

## 2

### **“Que pensa você da arte de esquerda?”: Teatro, Política e os anos 1960 de Boal**

#### 2.1.

##### **Augusto Boal: Trajetória do *filho do padeiro***

Escritor, professor, dramaturgo, encenador, romancista, teórico e diretor de teatro são algumas denominações que marcaram a atuação de Augusto Boal no cenário artístico brasileiro e internacional. Filho de portugueses vindos para o Brasil em 1929, Augusto Boal nasceu em 16 de março de 1931. Na sua infância e parte da juventude, viveu no bairro da Penha, localizado no subúrbio do Rio de Janeiro. Um bairro de operários que teve seu espaço social marcado pela presença do Curtume Carioca, uma indústria onde era processado o couro cru para fins de comercialização. Na padaria Leopoldina, de José Augusto Boal (o pai do teatrólogo), circulavam diariamente os funcionários dessa fábrica, empregadora da maior parte dos habitantes da região. Além dos operários do curtume, frequentavam o comércio da família Boal, as donas de casa, costureiras, os pescadores que vinham da praia das Morenas (a praia de “água limpa” da Penha como era na época denominada), militares que serviam nas dependências da Marinha localizadas no bairro e imigrantes portugueses e alemães que lá viviam.

Boal trabalhava na padaria de seu pai e conviveu com essas pessoas. Suas primeiras peças, desenvolvidas ainda na adolescência, retratavam o cotidiano da Penha. Textos como *Martim Pescador*, *Maria Conga* e *Histórias do meu bairro* são criações do dramaturgo desse momento de sua vida. Nessas peças, teatralizava

o dia-a-dia da padaria do “seu” Boal e da vizinhança. O interesse pelo teatro é narrado pelo dramaturgo<sup>1</sup> como tendo origem na sua infância, quando nos almoços de domingo, Augusto Boal, seus irmãos e primos encenavam trechos de romances que sua mãe, Albertina Pinto Boal, dava para lerem, como *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas.

Na faculdade, Boal pôde se aproximar da ambiência teatral e conhecer grandes nomes do teatro brasileiro. Apesar de seu diploma ser de Química Industrial (formado em 1952 pela UFRJ), foi diretor do Departamento Cultural da universidade durante os anos de graduação, o que possibilitava escolher palestrantes para conferências e debates. Em um desses eventos, convidou o dramaturgo Nelson Rodrigues para proferir a palestra<sup>2</sup> e, a partir daí, passou a ter contato com outras personalidades relacionadas ao teatro, dentre elas, destacamos o crítico teatral Sábato Magaldi – que, em 1956, indicou Boal para ser o diretor do Teatro de Arena – e o militante do movimento negro e teatrólogo Abdias do Nascimento.

Abdias nessa época já tinha fundado o TEN, Teatro Experimental do Negro (1944), onde através de peças teatrais, projetos educacionais e conferências objetivava a valorização do negro na sociedade brasileira, combatendo a discriminação racial. Os integrantes do TEN chegaram a ensaiar peças de Boal sobre os moradores da Penha. O local dos ensaios era o galpão do apartamento de Augusto, no número 1.130 da rua Lobo Junior<sup>3</sup>, uma das principais vias do bairro.

A amizade com esses artistas fez com que Boal tivesse nova visão sobre o papel daqueles que considerava como vítimas de opressões, conforme pode ser visto na seguinte passagem sobre sua trajetória no início dos anos 1950:

Antes [de conhecer Abdias e demais atores do TEN], minha relação com os negros era de piedade: sentia pena dos negros da Penha. Depois passou a ser de admiração: como era possível, cercados por tanto preconceito, que os negros sobressaíssem, fosse no que fosse? No teatro, por exemplo, personagem negro era escravo ou criado. Para o papel de Otelo, nem pensar! Pele: estigma! Meus personagens passaram a ser menos piegas e mais

---

<sup>1</sup> BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>2</sup> Idem, p.110-114.

<sup>3</sup> Idem, p.87.

revoltados. Passei a gostar de subversivos combatentes. Abaixo a melancolia!<sup>4</sup>

Com o término da faculdade, José Augusto Boal presenteou o filho químico com a chance de estudar no exterior. Boal deixou, então, o trabalho na padaria do seu pai e partiu para os Estados Unidos, no intuito de se especializar em Engenharia Química na Universidade de Columbia. A escolha pela instituição deu-se, segundo o dramaturgo, pelo curso de dramaturgia e direção que um dos mestres do teatro norte-americano, John Gassner, ministrava naquela universidade. Boal enviou uma carta ao professor e recebeu a resposta positiva pouco tempo depois. Foi para Nova York em 1953, voltando em 1955. Gassner conseguiu que Boal participasse do *Actor's Studio*, escola de atores profissionais que tinha grande influência de seu diretor artístico na época, Lee Strasberg, um dos expoentes norte-americanos das propostas do teórico russo Konstantin Stanislavski para o teatro. Boal esteve em contato, mesmo participando como ouvinte do grupo, com estudos de Stanislavski para a construção do personagem. O mestre russo, em linhas gerais, defendia que essa construção deveria estar relacionada à emoção do ator, que se entregando ao personagem, utilizando, por vezes, a própria memória afetiva, criaria no espectador a sensação de que aquilo que ele apresentava era real, sendo este um princípio de interação dos atores com o público.<sup>5</sup>

Boal trouxe essa experiência estadunidense para trabalhar no Teatro de Arena de São Paulo a partir de 1956. Sobre o método Stanislavski, o dramaturgo dizia que a importância do teórico russo consiste, sobretudo na criação de uma linguagem sinalética no lugar da simbólica:

Qual é a diferença? Numa linguagem simbólica, se você está apaixonado, faz assim, então é um gesto de amor, (...) se você está muito assustado, é aquilo. Então, tinha uma série de gestos de mão, de expressões fisionômicas que eram características de certas emoções. (...) Agora o que é um símbolo? É uma coisa que está em lugar de outra mas não é a outra (...). Então, quando a pessoa estava apaixonada, não interessa se o ator

---

<sup>4</sup> Idem, p.114.

<sup>5</sup> GARCIA, Miliandre. Do teatro militante à música engajada. São Paulo: Perseu Abramos, 2007, p. 18.

estava ou não apaixonado, estava sentindo o que estivesse, importava era o gesto de amor que ele fazia.<sup>6</sup>

Na linguagem sinalética proposta pelo teatrólogo, primeiro era necessário sentir as emoções, não criar simplesmente um gesto que caracterizasse, por exemplo, o amor, mas senti-lo para desenvolver uma forma de representar a emoção. Isso, para Boal, “era a diferença, e que todos nós, diretores, somos influenciados pelo Stanislavski, provavelmente”.<sup>7</sup> No Teatro de Arena, Boal propôs Laboratório de Interpretação que utilizaria textos de Stanislavski. A ideia era criar uma identidade própria de interpretação para atores brasileiros.

Até o final da década de 1950 e durante parte dos anos 1960, a maioria das companhias teatrais brasileiras restringia-se a montar repertórios estrangeiros e com públicos elitizados. Foi a favor de uma revisão crítica a realidades como essa que o Teatro de Arena desenvolveu uma série de atividades no seu espaço que visavam à valorização da arte nacional. Peças de autores brasileiros eram estudadas e montadas, principalmente após a encenação do texto *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em fevereiro de 1958, e o seminário de dramaturgia, proposto por Boal e realizado em abril de 1958. A partir do seminário, começaram a surgir e ganhar espaço várias obras de dramaturgos brasileiros sobre assuntos nacionais, como *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal.

Augusto Boal permaneceu no Teatro de Arena de São Paulo de 1956 até 1971. Entre 1962 e 1966, foi professor da Escola de Arte Dramática de São Paulo, nos cursos de dramaturgia e crítica teatral. Em viagem para dirigir uma peça em Buenos Aires, em 1966, conheceu a argentina Cecilia Thumim, com quem se casou mais tarde. Cecilia já trabalhava em teatro e veio para o Brasil no final daquele ano, passando a atuar no Teatro de Arena a partir de *Arena conta Zumbi*.

Durante a ditadura militar no Brasil, Boal sofreu perseguição política, o que culminou em prisão e exílio. Ficou fora do país de 1971 a 1986, quando se dedicou ao desenvolvimento das técnicas de Teatro do Oprimido. Na volta ao

---

<sup>6</sup> AUGUSTO Boal exilado. In: *Caros Amigos*, março de 2001, p.29.

<sup>7</sup> Idem.

Brasil, criou o centro de Teatro do Oprimido (CTO), com sede na Lapa, no Rio de Janeiro. Mais tarde, foi vereador pelo Partido dos Trabalhadores (1993-1996), sugerindo e implementando demandas levantadas pelas discussões com os participantes do TO.

Sobre as influências teóricas e metodológicas em suas produções artísticas, Boal afirmava que não ficavam restritas somente a Aristóteles, Brecht e Marx, mas também englobavam “milhares de outros escritores, pensadores, romancistas, poetas, políticos, cientistas. Quando me perguntam quais foram as minhas influências artísticas, sempre respondo a verdade: todas as pessoas inteligentes – não só as letradas como as analfabetas”.<sup>8</sup> Algumas dessas referências serão aqui abordadas, tendo em vista os diferentes momentos que estiveram mais presentes na trajetória do dramaturgo.

Boal obteve diversos prêmios e indicações importantes, entre os quais, podemos destacar a indicação ao Prêmio Nobel da Paz, em 2008, e a condecoração do título de Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) em março de 2009. Faleceu pouco tempo após essa nomeação, em maio do mesmo ano, deixando um rico legado para o teatro brasileiro, que ainda pode – e muito – ser explorado em salas de aula escolares, nas pesquisas acadêmicas, em grupos de teatro e como ferramentas para reflexões atreladas ao desenvolvimento de melhores transformações sociais.

Para a presente pesquisa, ao analisarmos as produções artísticas de Augusto Boal como fontes históricas, estamos de acordo com o estudo desenvolvido pelo pensador britânico Raymond Williams na relação entre história, cultura e sociedade. Em *Marxismo e Literatura*, Williams problematiza a teoria de que a arte e o pensamento são entendidos como reflexo da realidade social. As formas mais simples dessa proposição referem-se, de acordo com ele, ao materialismo mecanicista, onde se vê o mundo isolado como um objeto, excluindo a intervenção e a influência da atividade humana na base sócio-econômica. O autor afirma que a metáfora do “reflexo” mostrou-se compatível

---

<sup>8</sup> ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena. Uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 70.

com diversas teorias. Em primeiro lugar, dentre essas concepções teóricas, cita a noção de que a arte espelha o real objetivamente, como se estivesse erguendo “o espelho da natureza”; de outra maneira, a arte pode ser compreendida como reflexo da “realidade” por trás das “meras aparências”, das formas constitutivas do mundo; ou, por fim, pode refletir o mundo visto pelo artista. Todas essas teorias colocam cultura e sociedade como domínios separados.

Uma das versões do materialismo “mecânico” que se tornou dominante no pensamento marxista, segundo Williams, foi a da consciência como “verdade científica”, que tem por base o conhecimento real do mundo material. Uma teoria positivista, em que a verdadeira função da arte era concebida em termos de realismo e naturalismo – expressões do século XIX ligadas aos conceitos de ciência. A arte refletia a realidade, sendo esta realidade entendida como a “produção e reprodução da vida real”, descrita normalmente como infra-estrutura, sendo a arte, por sua vez, parte da superestrutura.

Williams demonstra nessa obra que qualquer teoria da arte como reflexo suprime, por meio de sua metáfora física <sup>9</sup>, o caráter social e material da atividade artística. O termo *mediação* é apontado pelo autor como forma de problematizar esse dualismo e explicar a relação entre arte e sociedade, já que as realidades sociais passam por um processo de mediação que modificam, geralmente, o conteúdo original. Por mediação, o autor indica que pode se referir “ao modo indireto de relação entre a experiência e sua composição”. <sup>10</sup>

Para pensar *cultura* a partir das obras de Boal, não se pode restringi-la ao campo da superestrutura. As atividades artísticas do dramaturgo estão voltadas para compreender a realidade social e buscar mudanças na mesma, havendo, assim, uma grande interferência da arte na vida em sociedade. Analisar uma obra literária dentro da ótica do materialismo cultural apontado por Williams implica ter em mente a ideia de cultura como constitutiva da prática social; a arte está, portanto, “inserida num processo histórico no qual ela é parte ativa, não sendo

<sup>9</sup> Relacionada à teoria da arte como reflexo, Williams fala de uma “persuasiva metáfora física (na qual um reflexo simplesmente ocorre, dentro das propriedades físicas da luz, quando um objeto ou movimento é colocado em relação com uma superfície refletidora – o espelho e então a mente”, cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 100.

<sup>10</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 23.

nem uma esfera absolutamente autônoma [visão idealista] e, tampouco, uma projeção secundária [teoria reducionista do reflexo]”, é perceber a interação no tocante à relação entre o objeto e seu contexto, em que não há espaço para uma determinação de mão única, conforme evidenciou a historiadora Adriana Facina<sup>11</sup>.

## 2.2 – Sob a tempestade: Teatro de Arena, Boal e a luta contra a ditadura no Brasil

Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra seus métodos deve maniqueísticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil. É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la.

(Augusto Boal, Programa da 1ª Feira Paulista de Opinião, 1968.)

Durante a maior parte dos anos 1960, as propostas do PCB sobre as expressões culturais foram predominantes, principalmente com relação ao cinema, à música e ao teatro. Com objetivo de ampliar seus públicos, a concepção do que seria arte engajada para essa esquerda estava direcionada à ideia do nacional-popular. Voltada especialmente para a formação de plateia, essa concepção consistia na tentativa de criar estratégias para conscientizá-la quanto aos problemas sociais brasileiros considerados por estes artistas e intelectuais.

Para o sociólogo Celso Frederico, a concepção do nacional e do popular tinha dois claros pontos traçados. Em primeiro lugar, é enfatizada a arte não-alienada através da tópica nacional, em que artistas e intelectuais de esquerda contribuiriam para que o público refletisse sobre a realidade brasileira e, a partir desse conhecimento, pudesse transformá-la. O viés popular, no entanto, estava diretamente ligado à democratização da cultura, em detrimento de uma arte elitizada.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> FACINA, Adriana. *Literatura e Sociedade*. Coleção Passo a Passo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

<sup>12</sup> FREDERICO, Celso. "A política cultural dos comunistas". In: Quartim de Moraes, João (org.). *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998, p. 277.

Os direcionamentos que apontavam para a conscientização através das atividades artísticas tiveram influência da “Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro”<sup>13</sup>, de março de 1958, orientada pelo Comitê Central do PCB, a partir do documento do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, de 1956. Na Declaração de março do PCB, algumas pautas para a atuação dos militantes do partido foram levantadas. Optava-se pelo desenvolvimento da frente única nacionalista e democrática como caminho pacífico para a revolução brasileira, tendo repercussão nas eleições, de modo que os comunistas apoiavam elementos nacionalistas e democratas em todos os partidos, com intuito de fortalecer a frente, isolando e derrotando candidatos comprometidos com o imperialismo norte-americano. A partir da concepção de que o proletariado brasileiro necessitava de uma vanguarda marxista-leninista combativa e organizada, com objetivo de realizar sua política de classe, a Declaração postula que o Partido precisa estar à frente da classe operária. E, para isso, eram necessárias atividades de agitação e propaganda com as massas, aprendendo com elas e educando-as a partir do nível de consciência que elas tinham atingido. A postura “populista” do PCB teve maior abrangência, como apontou o historiador Marcos Napolitano, no momento de mobilização popular para garantir a posse do presidente João Goulart, após a renúncia de Jânio Quadros.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> A Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro, de março de 1958, pode ser vista em *PCB: Vinte anos de política – Documentos (1958-1979)*. São Paulo: Ed. Ciências Humanas, 1980.

<sup>14</sup> Após a renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961 (sete meses depois de assumida a presidência), os ministros militares tentaram impedir que o vice-presidente João Goulart, então em missão diplomática na China, tomasse posse do cargo de Presidente da República. Diante desse veto, o cenário brasileiro presenciou uma crescente mobilização popular, na tentativa de criar bases a favor de viabilizar a posse de Jango. Destaca-se a Campanha de Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul na época, para organizar uma luta contra o veto militar. A solução para as tensões diante dessa crise política foi a proposta parlamentarista, que, mesmo sendo instaurada em setembro de 1961, foi bastante criticada tanto por representantes socialistas como pela ala esquerda do PTB dentro do Congresso. Com grande apoio popular, por meio do plebiscito, cessa-se o regime parlamentarista e, em janeiro de 1963, Jango retoma o governo presidencialista no Brasil. Essa articulação entre classes foi marca da presidência de João Goulart, principalmente no que diz respeito ao programa de reformas e a aliança com o PCB (buscando a ampliação das leis trabalhistas para atender o campo, por exemplo) e outros segmentos de esquerda, como as Ligas Camponesas, no tocante à Reforma Agrária. Tais alianças seriam estremecidas com o advento do Golpe de 1964. Cf. NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955-1968)”. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, n.28, 2001.

Nas encenações do Teatro de Arena, o nacional-popular foi base teórica durante um bom tempo, mesmo porque parte dos seus integrantes participavam das fileiras do PCB, como Vianinha, Vera Gertel e Guarnieri, filhos de militantes comunistas e fundadores do Teatro Paulista do Estudante (TPE) – teatro que passou a integrar o Arena nos anos 1950. Vianinha e Vera Gertel, quando se casaram, tiveram como padrinho Joaquim Câmara Ferreira, um dos líderes de renome do PCB.

Nas montagens do Arena em que o povo brasileiro era tema central, vale citar a indagação de Miliandre Garcia:

Cabe ressaltar que a representação do povo [nas peças do Teatro de Arena] não significou reprodução fiel do cotidiano popular, mas uma releitura dos autores acerca da cultura popular e de conceitos marxista-leninistas como luta de classes, mais-valia, ditadura do proletariado, vanguarda revolucionária, frente única etc.<sup>15</sup>

O Teatro de Arena sofreu críticas de seus próprios integrantes quanto ao público que frequentava seus espetáculos. Para Vianinha, o problema do Arena residia, principalmente, na submissão do teatro a um modelo empresarial, no momento em que passavam por uma crise financeira. Acreditava que havia necessidade do apoio e financiamento de entidades estudantis, sindicatos ou partidos políticos como forma de expandir a capacidade administrativa<sup>16</sup> e não a uma lógica mercantil. Reagindo a isso, alguns artistas do Arena desligaram-se do grupo, fundando, ainda em 1961 (na turnê carioca de *Eles não usam black-tie*), o Centro Popular de Cultura, que teve sede na União Nacional dos Estudantes (UNE), com Oduvaldo Vianna Filho como um dos principais articuladores. Vianinha explicou esse momento de ruptura no sentido de que o CPC via o Arena como um teatro limitado, funcionando em Copacabana para um público elitizado,

<sup>15</sup> GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2008, p. 102.

<sup>16</sup> GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007, p.27.

na viagem para o Rio de Janeiro; o Arena, para o CPC, era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês”.<sup>17</sup>

Miliandre narra a trajetória da formação do CPC da UNE, desde sua criação em dezembro de 1961 – momento da saída dos integrantes do Arena – até sua extinção em 1964, com o incêndio do prédio da UNE pelas forças golpistas. A análise que autora faz do artigo de Carlos Estevam Martins, intitulado “Por uma arte revolucionária”<sup>18</sup>, considerado o anteprojeto cepecista, consiste em entendê-lo como um texto de intenções de seus idealizadores sobretudo quanto ao didatismo da arte e o enfoque no conteúdo, em detrimento das experimentações estéticas e a preocupação com a forma, onde o artista revolucionário deveria abdicar dos recursos formais que integravam o universo burguês para ser entendido pelo público que escolheu defender.<sup>19</sup>

O engajamento artístico, nesse sentido, perpassaria inovações estéticas no intuito de servir como veículo de conscientização das classes populares para que pudesse, de fato, realizar a revolução brasileira. Sendo assim, buscava-se a fusão entre dramaturgia e crítica social, juntamente a uma linguagem que pudesse englobar públicos de origens sociais divergentes.

De acordo com Luiz Mendonça, um dos fundadores e diretores do Teatro de Cultura Popular de Recife (inserido no Movimento de Cultura Popular dos anos 1960), a aproximação com o povo por meio do teatro verdadeiramente revolucionário teria de contar com apoio governamental, principalmente. No texto do teatrólogo pernambucano, intitulado “Teatro é festa para o povo”, rememora sua atuação no MCP, em Pernambuco. A ênfase que dá ao suporte do governo para elaboração de projetos de teatro popular é resultante da participação de Miguel Arraes – prefeito de Recife e depois governou Pernambuco – para a criação e desenvolvimento do MCP, movimento que visava à educação por meio

---

<sup>17</sup> FILHO, Oduvaldo Vianna. “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. In: *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial n.º 2. Teatro e Realidade Brasileira. Julho de 1968, Ano IV, p.74.

<sup>18</sup> Esse artigo foi publicado em 1962 na revista *Movimento*, órgão oficial da União Nacional dos Estudantes.

<sup>19</sup> GARCIA, Miliandre. *Op.Cit.*, p.33. Estevam foi um dos principais mentores do CPC e, na época, fazendo parte do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), orientava Vianinha sobre alguns conceitos marxistas, como o da mais-valia.

da conscientização, tendo durado somente quatro anos, de 1960 a 1964, por conta do golpe civil-militar que impossibilitou a continuidade do grupo e perseguiu seus principais articuladores, dentre eles, o governador Miguel Arraes e o pedagogo Paulo Freire.

O Teatro de Cultura Popular fazia parte de uma das vertentes do MCP e contava com espaços do bairro de Casa Amarela em Pernambuco: uma concha acústica, com capacidade superior a 3 mil espectadores, em Arraial do Bom Jesus; e um teatro-circo ambulante, denominado Teatro do Povo. De acordo com Mendonça, *Eles não usam Black-Tie*, de Guarnieri, foi a peça escolhida para inauguração do Teatro do Povo. Optaram pela encenação em um bairro proletário para que houvesse identificação do público com o texto encenado pelo grupo teatral de Caruaru. No entanto, Mendonça constatou que o espetáculo foi um fracasso, por uma série de motivos, entre os quais, o fato de que o público estava acostumado com folias e apresentações circenses, não se interessando em acompanhar uma trama como a de Guarnieri. Assim, os espectadores interrompiam o espetáculo “com piadas e comentários (...) e a peça se arrastava penosamente”.<sup>20</sup>

Outro texto do Arena montado no TCP foi *Revolução na América do Sul*, de Boal, pelos próprios atores do grupo paulista. Segundo Luiz Mendonça, a apresentação teve grande sucesso quando estudantes foram assistir, mas, no dia seguinte, em que a plateia era composta por proletários, o espetáculo foi recebido com frieza. A adesão do público (do povo) às propostas de teatro de grupos como o Arena nem sempre era tarefa fácil. O ator Milton Gonçalves, que integrou o Teatro de Arena, comenta essa dificuldade:

Nós fomos atrás dele [do público que desejávamos], andamos pelo país, fizemos espetáculos em sindicatos, em bairros, em cidade do país onde nenhum grupo de teatro jamais pensou em ir. Mas acontece que muitas vezes os nossos espetáculos tinham uma certa rigidez que os tornava pouco interessantes para o povoão.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> MENDONÇA, Luiz. “Teatro é festa para o povo”. In: *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial n°2. Teatro e Realidade Brasileira. Julho de 1968, Ano IV, p. 151-152.

<sup>21</sup> GONÇALVES, Milton. Apud. FIUZA, Sandra. *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971), de Augusto Boal*. Dissertação de Mestrado. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2005, p. 20-21.

À necessidade de conscientizar as classes populares, caberia pensar outras formas de aproximação. Parte dos questionamentos levantados por intelectuais da época não eram identificáveis a esses setores. Milton Gonçalves aponta como momento marcante desse distanciamento entre propostas para reflexões conduzidas pelo teatro que não alcançou o que desejavam ao se tratar da recepção da plateia. O episódio é aquele descrito pelo integrante do TCP, Luiz Mendonça que, para Milton:

É uma tristeza lembrar de um espetáculo que fizemos na Casa Amarela, no Recife, para 3.000 espectadores. Era *Revolução na América do Sul*. A maior parte do público foi embora. Chovia, havia um microfone só e o som estava péssimo. Mas eu acredito que se a coisa realmente tivesse interessante para eles, teriam ficado.<sup>22</sup>

Os contatos entre integrantes do Arena e do Teatro de Cultura Popular de Recife perpassavam a encenação de peças paulistas por diretores e atores do Nordeste. Durante o início da década de 1960, os debates entre esses dois grupos possibilitaram a elaboração de um seminário de dramaturgia, tal como ocorreu no teatro de Arena, com intuito de valorizar autores brasileiros, discutindo questões sociais de seu país. Em Pernambuco, o evento reuniu vários autores da região que debatiam junto aos membros do Arena suas experiências e as propostas para o teatro. Dentre os resultados do seminário pernambucano, surgiu a peça *Julgamento em novo sol* (1962), escrita por Hamilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito Araujo, Boal e Nelson Xavier, que dirigiu a peça. Segundo Augusto Boal, essa encenação falava sobre a posse da terra de forma realista<sup>23</sup>, demonstrando o reconhecimento pelo trabalhador do seu direito à terra<sup>24</sup>. Com relação a essa montagem, Luiz Mendonça afirma ter ocorrido maior adesão do público, onde o personagem do latifundiário era vaiado e cada passo do

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986, v.1, p.12. Outra peça do Arena encenada pelo grupo pernambucano foi *Revolução na América do Sul*, de Boal.

<sup>24</sup> Afirmção de Elza Loureiro, diretora musical do espetáculo, sobre a “canção do arranca capim” de *Julgamento em novo sol* (1962). ALMEIDA, Ricardo de; CIRANO, Marcos; MAURÍCIO, Ivan. *Arte popular e dominação (O caso de Pernambuco: 1961 – 1977)*. Recife: Ed. Alternativa, 1978, p.102.

camponês, comemorado.<sup>25</sup> O público queria se reconhecer na peça, sendo o teatro a possibilidade de retratar sua realidade e a vida que desejava. Além do seminário coordenado por Boal, iniciaram-se laboratórios de interpretação no Teatro de Cultura Popular conduzidos pelos integrantes do Arena, como Nelson Xavier e Milton Gonçalves.

A efervescência cultural dos anos 1960, com suas nuances em meios como o teatro, as artes plásticas, a música, a literatura e o cinema, foi duramente reprimida pela política instaurada pelo golpe civil-militar de 31 de março de 1964, que ditava as formas de pensar e se expressar publicamente. Esse período é marcado pelo aumento do poder repressivo do governo, por meio de atos institucionais e decretos-lei. Extinguiam-se, paulatinamente, as garantias individuais, os direitos políticos e a liberdade de expressão, acarretando maior poder aos golpistas. O agravamento deste quadro veio com o Ato Institucional de nº5, instrumento legal promulgado em dezembro de 1968.

Além de retomar medidas anteriores, reabrindo a temporada de punições<sup>26</sup>, mas agora sem estabelecer um prazo final, o *decretum terribile* determinava a suspensão do pedido de *habeas corpus*, o fechamento do Congresso, a proibição de manifestações públicas, dentre outras medidas que pontuariam o início da fase de maior endurecimento daquele regime.

As ameaças a artistas e a censura de cunho político às suas produções já ocorriam desde o início do governo instaurado. No entanto, o meio artístico não era o principal alvo nos primeiros anos de ditadura, uma vez que o governo ainda tinha como foco a ideia de reprimir as organizações partidárias e banir da sociedade brasileira seus líderes políticos, especialmente aqueles ligados a partidos trabalhistas e comunistas. Após 1968, essa preocupação voltava-se

---

<sup>25</sup> MENDONÇA, Luiz. *Op. Cit.*, p. 154.

<sup>26</sup> O AI-5 pode ser entendido como a vitória do grupo de militares mais radicais, conhecido como “linha-dura”, que tem origem como um grupo de pressão, antes mesmo da posse de Castelo Branco, em torno do “Comando Supremo da Revolução”, que defendia a necessidade de uma “operação limpeza”, ou seja, a capacidade de este “comando” promover punições durante certo período, para afastar da sociedade brasileira, os “inimigos da revolução”. Durante o governo castelista, esse grupo agiu a favor da prorrogação do tempo de promoção das medidas punitivas. A afirmação é de Carlos Fico em *Como eles agiam*. O subterrâneo da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

também para as manifestações artístico-culturais<sup>27</sup>. Com a promulgação do AI-5, a perseguição a esses personagens foi mais contundente: vários artistas passaram com mais frequência a fazer parte dos interrogatórios das instituições repressivas do governo.

Se até 1968 alguns artistas e intelectuais não eram o perigo maior, conseguindo conviver e produzir no território brasileiro sem grandes problemas, os mesmos passavam, então, a serem tratados como “subversivos” e tornavam-se suspeitos dentro da ótica do regime, após esse momento. Com a potencialização da censura, as produções artísticas foram, sistematicamente, prejudicadas e, em alguns casos, intelectuais e artistas viram-se obrigados a abandonar o país, por não conseguirem produzir em solo brasileiro e/ou serem perseguidos pela polícia política.

Essas perseguições mantiveram-se na década de 1970 que, de forma geral, foi palco de inúmeras modificações no âmbito político-cultural, fazendo o período ser peculiar por apresentar momentos aparentemente antagônicos: aumentava-se a volúpia censória sobre as manifestações culturais, ao mesmo tempo em que o próprio governo criava condições para o desenvolvimento de uma indústria cultural de enormes proporções, que passava a absorver parte dessa arte dita subversiva<sup>28</sup>.

A arte, nesse sentido, era compreendida pelos agentes da repressão – e até mesmo por alguns artistas – como uma forma de propaganda política. Através das artes, distintos grupos e personalidades discutiam problemas sociais brasileiros, propagavam a ideia de liberdade e experimentação aos moldes do movimento da contracultura internacional, debatiam as propostas de luta política das esquerdas do país e, ainda, criticava e combatia a ditadura. Muitos desses artistas fizeram parte de organizações armadas ou de partidos de esquerda e fomentavam em suas produções suas decisões políticas.

---

<sup>27</sup> Roberto Schwarz em texto escrito no final dos anos 1960 afirmou que o momento posterior a 1968 marca a maior repressão aos artistas de esquerda. Para ele, “o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica e artística do ideário de esquerda”. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.9.

<sup>28</sup> As indústrias televisiva e cinematográfica são exemplos dessa conjuntura. Para um estudo mais aprofundado sobre indústria cultural, v. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura brasileira e indústria cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

O Teatro de Arena, que já colocava em pauta problemas sociais e políticos do Brasil desde os anos 1950, com o advento do golpe, passou também a criticar o governo e seu impacto sob as artes. Propunha-se, assim, o engajamento político da arte como mecanismo para refletir sobre a realidade nacional e, sobretudo, o desenvolvimento de um teatro atuante na luta contra o regime militar, mantendo a aproximação da intelectualidade com o povo, do palco com a plateia.

Em co-produção com integrantes do extinto Centro Popular de Cultura da UNE, o Arena produziu o show *Opinião* sob direção de Augusto Boal, com estreia em dezembro de 1964 no Rio de Janeiro. Considerada uma das primeiras manifestações artísticas de protesto contra a ditadura militar, o espetáculo trazia questões como as dificuldades vividas por moradores de favelas cariocas, a perseguição aos comunistas, as drogas, a aliança de classes e a vida de sofrimento e miséria dos nordestinos. Nara Leão (substituída posteriormente pela cantora Maria Bethânia) era a jovem de classe média, João do Valle, o retirante do nordeste, e Zé Ketí, o morador de favela. Como artifícios para atingir um dos objetivos do grupo, ou seja, fomentar uma consciência política no público, o espetáculo contava com músicas como “Opinião” de Zé Ketí que se tornou um dos hinos de resistência à ditadura através de versos como “podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião”.

Segundo Celso Frateschi, Boal e os demais integrantes do Arena buscavam as discussões dentro da esquerda sobre as formas de se entender a realidade brasileira e suas lutas:

Ele dizia que, quando se procurava reforçar a idéia do nacional, ele nacionalizou os clássicos; quando veio a repressão, ele fez o Zumbi; quando se buscava a revolta mais organizada pela luta armada, ele fez Tiradentes. Então, ele procurava dizer nas peças um pouco do reflexo da luta da esquerda, mais no geral.<sup>29</sup>

Enfrentar a ditadura militar através da luta armada, que já era tema discutido e sendo desenvolvido entre os grupos de esquerda<sup>30</sup>, começa a ser mais

<sup>29</sup> FRATESCHI, Celso, apud. RIDENTI, Marcelo. *Op.Cit.*, p.159.

<sup>30</sup> As organizações de esquerda no Brasil já vinham tentando ações armadas antes mesmo do golpe de 1964, mas foi no momento pós-64, sob ditadura e com a crise intensa nos partidos tradicionais de esquerda que essa forma de enfrentamento teve maior repercussão. V. SANTOS, Desirree;

expressivo. O início das organizações armadas teve lugar nos conflitos entre membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que, posteriormente, causariam vários “rachas” dentro do Partido, no final dos anos 1960. Jacob Gorender denominou esse período como um momento das esquerdas de “imersão geral na luta armada”<sup>31</sup>. Outros “rachas” aconteceram no PCB, outros grupos de esquerda foram desenvolvidos, tendo como opção esse tipo de enfrentamento.

Uma das organizações armadas mais significativas nesse contexto foi a Ação Libertadora Nacional (ALN), criada em torno da liderança de Carlos Marighella após suas declarações contrárias ao “partidão” e o agrupamento de militantes, entre 1967 e 1968, que divergiam das propostas de atuação desse partido tradicional das esquerdas brasileiras.

Entre o final de julho e meados de agosto de 1967, o comunista baiano participou em Cuba da Conferência da Organização Latino-americana de Solidariedade (OLAS), onde os cubanos afirmavam a necessidade da luta guerrilheira como caminho estratégico para a revolução nos países da América Latina. Essa proposta contrariava a atuação de vários partidos comunistas da época, inclusive do PCB, que se negou a participar da reunião.

Segundo o biógrafo de Carlos Marighella, Mário Magalhães, sob a presidência de honra de Che Guevara – que não participou da reunião e muitos não sabiam ao certo sobre seu paradeiro naquele momento – a Olas foi inaugurada em 31 de julho e Marighella participou com *status* de convidado, não como representante do partido. Da delegação brasileira, havia alguns militantes como integrantes da Ação Popular (AP) e da UNE. Magalhães demonstra a estadia do comunista baiano sendo utilizada pela propaganda cubana que não perdeu a oportunidade de difundir que, apesar do boicote pecebista, a luta armada era vista

---

SILVA, Izabel. “Das artes às armas: formas de resistência à ditadura militar brasileira nas décadas de 1960 e 1970”. In: GALLO, Carlos, RUBERT, Silvania. *Entre a memória e o esquecimento: estudos sobre os 50 anos do golpe civil-militar no Brasil*. Porto Alegre: Deriva, 2014. Para um breve painel das organizações da esquerda armada brasileira e sua atuação política ao longo das décadas de 1960 e 1970, cf. RIDENTI, Marcelo. “Esquerdas armadas urbanas (1964-1974)”. In: \_\_\_\_; AARÃO REIS, Daniel (Orgs.). *História do marxismo no Brasil*. São Paulo: UNICAMP, 2007, v.6. Cumpre ressaltar que as organizações pegaram em armas não somente para lutar contra a ditadura, como também para combater o capitalismo.

<sup>31</sup> GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1999, p. 167.

com simpatia entre os militantes brasileiros. Assim sendo, analisa periódicos de Cuba, como o diário *Granma*, em 4 de agosto de 1967, onde Marighella apontava a importância do recurso às armas, e o *Juventud Rebelde*, no dia 5 de agosto, em que falava da guerrilha como estratégia de luta no Brasil. Em Cuba e no Brasil, Marighella pronunciava e divulgava as frases de Che, que foram slogans da declaração da Conferência: “Nossa tarefa é criar dois, três, muitos Vietnãs”<sup>32</sup>. A ida de Marighella às terras cubanas e seu posicionamento geraram grande descontentamento na cúpula do seu partido e graves crises internas, que culminaram na sua expulsão do partido e de outros setores contrários ao Comitê Central do PCB em dezembro de 1967.

Como apontou a historiadora Izabel Silva, no ano seguinte à saída desses dissidentes do “partidão”, surgiu o *Agrupamento Comunista de São Paulo*, que teve adesão de militantes em várias partes do país. Foi somente no final de 1968 que o *Agrupamento* passou a assumir a denominação *Ação Libertadora Nacional* – uma espécie de federação de grupos armados que contavam com relativa autonomia, ainda que nacionalmente tinham como coordenação o líder Marighella.<sup>33</sup> Inspirados na revolução cubana, essa dissidência alegava que a postura política do partido recaía em um imobilismo, cujas atuações repousavam nas reuniões e elaboração de informes. Concordavam com as teses discutidas no encontro de OLAS, ao seguirem a ideia de que a revolução somente se daria através do enfrentamento direto e imediato. O enfoque na ação era enfatizado pelo próprio nome da ALN.

A contestação por meio das armas ganhou diversos adeptos no Brasil. Muitos estudantes militantes abandonaram as salas de aula para aderir a essa luta. A guerrilha urbana – em que parte dessa juventude e demais militantes participavam de ações como capturas de autoridades internacionais e “expropriações” de armas e bancos com o objetivo, em geral, de financiar a guerrilha rural, fazer a propaganda revolucionária ou reivindicar a soltura de

---

<sup>32</sup> MAGALHÃES, Mário. *Marighella: O guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p.348-350.

<sup>33</sup> SILVA, Izabel P. Pimentel da. *Os filhos rebeldes de um velho camarada: a Dissidência Comunista da Guanabara (1964 – 1969)*. Dissertação de Mestrado em História Social. UFF: Niterói, 2009, p. 178.

presos políticos – passava a ser mais frequente. O extermínio desses grupos viria na década de 1970.

O papel dos intelectuais e artistas de esquerda sob as propostas do PCB também sofreu algumas releituras depois de 1964. O Teatro de Arena, por exemplo, foi um dos grupos artísticos que começou a direcionar para outras perspectivas, criticando em suas produções as ideias pecebistas. Essa tomada de posição do Arena consistia, sobretudo, no questionamento sobre a frente única<sup>34</sup> ressaltada pelo PCB, que teve seus primeiros sinais de extinção nas esquerdas com o golpe de 1964 e a considerada “traição” da burguesia.

Depois de *Opinião*, Boal e os demais integrantes do Arena iniciaram uma fase de musicais, a partir de montagens como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), escritas por Gianfrancesco Guarnieri e Boal conjuntamente. Nesses dois espetáculos, Guarnieri e Boal utilizaram o sistema coringa, em que a mesma pessoa pode interpretar diversos papéis numa mesma peça, separando, assim, o personagem do ator. A última parte da estrutura desses espetáculos consiste na Exortação Final, momento em que a plateia é estimulada pelo coringa de acordo com o tema tratado.<sup>35</sup>

Nessas peças, Guarnieri e Boal remetem aos personagens históricos para falar de opressão e da luta pela liberdade, ainda que por meio das armas (no caso de *Tiradentes*) naquele “tempo de guerra”<sup>36</sup>, termo utilizado por Edu Lobo para caracterizar o período pós-1964 numa das canções de *Zumbi*.

<sup>34</sup> Nos meios teatrais, outros grupos, de diferentes formas e posicionamentos políticos e estéticos, colocaram-se críticos ao PCB e à influência de suas propostas nas artes. O Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, trazia no segundo ato da peça *O Rei da Vela* (1967) o que denominavam como a Frente Única Sexual, “isto é, do conchavo com tudo e com todos (...) com a burguesia rural, com o imperialismo, com o operariado, etc. para manter um pequeno privilégio (não o rei do petróleo, do aço, mas simplesmente da mixuruca vela).” CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas* (1958- 1974). São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 89. A frente única sexual seria uma forma de criticar, entre outras, a ideia de frente como política do PCB. O Oficina, com *Rei da Vela*, visava mostrar que alianças são parte de um cínico jogo de interesses.

<sup>35</sup> Sobre estrutura do sistema Coringa e as influências do teatro grego, da teoria do estranhamento do teatro épico de Brecht e a construção do personagem a partir de Stanislavski, cf.: ARTIGOS de Augusto Boal, 1ª Parte. In: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

<sup>36</sup> “Eu vivo num tempo de guerra/ eu vivo num tempo sem sol/ (...) triste tempo presente/ em que falar de amor e flor/ é esquecer que tanta gente/ tá sofrendo de dor”. *Tempo de guerra*, de Edu Lobo, foi canção emblemática no texto teatral *Arena conta Zumbi*, bem como do filme *O Desafio*,

De forma mais radical, o Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP) também debatia a questão da luta armada, como na encenação de *Os fuzis da Senhora Carrar* em 1968. A peça de Bertolt Brecht, encenada pelo TUSP, retrata a vida de uma mãe (Thereza Carrar) que não quer que seus filhos lutem na guerra. Durante a peça, fica evidente o embate acerca da neutralidade e do posicionamento político dos personagens, que foi utilizado pelo TUSP para demonstrar esse conflito da época sobre a necessidade de pegar ou não em armas contra a ditadura e se era realmente o momento certo do enfrentamento via guerrilha. Segundo Celso Frederico, “no final do espetáculo, os atores colocavam os fuzis nas mãos do público”<sup>37</sup>, indicando a posição do grupo nesse debate.

De acordo com Marcelo Ridenti, houve adesão de parcela dos artistas às organizações de esquerda, principalmente as armadas, na segunda metade da década de 1960. Alguns artistas envolviam-se diretamente, participando das ações guerrilheiras e passando também a viver na clandestinidade, como foi o caso de Heleny Guariba<sup>38</sup>, integrante do Teatro de Arena de São Paulo e militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Heleny era professora junto com Cecília Boal no curso de teatro do grupo no final dos anos 1960 – o que, mais tarde, formaria o núcleo II do Arena. A vida entre as artes e a luta armada, entre o *palco e o fuzil*<sup>39</sup>, marcou sua trajetória, sendo, por vezes, difícil conciliar a atuação em ambos os espaços de resistência. Os ensaios, as aulas e as montagens de peças passavam a ser menos frequentados pela militante e artista por conta dos compromissos com a VPR e as perseguições da polícia, seguidas de sequestros e prisão. Heleny foi assassinada, quando presa em 1971, sendo torturada e morta num centro de repressão clandestino em Petrópolis (a “Casa da Morte”, como

---

também de 1965, do diretor Paulo Cezar Saraceni, um dos representantes e articuladores do *Cinema Novo*. O filme trouxe a discussão sobre o posicionamento e as angústias de um intelectual (interpretado por Oduvaldo Vianna Filho) diante do impacto da ditadura na sociedade e na sua vida.

<sup>37</sup> FREDERICO, Celso. *Op. Cit.*, p.282.

<sup>38</sup> RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993, p.110.

<sup>39</sup> Referência à expressão “entre la pluma y el fusil” da historiadora argentina Claudia Gilman quando analisa a atuação de escritores revolucionários na América Latina nos anos 1960 e 1970. GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

ficou conhecido), conforme testemunhou a única sobrevivente do local, a ex-dirigente da VPR Inês Etienne Romeu.<sup>40</sup>

Izaías Almada, que foi integrante do Teatro de Arena e militou na VPR, também tentava conciliar sua vida na clandestinidade junto ao trabalho no teatro, dividindo sua “atividade dentro do Arena com rudimentares exercícios de guerrilha na Serra do Mar, com caminhadas de sobrevivência na mata e exercícios de tiro”.<sup>41</sup> Izaías fala-nos do clima político dentro do Teatro de Arena na segunda metade dos anos 1960, que comportava diversos militantes de diferentes organizações e partidos políticos de esquerda, possibilitando inúmeras discussões sobre o combate ao governo militar. Para ele, não seria exagero afirmar que

(...) boa parte da resistência à ditadura civil e militar de 1964, inclusive de brasileiros que fizeram a opção pela luta armada, passou pelo menos algumas horas no Teatro de Arena. Muito ali se conspirou contra os governos militares, exercendo-se a resistência em nível cultural, político ou mesmo partidário.<sup>42</sup>

Alguns artistas participavam da resistência armada apoiando as organizações. Entre outras maneiras, ajudavam financeiramente ou emprestavam seus apartamentos e espaços no teatro para encontros desses militantes clandestinos. Assim como Heleny Guariba e Izaías Almada, Boal, ainda que não participasse diretamente das ações com armas, também se aproximou de uma organização armada: a Ação Libertadora Nacional, onde tinha grandes amigos como Marighella e Joaquim Câmara Ferreira (o “Toledo”), que tinham grande confiança no teatrólogo. Boal fazia parte de uma espécie de rede de apoio à organização, colaborando, assim, “com o aparato clandestino da ALN”.<sup>43</sup> Levava mensagens a pedido de Marighella para líderes e outros militantes de esquerda

<sup>40</sup> Sobre a criação do centro clandestino de repressão e o depoimento de Inês Etienne, ver o relatório preliminar de pesquisa sobre “A Casa da Morte de Petrópolis” da Comissão Nacional da Verdade do Brasil, publicado em março de 2014. A trajetória, o sequestro e o desaparecimento de Heleny Telles Ferreira Guariba constam no dossiê de Mortos e desaparecidos políticos. COMISSÃO DE FAMILIARES DE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS & INSTITUTO DE ESTUDOS SOBRE A VIOLÊNCIA DO ESTADO-IEV. *Dossiê Ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1964-1985)*. 2ª edição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 256-258.

<sup>41</sup> ALMADA, Izaías. *Op. Cit.*, 2004, p.98.

<sup>42</sup> *Idem*, p.97.

<sup>43</sup> MAGALHÃES, Mário. *Op. Cit.*, p.367.

fora do país, como ocorreu no momento em que autoridades do governo comunista da Coreia do Norte entraram em contato com o jornalista exilado Paulo Cannabrava, da ALN, que trabalhava na Rádio Havana no final dos anos 1960, para oferecer a possibilidade de militantes brasileiros treinarem no campo de instrução militar daquele país. Paulo consultou Marighella sobre essa opção, caso houvesse conflitos na relação Cuba - ALN, “e relatou ter recebido sua resposta positiva no Hotel Nacional, de um carteiro ilustre: o dramaturgo brasileiro Augusto Boal”.<sup>44</sup>

Boal negociou, ainda, armamentos em Cuba para serem enviados para os guerrilheiros no Brasil. Além disso, em sua residência, escondia e permitia reuniões para articulação dos militantes daquele grupo. Joaquim Câmara Ferreira – que assumiu o comando da ALN depois do assassinato de Marighella em 1969 – era um dos guerrilheiros que, por vezes, dormia no apartamento do dramaturgo.<sup>45</sup>

A aproximação entre participantes das organizações de esquerda permitia, em certas ocasiões, uma ajuda mútua, nas diferentes formas de resistência onde atuavam. Estudantes que militavam na luta armada, por exemplo, faziam a segurança de alguns teatros, na espera da chegada de militares e paramilitares que, geralmente, os repreendiam. Houve ainda a atuação de autoridades próximas a essas organizações na tentativa de suavizar o rigor da censura, auxiliando na possibilidade de circular as ideias presentes nas artes, como foi o caso de um dos espetáculos com direção artística de Boal no Teatro de Arena: a *1ª Feira Paulista de Opinião*, de vários autores, em 1968.

Como observou Mário Magalhães, *Feira* teve inúmeros cortes da censura federal e sua estreia foi adiada. Na imprensa, Frei Betto fez campanha para que conseguissem a liberação, obtida por meio de uma liminar do juiz federal Américo Lourenço Masset Lacombe.<sup>46</sup> De acordo com seu parecer sobre o

---

<sup>44</sup> Idem, p. 509.

<sup>45</sup> BOAL, Cecília. Depoimento concedido ao projeto “Marcas da Memória: História, Imagem e Testemunho da Anistia no Brasil” (Equipe do Rio de Janeiro – UFRJ). Rio de Janeiro, 30 de Agosto de 2013, p. 28.

<sup>46</sup> MAGALHÃES, Mário. *Op. Cit.*, p.366-367. A historiadora Miliandre Garcia cita outros momentos em que juizes – não necessariamente ligados a organizações de esquerda – concediam mandados de segurança para que algumas peças pudessem ser apresentadas à revelia das medidas

espetáculo, o juiz considerava “ilegal a centralização dos serviços censórios em Brasília e inconstitucional a censura de obras teatrais”.<sup>47</sup>

Assim como Boal, Frei Betto e Lacombe colaboravam, em diferentes graus de engajamento, com a Ação Libertadora Nacional.<sup>48</sup> Essa rede de apoio era conhecida e igualmente perseguida pelos agentes da repressão, como veremos mais adiante, ao falar do sequestro de Augusto Boal em 1971. A colaboração com os “terroristas” – conforme parte da grande imprensa e os militares golpistas denominavam os guerrilheiros urbanos – era noticiada nos jornais, como ocorreu com o próprio jurista Américo Lacombe, quando o *Jornal do Brasil* noticiou que o envolvimento do juiz federal com o grupo de Marighella tinha sido confirmado pelas investigações da Operação Bandeirantes (OBAN).<sup>49</sup>

Em *1ª Feira Paulista de Opinião*, Boal propôs a necessidade de reunir todas as esquerdas artísticas (que se encontravam divididas por orientações políticas e estéticas) no combate às “forças reacionárias”. No dia da estreia, 5 de junho de 1968, a chamada para a peça na *Folha de São Paulo* já trazia parte do questionamento que seria realizado no palco. Com a imagem de um homem preso numa gaiola, o convite dizia que o espetáculo era “o maior e mais completo inventário do pensamento artístico brasileiro”, em seguida, a afirmação: “Todos se perguntam se o Brasil é um país habitável”.<sup>50</sup> Através do tema “Que pensa você do Brasil de hoje?”, o Teatro de Arena reuniu vários compositores, dramaturgos e demais artistas criticando a ditadura, fomentando as lutas políticas e manifestando-se contra a censura.

Em *Feira*, a temática escolhida por Boal foi o assassinato de Ernesto “Che” Guevara em 1967. Segundo o dramaturgo, trata-se de “uma colagem

---

da censura. Cf. GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2008, capítulo 1.3.

<sup>47</sup> PARECER de Américo Lacombe. In: Processo de censura *1ª Feira Paulista de Opinião*, de vários autores. DCDP/CP/PT/CX 119/1277. *Apud.* Idem, p. 73.

<sup>48</sup> MAGALHÃES, Mário. *Op. Cit.*, p. 367

<sup>49</sup> BANDEIRANTES confirma acusações contra juiz. *Jornal do Brasil*, 31 de dezembro de 1969, Primeiro Caderno, p. 14. A OBAN, criada em julho de 1969, era subordinada ao Comando do II Exército, sendo “um órgão de análise, de informações, de interrogatórios e de combate”, no qual a estrutura “inspirou a criação do sistema CODI-DOI”, v. FICO, Carlos. *Op. Cit.*, p.117-118.

<sup>50</sup> Sessão “Vamos ao Teatro”. *Folha de São Paulo*. 5 de junho de 1968.

dedicada à luta heroica”<sup>51</sup> do líder argentino na Bolívia. Hoje, temos informações mais detalhadas sobre a morte do guerrilheiro: capturado em 8 de outubro, foi assassinado no dia seguinte pelos militares bolivianos, quando articulava a luta revolucionária naquele país. No ano em que foi assassinado, as primeiras notícias sobre a morte do guerrilheiro foram recebidas com desconfiança, sendo a informação confirmada depois de provas divulgadas como cartas encontradas e o diário pessoal de Ernesto Guevara.

Contextualizando a peça para a plateia, o coringa de *A Lua pequena e caminhada perigosa* anuncia no prólogo:

Coringa - Eu devo começar dizendo que chegamos à conclusão de que a morte do comandante é dolorosamente certa. Já muitas vezes foi anunciada sua morte, mas nunca acreditamos e nunca chegamos a nos preocupar. Desta vez também, no começo, não nos preocupamos, mesmo quando começaram a chegar as primeiras fotografias. (...) Tudo poderia ser forjado, tudo poderia ser mentira. Menos a última prova: o seu diário e, nele, seu pensamento. (...) A notícia de sua morte é dolorosamente certa.<sup>52</sup>

Esse texto foi publicado no livro *Teatro de Augusto Boal*, em 1990, e na revista *aParte do Teatro dos Universitários de São Paulo*, em edição de março-abril de 1968, antes mesmo da estreia de *Feira*. Na publicação do periódico dos anos 1960, o texto apresenta-se com duas imagens de Che. Antes da primeira rubrica, aparece a foto do guerrilheiro morto e os soldados da Bolívia em volta do cadáver. O texto encerra-se com outra imagem de Che, só que, desta vez, vivo e pronunciando um discurso. Apesar dessas evidências e de narrar a atuação e a morte de Guevara, seu nome não é mencionado em nenhum momento. No lugar do nome, Boal utilizou o termo *comandante* para se referir a Che, personagem central da peça.

O diário do líder guerrilheiro na Bolívia foi divulgado, em partes, por jornais e teve sua primeira edição em 1968, na qual contou com “uma introdução

<sup>51</sup> BOAL, Augusto. “Trajetória de uma dramaturgia”. In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 13.

<sup>52</sup> BOAL, Augusto. “A lua muito pequena e a caminhada perigosa”. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: HUCITEC, 1990, v.2, p. 89.

necessária” de Fidel Castro.<sup>53</sup> Alguns escritos de Che em solo boliviano e seus discursos compunham as falas do comandante na peça de Boal, por meio de colagens. O próprio título da peça, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, também se referia a uma das últimas frases de Che escritas no diário, em 7 de outubro, um dia antes de ser capturado. Na colagem dos trechos, essas frases que remetem ao título da peça aparecem na seguinte passagem:

Comandante – (...) Nós somos dezessete e caminhamos sob uma lua muito pequena. A caminhada foi perigosa e nós deixamos muitos traços pelo caminho.<sup>54</sup>

O texto é dividido em 9 eixos temáticos. “A despedida”, “o local escolhido”, “o desertor” e “a velha das cabras” são alguns deles. Esse último demonstra o diálogo entre uma camponesa idosa, que cultivava cabras, e o comandante, que busca, junto a seus companheiros, informações sobre os soldados, se haviam passado por aquela região. Boal baseia-se na narração do guerrilheiro do dia 7 de outubro de 1967 que fala dessa senhora. No diário, Che registrou que a camponesa não dava nenhuma informação fidedigna sobre os soldados, somente explicou algumas localizações geográficas bolivianas. Dos resultados dos informes da senhora, concluíram que estavam, aproximadamente, a uma légua de La Higuera e Jaguey e a duas léguas de Pucará.<sup>55</sup>

Na peça, Boal adapta essa conversa para a cena, incluindo (conforme escrito no diário do guerrilheiro) o horário em que se encontraram:

Comandante – Às doze e trinta aproximou-se de nós uma velha camponesa pastoreando cabras. Ela não nos deu nenhuma informação digna de fé sobre os caminhos.

Velha – Eu não sei nada. Há muito tempo que não vejo os soldados. Os soldados não aparecem por aqui.

Locutor – O exército cercou os combatentes num vale entre duas colinas cuja extensão ainda não foi definida.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> GUEVARA, Ernesto. *El diario del Che en Bolivia*. 35ª edición. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

<sup>54</sup> BOAL, Augusto. “A lua muito pequena e a caminhada perigosa”. In: *aParte*. São Paulo: TUSP, 1968, p. 71.

<sup>55</sup> GUEVARA, Ernesto. *Op. Cit.*, p. 237-238.

<sup>56</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1968, p. 71.

Boal insere alguns questionamentos a partir do contato entre o guerrilheiro e a senhora, que além de dificuldades financeiras, tinha uma filha inválida.<sup>57</sup> Segue-se, nas falas do personagem do combatente e da personagem da velha, a tentativa de o primeiro conscientizá-la da situação em que vive e da necessidade da revolução, já que, entre outros problemas, seu país e, em particular, sua cidade viviam em condições precárias de saúde e alimentação. Dentre as questões levantadas pela peça, Boal coloca um debate sobre a necessidade da luta armada travado entre o comandante e Antonio Rodriguez Flores, considerado desertor do grupo de Che e denunciante às Forças Armadas sobre a atuação dos guerrilheiros. Na conversa, o traidor questiona se é realmente preciso efetivar o enfrentamento armado, já que existem outras formas de libertação dos povos, tais como aquelas em que se pregam “a coexistência pacífica entre as nações, entre as classes e entre os homens desiguais”. Guevara, na peça, responde: “Não há um só exemplo na história de uma classe dominante que tenha abdicado graciosamente do poder”, e continua:

A arte da guerra se aprende fazendo guerra. Nenhum povo pode desejar a liberdade sem desejar a luta. A guerra pode começar agora ou mais tarde, mas que ninguém se iluda: nenhum país se libertará sem lutar.<sup>58</sup>

A trajetória do guerrilheiro argentino é exaltada e considerada como grande exemplo de luta no texto de Boal. Mesmo Che tendo morrido, *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa* indica que as ideias do comandante continuavam ecoando pelos pronunciamentos e ações dos militantes de esquerda. Nesse sentido, a peça termina com *três exortações* relacionadas à figura de Che, sendo a primeira e a última referentes a dois escritores argentinos, Julio Cortázar<sup>59</sup>

<sup>57</sup> No diário de Che, a senhora tinha “una hija postrada y una medio enana”. As informações geográficas dadas pela camponesa foram às doze horas e trinta minutos do dia 7 de outubro de 1967. Che narra que, às dezessete e trinta, Aniceto e Pablito foram à casa dessa senhora e deram 50 pesos para que não falasse para ninguém sobre a conversa que tiveram, ainda que não tivessem certeza de que a camponesa cumpriria o acordo. GUEVARA, Ernesto. *Op. Cit.*, p. 238.

<sup>58</sup> Idem, p. 69-70.

<sup>59</sup> O escritor argentino Julio Cortázar, no ano da morte de Che Guevara, fez um poema em homenagem ao guerrilheiro onde dizia que tinha um irmão, mas nunca tinham visto, “pero no importa, mi hermano despierto mientras yo dormias, mi hermano mostrándome detrás de la noche su estrella elegida”. CORTÁZAR, Julio. *Che*. In: Barro, Soledad Pérez-Abadín. *Cortázar y Che Guevara: Lectura de Reunión*. Bern: Peter Lang, 2010, p. 163.

e Julio Huasi.<sup>60</sup> Este fala que Che, ao morrer, deixava em testamento seu fuzil aos herdeiros, para que lutassem como ele. Ainda enaltecendo a continuidade da luta, o personagem de Cortázar exalta na última fala da peça: “Usa (...) a minha mão mais uma vez, meu irmão; de nada lhes haverá valido te haverem cortado os dedos”, em seguida, o escritor suplica ao *comandante*, finalizando a encenação: “Toma a minha mão e escreve. Tudo quanto ainda me falte dizer e fazer, eu o direi e farei sempre contigo ao meu lado. Só assim terá sentido continuar vivendo”.<sup>61</sup>

A *Lua muito pequena e a caminhada perigosa* foi um dos textos da 1ª Feira Paulista de Opinião mais criticado pelos censores, que optaram pela interdição da peça, principalmente pelos seguintes temas enunciados pela censura: luta armada, luta de classes, referências implícitas e explícitas ao “elemento subversivo” Ernesto Che Guevara, transformado em mártir no espetáculo do Teatro de Arena.<sup>62</sup> Com a liminar do juiz federal, os artistas conseguiram manter a encenação por certo tempo, mas sob violência dos agentes da repressão que invadiam o espaço do teatro.

O espetáculo marca um momento de desobediência civil por parte da classe artística que, protestando contra a censura, tentava apresentar a peça sem cortes. As aparições dos agentes da repressão no Teatro Ruth Escobar fizeram com que o elenco de *Feira* desenvolvesse apresentações em outros lugares. Alguns artistas, que estavam com peças em cartaz nos teatros de São Paulo, pausavam seus espetáculos para que o Arena apresentasse trechos da *Feira* ao público.

No programa da peça, os cortes dos censores foram denunciados, bem como expunham a invasão aos teatros por grupos paramilitares de direita, conforme constam nos seguintes trechos:

São Paulo, 5 de junho (URGENTE) – A Censura Federal efetuou 84 cortes no texto da “FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO”, que consta de

<sup>60</sup> Julio Huasi, por exemplo, escreveu o poema *El Redentor* sobre Che. HUASI, Julio. *Poemas*. Casa de Las Americas, 1971.

<sup>61</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1968, p. 76.

<sup>62</sup> Sobre temáticas consideradas subversivas pelos censores no processo de *Feira*, v. GARCIA, Miliandre. *Op. Cit.*, 2008.

63 páginas. A Polícia Marítima cercou por duas vezes o teatro para impedir a realização do espetáculo.

São Paulo, 18 de julho (URGENTE) – Elementos não identificados invadiram e depredaram o Teatro Galpão onde vem sendo representada a peça “Roda Viva” de Chico Buarque de Hollanda, julgada atentatória à moral e à propriedade privada.<sup>63</sup>

Nessa temporada de *Roda Viva* na capital paulista, os artistas foram espancados e os cenários destruídos, quando o teatro foi invadido pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), uma dessas forças paramilitares. Naquele mesmo ano,

Em Porto Alegre, a encenação da peça [Roda Viva] enfrentou problema semelhante. No dia seguinte à estréia do espetáculo no Teatro Leopoldina, em 4 de outubro de 1968, as paredes do teatro amanheceram com pichações do tipo “fora os agitadores”, “comunistas” e “abaixo a pornografia” e, em 7 de outubro de 1968, o chefe do SCDP [Serviço de Censura de Diversões Públicas] interditou a encenação do espetáculo porque considerou-a “um amontoado de palavrões, cenas imorais e frases de incitamento contra o regime, a ordem pública, as autoridades e seus agentes”.<sup>64</sup>

Como observou Miliandre Garcia, eram frequentes essas ofensivas militares e paramilitares aos considerados comunistas do teatro, onde atores e demais profissionais da área eram humilhados e sequestrados, tendo os teatros pichados, destruídos e bombardeados, como forma de ameaçá-los e amedrontá-los. As agressões ao teatro podem ser explicadas, segundo a autora, pela ideia de ele ser considerado pelas forças situacionistas como o braço mais fraco do comunismo e, por essa razão, mais fácil de ser desarticulado. A tese de doutorado de Miliandre é de grande relevância para a compreensão dos serviços de censura e das perseguições aos artistas do teatro em tempos de ditadura militar. No anexo ao texto, a historiadora insere uma lista de peças censuradas desde 1964 até 1985. Uma delas é a peça de Boal *Tio Patinhas e a Pílula*, encaminhada ao Serviço de Censura de Diversões Públicas no início de 1969. Esse texto do dramaturgo é considerado pela autora como um dos casos notáveis da época, tendo a censura federal publicado portaria com interdição total da montagem do espetáculo, em 6 de junho de 1969.

<sup>63</sup> PROGRAMA da 1ª Feira Paulista de Opinião. Teatro de Arena de São Paulo, 1968.

<sup>64</sup> GARCIA, Miliandre. *Op. Cit.*, 2008, p. 138.

Boal conseguiu montar *Tio Patinhas* somente na Argentina, com o título *El Gran Acuerdo Internacional del Tio Patilludo*, quando já se encontrava exilado em 1971. No Brasil, o texto foi liberado para encenação em 1985, após ensaio geral assistido pelos censores, tendo como restrição a improbidade para menores de 14 anos.<sup>65</sup>

A peça, em suma, critica o capitalismo e ação imperialista estadunidense. Operários, estudantes e demais militantes de esquerda são representados como alienígenas, que tentam persuadir e manipular os seres humanos contra o sistema capitalista. Percebendo essa ameaça, o personagem mais rico das histórias em quadrinhos, o Tio Patinhas – que está sempre desejando mais riqueza e teme prejuízos a suas empresas – junta-se a seus aliados e recorre a outros personagens norte-americanos dos quadrinhos, os super-heróis, como Batman, Robin, Super-Homem, entre outros, para defender seus interesses e derrotar os “subversivos”. Um dos censores que analisou esse texto advertiu: “Além de ser uma peça subversiva, ofende a dignidade Nacional e a Honra de Sua Excelência o Presidente da República”.<sup>66</sup> Outros pareceres de censores, em meio à *lógica da suspeita*<sup>67</sup> da ditadura, pontuavam: “O autor usa de malícia ao atribuir certos movimentos, descritos na peça, ao Brasil” e a “referida peça atenta, em todo o seu conteúdo, contra a Segurança Nacional”.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> O grupo *Em Cena* foi o requerente ao Serviço de Censura de Diversões Públicas/RJ para montagem desse texto de Boal em 1985. O processo de censura está disponível em <http://institutoaugustoboal.org/2012/02/03/tio-patinhas-interditado/>. Visualizado em: 11 de Agosto de 2014.

<sup>66</sup> Processo de censura da peça *Tio Patinhas e a Pílula*. SCDP/Brasília/1969. Disponível em <http://institutoaugustoboal.org/2012/02/03/tio-patinhas-interditado/> . Visualizado em: 11 de Agosto de 2014.

<sup>67</sup> Referimo-nos ao termo utilizado pelo historiador Marcos Napolitano quando fala da “lógica da produção da suspeita” pelos agentes da repressão, principalmente (mas não somente) no que diz respeito à Música Popular Brasileira, MPB. Analisando documentos da polícia política durante a ditadura, Napolitano percebe não somente o autoritarismo sob a cena musical pós-1968, como também a lógica do controle e da repressão do Estado autoritário sobre os artistas. Para o autor, “dentro dessa lógica de ‘produção da suspeita’ produzida pelos informantes, a ‘comunidade de informações’ não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através da sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços”. Cf. NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, 2004, p. 104.

<sup>68</sup> Trechos extraídos do processo de censura da peça *Tio Patinhas e a Pílula*. SCDP/Brasília/1969.

Nos vários momentos e peças que mencionamos, parte das propostas de Boal para o campo artístico nos anos 1960 estava voltada para o desenvolvimento de um teatro atuante na promoção de reflexões entre palco e plateia. No entanto, destaca-se o enfoque no público como receptor de concepções formuladas pelos próprios intelectuais, inserido numa espécie de didatismo em que se buscava conscientizar, refletir e em seguida engajá-los nas lutas – contra a ditadura, o capitalismo, a miséria e outras preocupações que faziam parte das pautas políticas desses artistas. Nas encenações do final da década de 1960, demonstrava-se ainda a possibilidade do enfrentamento armado de esquerda, como vimos.

Posteriormente, Boal questionou em vários textos – principalmente aqueles escritos após o desenvolvimento das técnicas de Teatro do Oprimido – o papel do intelectual como conscientizador de verdades e da noção de liberdade que esse intelectual acredita serem aquelas que sua plateia, seu leitor, seu interlocutor necessitam.<sup>69</sup> Posicionamento bastante crítico e radical do dramaturgo até mesmo quando se referia à sua atuação no Teatro de Arena. Militantes de esquerda, nas suas diferentes formas de luta, também sofriam do que ele entendia como uma espécie de patologia. Era o que denominava ser a “Síndrome Che Guevara”. A menção ao guerrilheiro difere, em certa medida, daquela enunciada na peça *A lua muito pequena e a caminhada perigosa da Feira*.

Sua explicação para a “síndrome Che” decorria da trajetória do líder argentino que percorreu diversos países no intuito de combater opressões. Através da guerra necessária, buscava a paz. Boal considera o *comandante* um exemplo de honestidade, valentia, era “o Cristo em armas!” que “sabia a América Latina escravizada, quis libertar povos: um, dois, três, mil Vietnãs; países latino-americanos liberados”. No entanto, ainda que Che tivesse a melhor das intenções, Boal afirma que era uma prática autoritária, uma vez que era a revolução desejada pelo guerrilheiro que seria a base para a libertação daqueles oprimidos: “Sei o que é certo, vejo o que não podem ver: venham comigo, quero abrir os seus olhos”. Isso também repercutia nas artes, conforme ressaltou o dramaturgo dando como

---

<sup>69</sup> Veremos mais adiante esse questionamento de Boal. No seu livro de memórias *Hamlet e o filho do padeiro*, por exemplo, há críticas a esse tipo de intelectual e ao enfrentamento via luta armada por diversos grupos de esquerda na segunda metade do século XX.

exemplo o campo artístico-cultural dos anos 1960 no Brasil. E inclui-se nesse debate: “O Arena, como instituição, não seguiu esse caminho, alguns de nós, individualmente, por ele, *algum tempo, andamos!*”, mas deixa claro que não quer “hoje lamentar nossos lamentos de anteontem. Fizemos o que podíamos ter feito!”<sup>70</sup>.

A *nova categoria de teatro popular* foi uma das respostas dadas por Boal a esses embates que faziam parte do cenário cultural e político da década de 1960. A categoria citada pelo dramaturgo consistia no trabalho de Teatro-Jornal que vinha sendo feito pelo Teatro de Arena de São Paulo (Núcleo II). Demonstrando como notícias de jornais são manipuladoras da opinião pública, a proposta era fazer peças a partir de matérias de periódicos, mas tendo a participação do público na interpretação dessas notícias. Foram estruturadas técnicas para que a plateia conseguisse transformar as informações dos jornais em peças de teatro. A elaboração dessas técnicas foi resultado de pesquisas e debates entre os membros do Teatro de Arena durante mais de três meses.

A popularização da arte está, nesse sentido, ligada a viabilizar os meios de produções do teatro para que o participante monte uma peça colocando seus pontos de vista. Boal, no começo dos anos 1970, afirmava: “Em geral, quando se pretende popularizar o teatro, pretende-se impor ao povo um produto acabado, feito sem a sua participação”, “o teatro jornal, ao contrário, pretende popularizar alguns meios de se fazer teatro – a fim de que o próprio povo deles possa utilizar, para produzir seu próprio teatro”.<sup>71</sup> A participação, dessa forma, relaciona-se à ideia de que o espectador pode refletir determinadas situações, tendo como referência as notícias que lê, teatralizando-as.

O direcionamento para essa nova perspectiva quanto ao papel do intelectual (e a própria utilização do teatro-jornal) será desenvolvido no capítulo 2 dessa dissertação, quando estudarmos o aprofundamento do Teatro do Oprimido pelo dramaturgo a partir de experiências coletivas.

Em setembro de 1970, o Teatro de Arena apresentou seu primeiro espetáculo de Teatro-Jornal. No início do ano seguinte, Boal voltando do teatro

<sup>70</sup> Grifos nossos. BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 2000, p.177.

<sup>71</sup> BOAL, Augusto. *Op.Cit.* 1979, p.43.

para casa, foi sequestrado pelos agentes da ditadura e encaminhado ao Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo, onde ficou aproximadamente por um mês e foi submetido à tortura. Depois do DOPS, permaneceu quase dois meses no presídio Tiradentes. Dentre os motivos da prisão, alegavam que Boal cometia crimes incursos na Lei de Segurança Nacional, por fazer parte de uma organização considerada subversiva. Segundo as investigações, o teatrólogo teria se encontrado com militantes da ALN em Paris para dar recados da organização, trazendo ainda informações sobre o oferecimento de armamentos pelos norte-coreanos para a ALN.<sup>72</sup> Após a captura, o apartamento do dramaturgo foi invadido pela polícia, que buscava mais provas quanto a sua atuação e sobre outros perseguidos políticos. No auto de apreensão do DOPS<sup>73</sup>, segue uma lista de elementos considerados subversivos encontrados na residência do dramaturgo, como os livros sobre teoria marxista, Che Guevara, Mao Tsé-Tung e Miguel Arraes; o convite de casamento de Izaías Almada e Maria Medalha; e uma agenda com endereços.

Na imprensa, as notícias sobre a prisão e a posterior libertação de Boal vinham acompanhadas dos outros nomes que, segundo os serviços de vigilância da ditadura, compunham a “base de arquitetos” (a rede de apoio) do grupo de Marighella e “Toledo”.<sup>74</sup> Na época, os dois líderes já tinham sido mortos pela ditadura. O primeiro, em uma emboscada e assassinato, em 1969; o segundo, sob tortura, em 1970.

Quando se tomou conhecimento da prisão de Boal, houve grande comoção entre artistas e intelectuais. Profissionais do teatro, demais artistas, grandes nomes da intelectualidade brasileira e do exterior pressionaram o governo para a libertação do dramaturgo. Foram anexadas ao processo pelo advogado de Boal, as correspondências e notas no jornal de Nelson Rodrigues (no *Globo*), dos

---

<sup>72</sup> Prontuário nº 3115. Augusto Pinto Boal. Departamento Estadual de Ordem Política e Social. In: Fichas e Prontuários do DEOPS. Acervo Público do Estado de São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/Deops/Prontuarios/BR\\_SP\\_APESP\\_DEOPS\\_SAN\\_PO\\_03115\\_01.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/Deops/Prontuarios/BR_SP_APESP_DEOPS_SAN_PO_03115_01.pdf).

<sup>73</sup> Processo nº 35/71. Auto de Apreensão/DOPS, fl 120. Acervo Brasil Nunca Mais Digital.

<sup>74</sup> A expressão “base de arquitetos” e a soltura foram noticiadas pelo Jornal do Brasil em 30 de junho de 1971. V. “Justiça Militar de São Paulo absolve Augusto Boal por inexistência de provas”. *Jornal do Brasil*. Primeiro Caderno. 30/06/1971.

organizadores do Festival Mundial de Teatro de Nancy, de atores argentinos, entre outros, que pediam às autoridades brasileiras a soltura do dramaturgo.

Boal conseguiu liberdade condicional em 18 de abril de 1971<sup>75</sup>, não sendo permitido mudar de residência, sair do estado de São Paulo, tampouco participar de reunião política. Nesse período, o Teatro de Arena participava do Festival de *Nancy* e, por essa razão, o dramaturgo solicitou e conseguiu autorização para se juntar ao seu grupo na França, mas assinando um termo de compromisso de que estaria de volta a São Paulo em 6 de junho de 1971. Seguiu para Europa. De lá, foi viver em Buenos Aires. A escolha pela Argentina deu-se por conta da nacionalidade de sua esposa – seus familiares poderiam ajudá-los.

Após a soltura, iniciavam-se os anos de exílio de Boal. Nas lembranças, o momento de decisão da partida:

No Rio, família. Esperei o visto: não se viajava sem permissão da polícia que examinava antecedentes criminais, impostos, expressões fisionômicas, digitais... Impossível sair no primeiro avião. Em São Paulo, fui ao apartamento onde vivi sete anos, para os adeuses. Enchi duas malas de intimidades, saudades, vi a destruição dos móveis, sumiço dos objetos, fotos, dinheiro, documentos – raiva! Voltei ao Rio, daí Europa.<sup>76</sup>

Boal que, por decisão do Conselho Permanente de Justiça da 2ª Auditoria de São Paulo (Processo nº 35/71 – 2ª Auditoria da 2ª Circunscrição Judiciária Militar), foi absolvido em 28 de junho de 1971 por falta de provas sobre sua atuação na ALN, teve a sentença confirmada por Acórdão do Superior Tribunal Militar, em 8 de maio de 1972.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Alvará de Soltura e Termo de Menagem. 2ª Auditoria de Exército. Acervo Brasil Nunca Mais Digital.

<sup>76</sup> BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 2000, p. 289.

<sup>77</sup> Transitando em julgado em 11 de maio de 1972. BRASIL. Ministério da Justiça. Comissão de Anistia. Requerimento de Anistia nº 2002.01.12897. Requerente: Augusto Pinto Boal.