classe média e grupos paramilitares de extrema-direita (como a Frente Nacionalista *Patria y Libertad*). Apesar da adesão de setores populares ao seu governo, Allende não contava com maioria de aliados no Congresso e as esquerdas que o apoiaram nas eleições pressionavam o governo para radicalização do seu programa. Internacionalmente, a pressão advinha dos Estados Unidos principalmente, que além das questões econômicas envolvidas, temiam outra derrota político-ideológica na América Latina naquela conjuntura internacional de Guerra Fria, a exemplo da Revolução Cubana de 1959.

Em 11 de setembro de 1973, setores das direitas chilenas com forte apoio dos Estados Unidos consolidaram o golpe de Estado. O dia ficou marcado pela trágica cena do Palácio de La Moneda – sede presidencial – sendo bombardeado pelas Forças Armadas, e a morte de Allende, resistindo à intervenção militar. Assim, chegava ao poder o general Augusto Pinochet, dando início a mais uma ditadura militar no Cone-Sul. Inaugurava-se um período de terror, com tropas invadindo as ruas, toques de recolher, tiroteios, pessoas sendo revistadas, presas e assassinadas.

Esse cenário foi descrito pela historiadora Denise Rollemberg. Segundo ela, a expectativa de uma forte resistência frustrou-se. Os bairros operários (*poblaciones*), que eram redutos das esquerdas, foram cenários de combate desigual que tiveram o massacre como desfecho. Pelas ruas, mortos; nos bairros burgueses, animadas festas, comemorando o fim de uma época. A Junta Militar que tomou o poder promoveu uma campanha contra os estrangeiros, que alegava que eles integravam um plano para matar os chilenos e, por essa razão, conclamavam a população a delatar essas pessoas – quem acobertasse seria punido<sup>93</sup>.

Com o golpe chileno, muitos brasileiros perceberam que a volta para seu país ficava cada vez mais distante e tiveram que fugir. A maior parte dos que conseguiram escapar das prisões e não tiveram seus destinos interrompidos no

---

<sup>93</sup> ROLLEMBERG, Denise. *Op. Cit.*, p.170.

Estádio Nacional do Chile, onde milhares de pessoas foram presas e assassinadas, partiram para a Europa, quando conseguiam refúgio. Outros tentavam buscar asilo em países da América Latina que ainda não tinham sido tomados pelos militares golpistas. Boal insere esse cenário do golpe do Chile no cotidiano dos exilados de *Murro em Ponta de Faca*.

Em uma das conversas dos casais, todos pedem que Paulo cante o samba que estava desenvolvendo, ao som do violão. Paulo utiliza-se de metáforas, ironia, humor para falar da vida de exílio. Temas como saudade do lar, das comidas típicas, as angústias, perseguições políticas e outras situações identificáveis a experiências de exilados são temáticas abordadas nessa música, intitulada “Samba da Carne-Seca”, que se inicia com os seguintes versos: “Meu bom irmão,/quero te confessar/faz sete anos que eu ando/viajando/sinto saudades dessas coisas que deixei;/se é pecado o que eu fiz/eu já paguei!”<sup>94</sup>.

Paulo canta, todos prestam atenção e tentam se descontraír, compartilhando as lembranças do compositor. Entre conversas e música, de certa forma, divertem-se, exceto Foguinho, que no início da música sai da cena. Assustada, a personagem volta perguntando se conseguiram ouvir a notícia que tinha acabado de ser transmitida pela rádio. Todos negam e ela exclama: “Quem tem mala pronta, melhor ir se preparando; quem não tem, melhor se preparar! (...) Acabou de dar na rádio, já estão falando em centenas de mortos!”<sup>95</sup>.

Doutor ainda insiste e é contestado pelos amigos:

Doutor – Mas... e a correlação internacional de forças...?

Barra – A correlação internacional foi pras picas... Quando os caras estão vendo que vão perder mesmo, apelam para qualquer coisa! Não vão entregar a rapadura assim de graça!

Foguinho – O pior é que estão colocando a culpa nos estrangeiros.

(...)

Paulo – Falou com sotaque, fogo nele!<sup>96</sup>

<sup>94</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*,p.19.

<sup>95</sup> Idem, p. 21.

<sup>96</sup> Idem, p. 20-21.

O medo de serem capturados aparece até mesmo quando começam a organizar os objetos que irão transportar nas bagagens. Boal evidencia nesse texto materiais tidos como subversivos na ótica dos governos ditatoriais da época. Certos livros também eram signos de suspeição pelos órgãos de repressão e vigilância, sendo estes considerados doutrinadores da ideologia comunista. Como vimos, na prisão de Boal no Brasil em 1971, os livros apreendidos em sua casa eram um dos indícios incorporados ao processo que o acusava de crime contra a segurança nacional. Na peça, esse objeto, entendido como suspeito, aparece no diálogo entre o casal Maria e Paulo, no momento da arrumação das malas para fugirem.

Paulo, que está ciente desse procedimento da ditadura, indica à sua companheira o que levar:

Paulo – Maria, arruma as coisas.

Maria – O quê?

Paulo – Põe duas cuecas, duas calcinhas, dois pares de meia pra você e dois pra mim, uma calça e um vestido e olhe lá. Livro é melhor não pôr nenhum.

Maria – O violão você leva?

Paulo – Pode ser útil.<sup>97</sup>

Com malas feitas, era hora de tentar algum refúgio diante da onda de terror, na busca por salvar suas vidas. Se as discussões eram recorrentes no grupo, tentam o consenso sem brigas nos momentos de crise. Boal demonstra nas atitudes dessa comunidade de estranhos entre si a solidariedade, a ajuda recíproca para que nenhum deles fosse detido pela repressão chilena. Todas as fugas são realizadas em conjunto e com a preocupação de salvar todas as vidas daquele grupo.

---

<sup>97</sup> Idem, p.22.



A primeira decisão era para qual embaixada ou refúgio iriam partir. Barra pede que alguém, urgentemente, olhe na lista telefônica qual embaixada mais próxima à residência deles, para facilitar a fuga. Marga, olhando na lista, sugere uma embaixada na rua Huérfanos. Por considerar uma região muito central, Barra alerta que já estaria cercada pelos militares.

Boal não insere muitas indicações cênicas nesse momento. As falas dos personagens demonstram o pânico ressaltado pelo autor nesse instante de tensão. No entanto, há duas rubricas que indicam barulhos de tiros ouvidos pelos personagens, aumentando o desespero. Nas duas vezes em que ouvem os tiros, estão em casa. Na primeira, arrumando as malas. Na segunda, na eminência de sair, escolhendo a direção que vão seguir. Ao ouvirem os tiroteios, Marga e Maria ficam indecisas quanto à necessidade de partir. Maria tenta desistir dessa fuga, mas Paulo a encoraja:

Maria – Tenho medo.

Paulo – Todo mundo tem medo.

Maria – E se a gente ficar?

Paulo – É pior. Se a gente ficar é morte certa. Se vai, tem uma esperança. Se vai já, agora, depressa, tem mais esperança ainda.

Maria – Vamos.

Foguinho – Vamos.

Marga – Arriscamos? (Tiros lá fora)

Doutor – Que merda de correlação!

Paulo – Quem sabe o caminho?

Barra – Vamos por aqui... <sup>98</sup>

Os inúmeros refugiados no Chile corriam não só para as embaixadas buscando segurança, mas também iam para refúgios de exilados. Boal traz essa

---

<sup>98</sup> Idem, p.27.

questão para o texto de *Murro*. As embaixadas de países que acolhiam essas pessoas atingiram rapidamente a superlotação. Esses mesmos países ofereciam, ainda, alguns locais sob suas tutelas para abrigar os perseguidos políticos do Chile e das demais ditaduras latino-americanas. O lugar oferecido, geralmente, não tinha estrutura para comportar muitas pessoas: eram abrigos improvisados com urgência.

Por não conseguirem chegar a uma embaixada, Barra, Foguinho, Marga, Doutor, Paulo e Maria procuram um desses refúgios, que ainda não estava cercado pelos policiais militarizados do Chile, os *Carabineros* – força policial subordinada, na época, ao Ministério da Defesa. Após várias artimanhas durante o trajeto da casa ao refúgio para não serem pegos, os casais de exilados conseguem finalmente chegar ao abrigo, que também estava lotado. Essa notícia é dada pelo porteiro do refúgio.

Como indicado por Boal na primeira rubrica da peça, “quando um ator representa outro personagem que não o seu, ele deve fazê-lo tranquilamente, sem muitas explicações”. Aponta, portanto, para a utilização do sistema coringa elaborado por ele e Guarnieri nos anos 1960 no Teatro de Arena, como já se mencionou. Desse modo, Boal indica que o ator que interpreta o Doutor será o porteiro; finalizada a atuação desse personagem, o ator volta a interpretar o Doutor<sup>99</sup>.

Na porta do refúgio, o embate. De um lado, o porteiro nega a entrada do grupo, afirma não ser possível abrigar mais ninguém, já teria ultrapassado o número de pessoas alojadas. Do outro lado, Barra e Paulo argumentam sobre a necessidade de entrarem, alegam não ser mais possível andar pelas ruas e tentar outro lugar, porque tudo estava cercado. Para tentar convencer o porteiro, mentem dizendo que estavam acompanhados de uma mulher grávida. A mentira acaba piorando a situação do grupo: “Porteiro – Grávida é pior: aqui não cabe nem um magro, quanto mais mulher recheada!”<sup>100</sup>. Sem mais argumentos diante do perigo

<sup>99</sup> Na cena, essa transferência é realizada a partir da fala do Doutor e de uma rubrica indicando: “Barra – Será que tem porteiro?/ Doutor – Eu faço o porteiro (Transforma-se em porteiro)”. V. Idem, p.28.

<sup>100</sup> Idem.

eminente que os rodeavam, usam a força para empurrar a porta e conseguem entrar.

O país que esse refúgio representa não é dito na peça, só há menção de que é um país pobre. Na fala do porteiro, mediante essa invasão, Boal tenta demonstrar como eram as condições de vida dentro dos refúgios e embaixadas. Apesar de terem salvado muitas pessoas, a vivência nesses lugares até conseguir um salvo-conduto era marcada por sofrimentos. O porteiro começa reafirmando a superlotação:

Vocês vão se arrepender. Aqui tem espaço para cinquenta pessoas, quando muito. Tem mais de quinhentas lá dentro. Aqui não tem banheiros, não tem instalações sanitárias, tem criança com diarreia, tem gente fazendo as necessidades pelos corredores, tá um mau-cheiro que pode virar peste, pode dar epidemia, quando eu disse que não entrava mais ninguém, por favor, entenda a minha posição, eu quero defender as pessoas que já estão cá dentro, compreende? Mais gente significa mais diarreia, mais epidemia, menos tudo.<sup>101</sup>

A abertura e a localização desses refúgios, de acordo com Denise Rollemberg, eram anunciadas nas rádios. Segundo a autora, de início, muitos perseguidos políticos não queriam ir para esses locais achando que seria uma cilada, mas, em pouco tempo, os refúgios ficaram lotados. A criação desses “centros de recepção de urgência” foi uma medida realizada através da integração entre o Comitê Nacional de Ajuda aos Refugiados (CNAR), o Comitê Internacional da Cruz Vermelha (CICV), o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) e o Comitê Intergovernamental para as Migrações Europeias (CIME). Esses refúgios tinham condição semelhante à extraterritorialidade das embaixadas<sup>102</sup>.

Tanto os refúgios como as embaixadas no Chile eram cercadas pelos *Carabineros*, que atiravam em quem estivesse tentando adentrar esses lugares. Desesperados, muitos pulavam os muros para tentar sobreviver, mas nem sempre conseguiam e viravam alvo dos militares que ali os aguardavam. Na peça, Boal traz uma situação como essa. Um jovem, que aparentava quinze anos

<sup>101</sup> Idem, p.29.

<sup>102</sup> ROLLEMBERG, Denise. *Op. Cit.*, pp. 171,176, 178.

aproximadamente, tentou entrar no refúgio em que os casais estavam alojados. A tentativa terminou em tragédia. Além de matarem o adolescente, os militares jogaram o corpo do defunto para dentro do refúgio. Boal constrói uma situação de ameaça pelas forças da ditadura e pânico gerado nos exilados, que entendiam aquilo como provocação, como uma espécie de alerta, sugerindo que a morte seria o futuro próximo daqueles que acreditavam estar fugindo.

A sensação de insegurança também aparece na fala do porteiro. Ciente de relatos sobre desrespeito ao princípio de inviolabilidade das embaixadas, o porteiro compara a situação dos refugiados naquele recinto à história de Anne Frank, jovem judia que foi capturada pelos nazistas e morreu por conta de epidemia deflagrada em Bergen-Belsen (campo de concentração alemão) após viver muitos anos escondida no anexo de uma casa em Amsterdam:

Porteiro – (...) Quem é que garante que vocês vão poder sair daqui?! Podem ter que ficar um mês, dois, três, quem sabe? Três, quatro meses com diarreia, fechados com a peste, a epidemia, a pão e água, meio ano sofrendo horrores, quem sabe a vida inteira!! Ana Frank ficou anos fechada assim, depois foi assassinada.<sup>103</sup>

E continua a ameaça:

Com vocês pode acontecer a mesma coisa, até pior! Do jeito que a coisa está, tudo pode acontecer. Tudo. Podem até arrombar isso aqui, passar fogo em todo mundo, depois pedem desculpas diplomáticas, foi um equívoco, sabe como é.<sup>104</sup>

A vida entediante e as más condições de higiene e de alimentação no refúgio fazem com que o sofrimento do grupo aumente. Não sabiam por quanto tempo continuariam naquele lugar, mas aceitavam ficar pela possibilidade de permanecerem vivos. O impacto de viver no exílio e, ainda, com dificuldades financeiras, é potencializado nessa peça a partir desse momento de tentativa de

<sup>103</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>104</sup> Idem.

fuga do Chile. Ainda no refúgio, o grupo, evitando que Maria perceba, começa a comentar que ela não está bem, cada dia mais depressiva, mais “ensimesmada”. Tentando controlar a tristeza e o desespero por estar naquela situação, Barra aconselha aos amigos a, quando estiverem desorientados, tentarem se prender aos motivos pelos quais tiverem de partir para o exílio: “ Tudo é uma questão de saber porque você se meteu nessa, porque está viajando. É uma questão de ter a cabeça no lugar. Tendo consciência, você fica mais forte”<sup>105</sup>.

Perdem a noção do tempo que estão aguardando o salvo-conduto para sair do país. Dois, três ou quatro meses? Não sabem, só percebem que no exílio – e dentro do refúgio – o tempo custa a passar, a vida parece não prosseguir. Maria dá sinais de que não suporta mais e diz a Paulo que não tem vontade de continuar a viver. O diálogo entre o casal é triste e impactante. Marga, por diversas vezes, tenta interferir nessa conversa, pedindo que parem de falar atrocidades, mas o casal parece não escutá-la e, concentrados mantêm-se pensando nos fatos que os atormentam.

Com morbidez, falam de corpos decapitados, do medo da morte e da crueldade da tortura praticada pelos órgãos de repressão. Dialogam sobre as vidas interrompidas, sobre sonhos que cessaram por conta dessa violência que assolava países latino-americanos.

Maria (Serena) – Fico pensando em gente estraçalhada. Pensando em cada parte do corpo. No corpo tudo é útil. Começando pelas mãos. Sem as mãos tem uma porção de coisas que a gente não poderia fazer.

Marga – Pára com essa conversa de cadáver. (...)

Maria – Sem as mãos você não poderia tocar violão ...  
(Para Paulo).

Paulo – Nem beber chopps. Sem as mãos eu não poderia virar as páginas de um jornal. Sem mãos não posso abrir a porta. (Finge que não tem mãos e mima as impossibilidades). Sem mãos fica difícil fazer carinho em você. (Tenta). Sem mãos eu não posso apertar o gatilho para matar as pessoas que matam as mãos!

Maria – As mãos são muito necessárias. (...)

---

<sup>105</sup> Idem, p. 34.

Marga – Conversa mais sem pé nem cabeça, seu!

Paulo – Porque tem muita gente que não tem pé nem cabeça! Nem orelha, tem mãos cortadas. (Tudo é minado, doentiamente minado, com muita tristeza. Quase repugnante.)<sup>106</sup>

Segundo o diretor da peça Paulo José<sup>107</sup>, a menção feita por Augusto Boal sobre as mãos cortadas de perseguidos políticos refere-se à violência pela qual teria sido submetido o militante, compositor, diretor de teatro e cantor chileno Victor Jara, que quando preso, foi torturado, tendo suas mãos decepadas, antes de ser assassinado pelos agentes da repressão do governo Pinochet. Boal demonstra nesse diálogo a morbidez que assolava a América Latina na época. Marga, que ainda tenta interromper o casal, por não querer mais escutar tanta história triste, é repreendida por Paulo: “O que a Maria disse é verdade, você tem que ouvir a verdade”<sup>108</sup>.

Depois de longa espera, chega a notícia de que todos obtiveram o salvo-conduto, possibilitando nova esperança aos personagens de *Murro*. Eram múltiplos os destinos das partidas. Mas, para todos os exilados, o lugar de chegada estava sempre vinculado a uma utopia de paz, já que certamente nunca se quer um país mais belicoso do que aquele de origem: “Maria – Seja onde for, vai ser uma terra melhor do que aqui. Seja onde for, onde for...”<sup>109</sup>.

No caso dos exílios latino-americanos, essas representações dos países de chegada estavam diretamente ligadas às conjunturas dos mesmos, seja por serem favoráveis à efervescência política de esquerda ou, ao menos, que não estivessem tomados por governos militares autoritários. Em um primeiro momento, de maneira geral, Chile, Cuba e, em alguns casos, a Argentina foram os grandes focos dos exilados. Após isso, tendo Chile e Argentina vivido golpes militares em 1973 e 1976, respectivamente, a Europa, quando conseguiam asilo, era a principal

<sup>106</sup> Idem, p. 37-38.

<sup>107</sup> Entrevista de Paulo José, de 15/04/2011. Disponível em: <http://www.old.diariodepernambuco.com.br>.

<sup>108</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1978, p. 38.

<sup>109</sup> Idem, p. 46.

moradia. Os casais de exilados de *Murro* não fogem a essa evidência. Saindo do Chile, novo pouso: Buenos Aires.

Boal coloca em cena a instabilidade, a vida em deslocamento e a incerteza quanto aos destinos no exílio através de algumas ações de Paulo. Calçar e descalçar os sapatos marcam as saídas e chegadas do personagem artista nos locais de acolhida. Nos momentos em que precisa trocar de país, Paulo retoma a mesma questão: “Onde é que vou descalçar os sapatos outra vez? Onde é que eles vão cair da próxima vez?”.<sup>110</sup>

Em outro pouso, Paulo afirma: “A única coisa triste pra mim, nessa viagem, é a hora de tirar os sapatos. Cada vez eles caem num chão diferente. Mas têm sempre a mesma cara triste. São sapatos tristes. (...) Onde é que eu vou descalçar amanhã? Essa é a única coisa triste”.<sup>111</sup> A referência aos atos de calçar e descalçar os sapatos como forma de representar o exílio também foi artifício utilizado por Boal em seu livro de memórias, quando se classifica como artista em trânsito. Ao expressar sua vida no exílio, o dramaturgo ressaltava: “[Em Buenos Aires,] olhava o céu e não encontrava minhas estrelas”<sup>112</sup>. “Não era aquela a minha lua. Não era o mar aquele rio. (...) Tirava os sapatos em outro chão, a cada noite. Quando caíam, o estrondo me enlouquecia”.<sup>113</sup>

Como aconteceu com a narrativa da peça sobre o cotidiano dos exilados no Chile, Boal também não menciona o nome do país no novo pouso dos casais, mas aponta várias evidências no diálogo dos personagens para que o leitor/espectador perceba que se trata de Argentina. A culinária (carbonada, locro e os restaurantes que servem *papas fritas*) e o comércio da *Calle Florida* são elementos mencionados no texto da peça para situar os exilados naquele país. É através da menção a essas referências marcantes da capital portenha que Boal traz um problema que impactou a vida de muitos exilados na época: a dificuldade financeira. Todas as iguarias e atividades de lazer que Buenos Aires proporcionava não poderiam ser aproveitadas pelos personagens de *Murro* por

---

<sup>110</sup> Idem.

<sup>111</sup> Idem, p.73.

<sup>112</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 2000, p. 294.

<sup>113</sup> Idem.

conta da falta de dinheiro. Os diálogos sobre essas atividades são sempre carregados de frustração pelos personagens, por não poder comprar roupas, comer em bons restaurantes, assistir a filmes nos cinemas ou ir a algum espetáculo de dança.

Na Argentina, Paulo é convidado por alguns segmentos de esquerda do país para discursar para um contingente estimado de cinco mil pessoas. Isso causa mais uma das várias discussões entre esse personagem e o Doutor por conta de suas divergências políticas.

Doutor acha que a exposição de Paulo na vida política argentina poderia acarretar perigo a todo grupo e, gritando, o alerta a não provocar a polícia do país. Para o Doutor, o posicionamento político do artista é uma doença infantil. Em meio a essa discussão em que Barra, Foguinho e Maria participam a favor de Paulo, o personagem do Doutor menciona o motivo de sua fuga do Brasil, distinguindo-se desses integrantes do grupo: “No meu caso foi um equívoco, foi um erro judiciário. Não tenho nada que ver com as coisas que vocês fazem. Não peguei (...) essa catapora ideológica”<sup>114</sup>.

Mesmo sendo repreendido por Doutor, Paulo vai discursar em praça pública. Ao contrário do que imaginava, Paulo não consegue proferir seu discurso, já que foi alertado por militantes argentinos de que não havia segurança para promover o evento que tinham organizado. Outro debate a partir disso faz-se presente na moradia desses casais de exilados: era hora de partir? Era viável manter-se em solo argentino ou estava prestes a mais um golpe de Estado, que desencadearia novas perseguições?

Doutor, que acompanhou Maria e Foguinho ao evento – mas para assistir de longe o discurso de Paulo – vê a decepção dos demais e, ao retornarem para casa, enfatiza:

Doutor (entrando com os outros) – Olha, pra mim isso é sintomático!

Paulo – Sintoma de quê?

---

<sup>114</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1978, p.53.



Doutor – Foram eles que te convidaram, foram eles que organizaram a festa, foram eles que deram todas as garantias e foram eles que suspenderam o forró.

Paulo – Por falta de garantias.

Doutor – Mas quem devia dar garantias eram eles mesmos! Olha, isso é sintomático! (...) A não ser que mude muito a correlação de forças, o melhor é arrumar as malas.

(...)

Paulo – É... arrumar as malas outra vez não é uma má idéia! Afinal eram cinco mil pessoas que vinham me escutar e não vieram. Veio só o emissário dizer que não havia garantias. Se não há garantias pra poder falar, melhor fazer as malas.

Foguinho – Mas a gente não pode se mandar así no más! Temos que esperar as cartas de chamada.<sup>115</sup>

As sonhadas cartas chegam para todos os seis. Europa passa a ser o novo destino. Em princípio, iam para a Suécia, mas decidem e conseguem residir em Paris. Antes de partir das terras argentinas, Doutor comenta, aliviado: “Ainda bem que dessa vez nada de correrias. Estamos saindo antes do pega-*pra*-capar!”. E Maria, mais uma vez, tenta ver alguma possibilidade de paz: “Vamos arrumar as malas. Pode ser que melhore”<sup>116</sup>.

A vida desses personagens no continente europeu faz parte do segundo ato da peça. Dentro do avião, os seis sentam-se próximos: Maria, Paulo e Marga, de um lado, Doutor, Barra e Foguinho do outro. Enquanto Maria dorme, conversam sobre quanto tempo cada um estava vivendo no exílio. Paulo diz que está há cinco anos; Foguinho e Barra, sete; e Doutor, doze anos. Margarida que o conheceu no exílio, acompanha-o há dois anos.

Na canção cantada por Paulo, ainda no avião, o artista resume sua trajetória e inquietações durante os anos de exílio:

Eu até que nem gostava  
De sair da minha casa,  
Agora vivo voando,  
parece que tenho asa.

<sup>115</sup> Idem, p. 55.

<sup>116</sup> Idem, p.61.

Quero sossego, descanso,  
 Me acomodo, torço o peito;  
 durmo de lado, sentado,  
 mas mesmo assim não tem jeito:

eis que surge o inimigo!  
 Faço a mala, vou andando,  
 Não sei se fujo ou se persigo,  
 Só sei que vou caminhando.  
 (...) <sup>117</sup>

Na França, mantêm-se desanimados por conta do pouco dinheiro e dificuldades de conseguir emprego. A todo o tempo, o termo “viagem” é utilizado para falar da situação em que vivem, o que demonstra a sensação de transitoriedade dessa etapa na vida de todos os exilados da peça. Como Foguinho repetia, “Eta viagensinha que não se acaba”<sup>118</sup>.

Uma viagem que tem por objetivo salvar suas vidas, mas, ao mesmo tempo, uma viagem que busca uma residência possível, fixar-se em algum canto, seja retornando ao país de origem ou integrando-se a outro lugar. A dificuldade de alcançar essa integração em novo país e/ou o retorno para casa é um dos principais fatores que desestabilizam esses personagens. As crises existenciais começam a se agravar. Maria, que já dava sinais de que não suportava mais a vida em trânsito, passa por uma grave depressão, pensando em mortes e querendo sua própria morte.

Com o processo de abertura política do Brasil nos anos 1970, muitos exilados decidiam retornar antes mesmo da promulgação da lei. Em casos como esses, a historiadora Denise Rollemberg explica que aqueles que chegavam eram detidos para prestar depoimento na polícia federal. Se tivessem acusações mais leves, a liberação era quase imediata, porém, precisavam comparecer à polícia durante um período. <sup>119</sup>

Como *Murro em Ponta de Faca* foi escrito no início de 1978, antes da lei de anistia, ainda não se sabia sobre a volta dos exilados com respaldo da legislação. Cansados de tanto viver no exílio, o retorno ao Brasil passa a ser opção

<sup>117</sup> Música de Chico Buarque para a peça. Idem, p.70.

<sup>118</sup> Idem, p. 67.

<sup>119</sup> ROLLEMBERG, Denise. Op. Cit., p.276.

de Foguinho e Barra (que estão em dúvida se voltarão ou partirão para a Suécia), mas é a decisão do Doutor, que questionado por Paulo sobre o motivo de arrumar suas malas, responde: “Pois é, meu irmão. Essa viagem tinha que acabar um dia. Vou voltar. Seja o que Deus quiser.”<sup>120</sup>

Paulo que em vários momentos durante a peça era enfático ao dizer que não queria ficar mudo, ou seja, que lutaria contra e denunciaria a ditadura e problemas sociais em geral dentro e fora do país, trava mais um embate com o Doutor que tenta convencê-lo de que era melhor que voltasse para casa, não continuasse teimando por um sonho que nunca seria alcançado, parasse de dar “murros em ponta de faca”. Doutor inicia a conversa: “Pára de bancar o herói. Se tivessem que prender você teriam que prender cem milhões piores do que você”. O personagem artista responde e fomenta a discussão entre eles:

Paulo - Mas eu sou contra e digo que sou contra e sou mesmo e é assim que eu sou. Contra.

Doutor – Fica calado que ninguém te incomoda.

Paulo – Calado! Pra que serve então ser contra?

Doutor – Pra que fica aí remando contra a corrente?

Paulo – Questão de consciência.

Doutor – Pra que continua dando murro em ponta de faca?

Paulo – Porque eu sou contra.<sup>121</sup>

Paulo que vê seus amigos partindo, pensa em continuar tentando viver com Maria em Paris<sup>122</sup>. O artista passa por mais um problema. A saúde de Maria piora consideravelmente. Fica, a cada dia, mais depressiva e sem ânimo para continuar a viver. A responsabilidade do casal se intensifica após a notícia de que Maria está grávida. Em meio a tantos medos, ela pensa em interromper a gravidez e Paulo também fica em dúvida sobre ter ou não o filho. A personagem, às vezes, parece estar ficando um pouco melhor, mas logo apresenta graves sintomas depressivos.

<sup>120</sup> BOAL, Augusto. Op. Cit., 1978, p.81.

<sup>121</sup> Idem, p.82.

<sup>122</sup> Margarida consegue emprego como modelo em Paris e também sai de casa.

Boal mostra como o exílio desintegra laços familiares, os projetos de vida, as identidades. Maria, como ocorreu com vários exilados, projetava em novos países o sonho de paz, de viver uma vida “normal”, menos instável, de se sentir pertencendo a algum lugar, de se redescobrir, buscar no exílio o fim dele: deixar de viver uma viagem e conseguir estruturar sua vida.

Por todos os países que a personagem passou, o sonho virava pesadelo. Continuava em trânsito. Ainda em Paris, Maria insiste em achar esse país que ela consiga viver, criar seu filho, ter sua família, queria um país mais tranquilo, “mais sem vento”<sup>123</sup>, só assim ficaria boa. Ao perceber que esse país não existe, Maria tem mais um surto e foge de casa. Optava ali pela morte, em detrimento de enfrentar aquelas dificuldades. Maria, que durante toda peça fala de seus traumas com relação aos amigos mortos e à viagem que nunca acaba, faz sua opção. Aluga um quarto de hotel e ingere pílulas que a levam à morte. Antes de cometer o suicídio, telefona para Paulo, tentando convencê-lo de que ele não tinha culpa pelo ato que estava prestes a cometer:

Maria – Você me fez tudo de bom... tudo que você pôde ... tudo tudo tudo tudo ... meu amor, eu te amo. Meu amor, me desculpa... mas eu não aguento mais... vou tomar o vidro inteiro ... você não tem culpa ... alguém tem culpa mas você não tem culpa culpa culpa culpa.....

Paulo – Maria, escuta; você está me escutando? Você ainda está aí. Maria. Maria. Maria! (Depois de uma longa pausa)

Maria – Eu ainda estou aqui. (...) Eu estou num hotel. O homem não queria arrumar o quarto, tive que pagar adiantado. Coitado... amanhã quando encontrar o cadáver vai ficar com uma cara ...<sup>124</sup>

Por diversas vezes, Paulo tenta fazer com que ela volte e desista da morte: “Estou triste, muito triste, triste mesmo porque você não está comigo. Vem e eu fico alegre, muda tudo, fico feliz!” e insiste, “Maria, tudo se ajeita, tudo tem jeito, dá-se um jeito (...) tanta gente gosta de você... a gente procura um bom médico...

<sup>123</sup> Expressão que Maria utiliza para falar desse país por ela sonhado. Idem, p.84.

<sup>124</sup> Idem, p. 89.

Maria... escuta... (começa a chorar e pára de falar agarrado ao telefone)".<sup>125</sup> Nesse momento, Maria já tinha ingerido todas as pílulas do vidro e percebe que sua língua está ficando esquisita, começa a sentir os efeitos da substância tóxica em seu organismo. Despede-se, então, de Paulo tentando poupá-lo de ouvir seus últimos momentos.

A opção por narrar um suicídio nesse texto vinha das histórias que Boal ouvia e presenciava nos seus anos de exílio. Escutava diversas formas de suicídio, desde tentativas de algumas pessoas em comer a própria língua (“houve quem o tentasse!”<sup>126</sup>), até pessoas que se jogavam de janelas de prédios, em lagos com crocodilos, se enforcavam pendurados em árvores ou se atiravam à frente de um trem em movimento. “Conversas cheiravam a formol”<sup>127</sup>, quando vivia em terras lusas. Encontrava pessoas que viviam exiladas como ele e, no dia seguinte, as mesmas estavam mortas. Essas histórias o abatiam muito. A literatura seria, assim, uma forma de expressar essas vivências. Para Boal, “*Murro* conta a morte, círculo vicioso, vício do fim. Conta a morte que passou tão perto de mim, roçando calafrios”.<sup>128</sup>

Na peça, a partir do suicídio de Maria, o personagem de Paulo, em estado de choque, vê-se ainda mais sozinho dentro daquela “tribo de solitários” que Boal falava fazer parte da vida no exílio. O texto de Paulo que finaliza essa cena – antes da pausa em que voltam todos exilados e a peça termina sugerindo que eram personagens de outra época, em outras circunstâncias – volta-se para um apelo sobre a necessidade de resistir, de lutar contra e de ouvir as vozes dissonantes, as inúmeras vozes que autoritarismos tentaram afastar, silenciar, mas que ainda ecoavam por vários lugares. Até mesmo o silêncio precisava ser ouvido, já que tem forte significado mediante aquela conjuntura repressiva.

Paulo pronuncia:

Vi muitos companheiros que morreram do meu lado. Escapei. Tenho as mãos ainda sujas do sangue de companheiros que acariciei na hora de sua morte. Meus companheiros já não falam, mas eu falo, eles falam, comigo falam, se eu falo, eles

<sup>125</sup> Idem, p. 90-91.

<sup>126</sup> BOAL, Augusto. Op. Cit, 2000, p. 295.

<sup>127</sup> Idem.

<sup>128</sup> Idem, p. 296.

falam. (...) 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. (...) 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.<sup>129</sup>

O personagem de Paulo representa a figura do exilado como aquele que num determinado momento de sua vida disse não a uma realidade que lhe foi imposta, seja ela política, social ou cultural. É o “homem revoltado”, na expressão de Albert Camus, que impôs limites e recusou de maneira categórica uma intromissão considerada intolerável, contrapondo, portanto, à ordem que o oprimiu exageradamente, além daquilo que ele poderia admitir.<sup>130</sup> Quando essas pessoas não se calaram às imposições da ditadura militar, resistindo a elas, denunciando e impondo limites a essas ações, colocaram-se contrários ao regime, que, como represália, acentuava medidas para afastá-los do cenário político, social e cultural.

Percebemos a escrita de *Murro* como parte da militância de Boal que, da mesma forma que vimos em sua atuação com o Teatro do Oprimido e outros trabalhos aqui mencionados, demonstra seu posicionamento político. Como nas ações do TO, em que o oprimido age, não pode ficar passivo diante das imposições, *Murro* aponta para a não submissão a uma condição opressora.

No personagem de Paulo, isso fica evidente: encontra-se exilado, perde contato com família, com muitos amigos, seus planos de luta política em solo brasileiro são interrompidos, passa por graves problemas financeiros fora do país, perde sua companheira que amava e estava grávida de seu filho. Fica claro para o personagem artista que todas as perdas durante esse período de sua vida são decorrentes da repressão da ditadura militar que afastava e perseguia vozes discordantes. E uma ditadura que ainda se mantinha no poder, impune das

<sup>129</sup> Idem, p. 92-93.

<sup>130</sup> CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.25.

atrocidades que cometia. Diante e por conta de tudo isso, Paulo continuava se colocando contra. Não ficava em silêncio.

Escrita do exílio, escrita de si. Para Boal, a luta pela liberdade deveria ser mantida em todos os cantos, em todos os pousos conforme inserido na fala de Paulo e que marca a própria trajetória do dramaturgo: “Quiseram que eu me calasse, mas eu falo. Quiseram que eu dissesse amém, mas eu digo não”.<sup>131</sup> Era preciso continuar a dar *murros* mesmo que, por vezes, parecessem ser em ponta de faca. Faz-se necessário ter esperança na resistência à opressão. Uma *esperança equilibrada*, mas que o oprimido tenha consciência de que não pode exercer o papel de vítima passiva nessa luta.

---

<sup>131</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, p. 92.