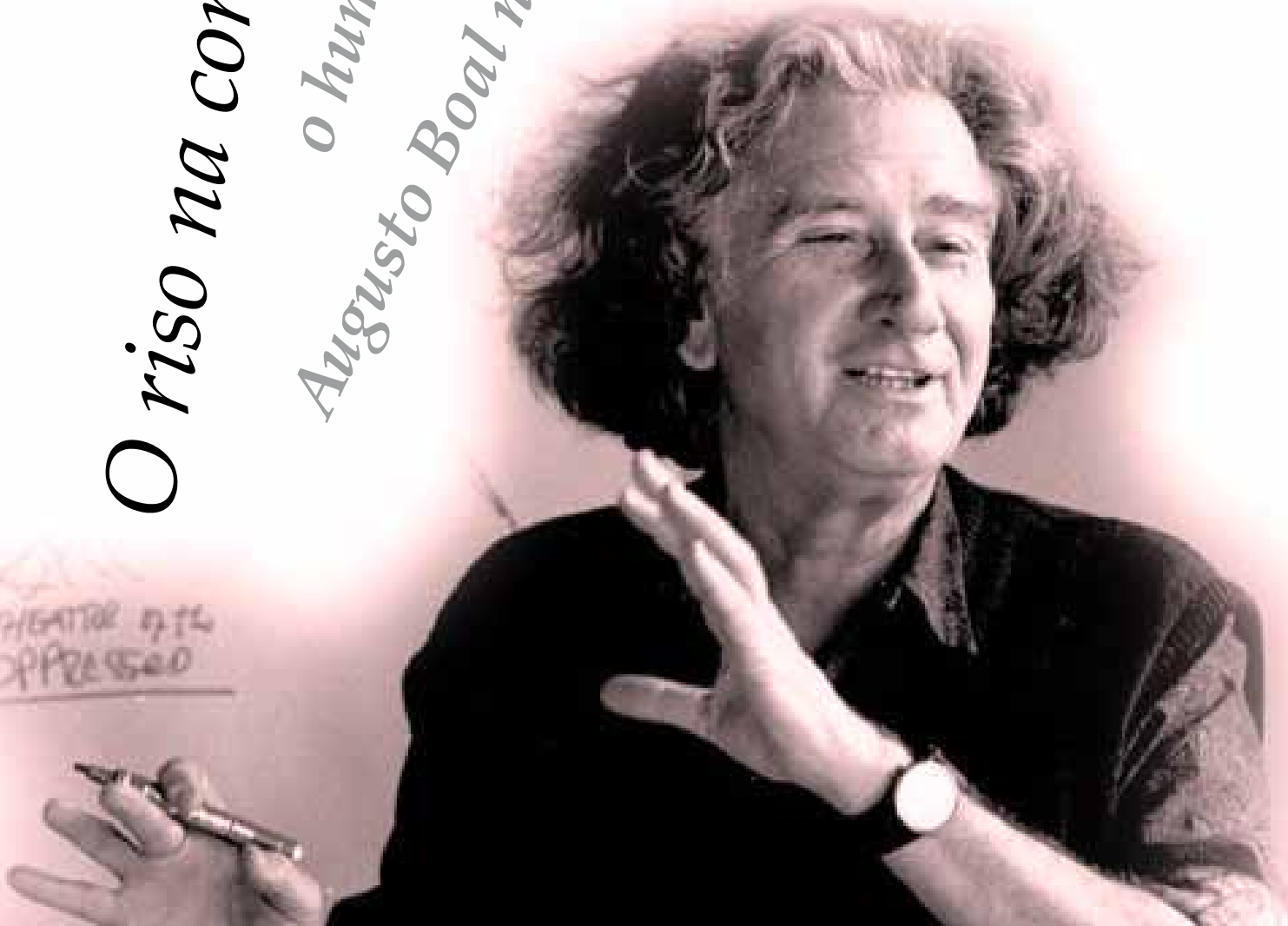


*O riso na corda bamba:*

*o humor na obra de  
Augusto Boal no exílio*



### *Catarina Sant'Anna*

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo(USP). Professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Autora, entre outros livros, de *Metalinguagem e teatro: a dramaturgia de Jorge Andrade*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. [catarina.santanna@uol.com.br](mailto:catarina.santanna@uol.com.br)

## O riso na corda bamba: o humor na obra de Augusto Boal no exílio\*

Laughter on the tightrope: humor in the work of Augusto Boal in exile

Catarina Sant'Anna

### RESUMO

Para Vladimir Jankélévitch, os acontecimentos são cada vez menos engraçados na medida em que abrangem regiões mais profundas e mais centrais da existência. Não se brinca com a morte, porque ela mata; brinca-se, porém, de esconde-esconde com as variedades empíricas do perigo. Isto posto, pretendo analisar neste artigo os textos teatrais *Torquemada* (1971) e *Murro em ponta de faca* (1978), de Augusto Boal. Escritos pelo autor no exílio, procurarei contextualizar o fenômeno do riso nessas condições particulares. Paralelamente, darei destaque aos temas da identidade, do ser, da alteridade e da angústia.

**PALAVRAS-CHAVE:** humor negro; teatro político; exílio.

### ABSTRACT

For Vladimir Jankélévitch, events are less and less funny, as they touch deeper, core areas of existence. You cannot play with death because it kills; nonetheless, you play hide-and-seek with empirical varieties of danger. This said, I intend to analyze in this article Augusto Boal's theatrical texts *Torquemada* (1971) and *Murro em ponta de faca* (1978). As they were written in exile, I will seek to contextualize the phenomenon of laughter in these specific conditions. At the same time, I will highlight topics such as identity, being, alterity, and anguish

**KEYWORDS:** dark humor; political theater; exile.



*O opressor produz no oprimido dois tipos de reação:  
a submissão e a subversão.<sup>1</sup>*

\* Este artigo se baseia em texto apresentado no Congresso Mémoire, Histoire et Imaginaire de l'exil brésilien, em de novembro de 2005, na Université Paris X -Nanterre. Uma primeira versão desse trabalho pode ser encontrada em MUZART-FONSECA DOS SANTOS, Idelette e ROLLAND, Denis. (orgs.). *L'exil brésilien em France: histoire et imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 2008, chapitre 17, p. 341-364.

<sup>1</sup> BOAL, Augusto. *L'arc-en-ciel du désir : du théâtre expérimental à la thérapie*. Traduit du portugais du Brésil par Julien Boal. Paris: La Découverte, 2002, p. 49.

Riso e exílio apresentam ambos traços em comum quanto aos estados de espírito do indivíduo em jogo numa e noutra dessas duas experiências – sobretudo se se trata, de um lado, de um exílio forçado em razão de perigo de morte – este, mesmo se apenas sugerido – e, de outro lado, de um riso instável produzido nas formas da ironia e do humor negro. Neste quadro, que supõe uma crise existencial peculiar, torna-se importante talvez se interrogar sobre os estados de espírito que se produzem não somente durante o exílio, mas também antes e depois do exílio, para contextualizar o fenômeno do riso nessas condições particulares.

Considerando que os conceitos de exílio nos dicionários põem em jogo as noções de banimento, de expulsão, de deportação, de ostracismo, de proscricção, de relegação, de expatriação, de transportação, de condenação,

de afastamento, de separação, de ausência, de retiro, pode-se distinguir de saída dois importantes traços pertinentes: o drama e o distanciamento voluntário ou forçado. Daí a riqueza do fenômeno do exílio, não somente enquanto objeto de análise, mas igualmente enquanto categoria de análise ou instrumento de análise, para considerar um sujeito em crise nas suas relações com o mundo, com o outro, consigo próprio e até com o que ultrapassa sua condição humana, digamos, com a transcendência; o que faz pensar em um exílio não somente exterior, mas também interior, ambos frequentemente em fusão, confundidos numa complexidade de sentimentos e num « arco-íris de desejos »<sup>2</sup> que desafiam uma análise. O teatro se revela o terreno de ancoragem onde um e outro fenômeno, riso e exílio, vêm se entrecruzar sob a forma do drama que roça o absurdo, a falta de sentido ou o não-sentido, empurrando o ser humano ao mesmo tempo aquém e além de sua condição, como numa espécie de ritual de sacrifício, em que a redução do ser à condição de animal – ou a menos que isto –, lança-o paradoxalmente em direção do extremo oposto, ao divino, ao sagrado.

O exílio produziu sempre uma literatura peculiar, até mesmo um gênero – a Exilliteratur<sup>3</sup>, literalmente literatura do exílio, tal como a literatura da volta por cima tornou-se um gênero, a Wendeliteratur<sup>4</sup>, produzida após a queda do muro de Berlim e que narra a vida na RDA/Alemanha. Na literatura do exílio<sup>5</sup>, situada entre constrangimento e liberdade, estão em jogo eventuais transferências culturais realizadas pelo mediador cultural em que o exilado se transforma em razão de sua movência entre o país de partida e o(s) país(es) de chegada /acolhimento. A fecundidade dessas transferências liga-se não somente à trajetória de vida do artista anterior ao exílio, mas também ao momento conjuntural de chegada do exilado alhures; por vezes uma sincronização dos contextos político e intelectual de origem e de acolhimento possibilita a continuação da carreira artística e de uma construção biográfica. Felizmente este é o caso de Augusto Boal, que, devido ao seu exílio, tornou-se criador do primeiro sistema teórico teatral exportado pela América do Sul: o Teatro do Oprimido<sup>6</sup>, em todos os seus matizes, ao longo de mais de 30 anos de pesquisas teórico-práticas que se encontram difundidas em mais de 70 países e traduzidas em dezenas de línguas.

Desse modo, o teatro de Augusto Boal no exílio, especialmente *Torquemada*<sup>7</sup>, em 1971, e *Murro em ponta de faca*<sup>8</sup>, em 1978, se revelam tanto mais importantes por tratarem de fatos realmente vividos pelo autor e por seus amigos antes e durante o exílio e cuja teatralização representa um testemunho e uma denúncia dirigida a seus contemporâneos e um documento registrado em serviço da memória das gerações subseqüentes. Cada montagem desses textos, ao ritualizar esses tempos difíceis da América Latina, poderá sempre mostrar os poderes ambíguos da violência, esta força cega que abrasa tanto as revoluções libertárias quanto as ditaduras bárbaras de toda espécie, força indomável de vida e de morte, construtiva e destrutiva, como o é a própria natureza, da qual somos indissociáveis.

Quanto ao riso na corda bamba, trata-se do riso instável, efêmero, que se estanca facilmente, ou se estampa com dificuldade, ou nem mesmo chega à se esboçar, seja devido ao assunto que aborda, ou às formas que assume, ou ao contexto em que se produz. Este riso tem lugar quando nos identificamos com o objeto ridicularizado, quando o assunto em pauta nos toca, nos atinge, ou quando as formas da zombaria se mostram de repente inaceitáveis, por serem excessivamente agressivas, exageradas,

<sup>2</sup>BOAL, Augusto, *op. cit.*, p. 238. Ver este livro em português: BOAL, Augusto. *O arco íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

<sup>3</sup> Ver PALMIER, Jean-Michel. *Lettres d'exilés: quelques réflexions sur la théâtralisation d'existences mutilées. Internationale de l'Imaginaire* (Jean Duvignaud – la scène, le mode sans relâche), nouvelle série, n. 12, Paris, Babel-Maison des Cultures du Monde, 2000.

<sup>4</sup> Ver MARGOTTON, Jean-Charles. *Transgressions. Textures*, 3<sup>o</sup> semestre 2005, CR-LCE-Université Lumière Lyon 2, p. 8.

<sup>5</sup> Ver *Genèses*, *Tévue Trimestrielle de Sciences Humaines et Histoire*, n. 38 (Figures de l'exile), Paris, Éditions Belin, mars 2000.

<sup>6</sup>Boal explica: “Não é um teatro para o oprimido, não é um teatro sobre o oprimido, não é um teatro com o oprimido, mas um teatro do oprimido [...] que se exprime através da arte, que utiliza a linguagem teatral que é comum a todos os homens e mulheres [...]. A linguagem teatral seria um meio de compreender as opressões que as pessoas vivem e de ensaiar formas de libertação”. BOAL, Augusto. O eterno viajante – entrevista a Catarina Sant’Anna. *Folhetim, Folha de S. Paulo*, 10 nov. 1985, p. 9.

<sup>7</sup> Ver BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*, v. 2 – *Historias de nuestra América; A lua pequena e a caminhada perigosa; Torquemada*. São Paulo: Hucitec, 1990. A peça *Historias de nuestra América* contém três textos: 1- Felizmente, acabou a censura; 2 - O homem que era uma fábrica; 3 - A última viagem da avó imortal. Ver tais textos também em BOAL, Augusto. *Crônicas de nuestra América*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977, que traz a seguinte dedicatória: “Para Julian, que não pode nascer no Brasil”.

<sup>8</sup> BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*. São Paulo: Hucitec, 1978.

<sup>9</sup> Concordamos com Bergson, segundo o qual, “se o espírito consiste em geral em ver as coisas ‘sub specie theatri’, é concebível que ele seja mais voltado para a comédia; um povo espiritual seria também ‘um povo tomado pelo teatro’”. O autor afirma igualmente que o riso é sempre o riso de um grupo, que ele tem necessidade de um eco, que ele supõe uma cumplicidade com outros que riem. Ver BERGSON, Henri. *Le rire*. 333<sup>è</sup> édition. Paris : PUF, 1975, p. 81 e p. 4, respectivamente.

<sup>10</sup> Cf. ESCARPIT, Robert, *L’humour*. 6<sup>è</sup> édition. Paris : PUF, 1976, p.125.

<sup>11</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 71.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 112.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 117.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 123.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>16</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L’ironie*. Paris : Flammarion, 1964, p. 154.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 154.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 71.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 132.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 116.

<sup>21</sup> BOUCHER, Maurice *apud* JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, p. 152

em suma, quando o indivíduo que deveria rir é como que frágil ou num contexto de fragilidade mesmo que passageira. Quanto àquele que comece a zombaria, que ridiculariza algo ou alguém, é preciso considerar sua posição privilegiada para fazê-lo (distanciamento, afastamento do objeto e também um sentimento de convivência com um terceiro que observa o jogo - um auditorio); é desse modo que o contexto do riso se vê dotado de uma teatralidade imanente.<sup>9</sup> Todas essas condições reunidas, em diferentes graus, produzirão diferentes tipos de cômico, desde o mais desenfreado e exibido, até ao mais constrangido; desde o mais grosseiro, quase ingênuo em sua elaboração, até ao mais fino, inteligente e bem elaborado. Em todos os casos, esse cômico será sempre indissociado de uma certa perversidade, por vezes voltada contra o próprio zombador, e de um sentimento de agressividade que libera em geral uma certa energia reprimida da parte de todos.

Não é o caso de revisar aqui a rica literatura concernindo o riso, toda ela plena de polêmicas no esforço de bem distinguir as diferentes formas de produção e de recepção do riso – Bergson, Freud, Escarpit, Jankélévitch e outros –, mas que sustenta todavia nossa análise. Considerando o contexto do exílio forçado – objeto de nossa análise –, o riso se revela de preferência amargo, até mesmo doentio, portador de ambigüidades e de paradoxos, e tem lugar nas formas da ironia e do humor negro, os quais têm como suporte palavras, gestos, mímicas, situações, tudo isto em contextos de linguagem notadamente, ou culturais, ou ideológicos, sociais, psicológicos e políticos. Para Robert Escarpit, por exemplo, o humor é uma arte de existir<sup>10</sup>, uma filosofia da existência<sup>11</sup>; o riso seria « uma manifestação de superioridade, de um sentimento de superioridade em relação à vítima da ironia » (cita Hobbes, o riso como « ‘a sudden glory’, um súbito impulso de orgulho »<sup>12</sup>), e, assim, por sua capacidade de virada nas situações, o riso seria « uma arma de combate na medida em que, exorcizando a angústia, dá confiança ao combatente e, esvaziando a ameaça, priva o adversário de sua arma psicológica »<sup>13</sup>; e se o humorista deseja realmente « saltar para fora do invivível, evitar a loucura que o ameaça, ele não tem outra saída que olhar de frente o demônio e assegurar o paradoxo ».<sup>14</sup>

Todavia, Escarpit assinala que seria certamente vão esperar fazer rir falando de corda na casa de um enforcado e que « a vertigem do absurdo só é risível se se tem os pés em terra firme [...] se se tem presente na consciência uma base de normalidade [...] é necessário estar convencido de sua própria saúde mental – o que aliás não exclui a loucura ».<sup>15</sup> Ora, Jankélévitch<sup>16</sup> leva mais longe ainda esses raciocínios em torno do risível e do não risível: “os acontecimentos, já vimos, são cada vez menos ‘engraçados’ à medida que interessam regiões mais profundas e mais centrais da existência »<sup>17</sup>; concluindo: « ora, não se brinca com um perigo mortal, pois, assim, se morre; brinca-se, porém, de esconde-esconde com as variedades empíricas de perigo ».<sup>18</sup> Desse modo, o riso assim produzido seria um « riso a retardamento e também riso nascente logo estrangulado »<sup>19</sup>, um riso tragicômico, mistura de riso e prantos, que realiza a « coincidência oppositorum ».<sup>20</sup> Para nossa análise em pauta, é interessante ver Jankélévitch citar Maurice Boucher que associa a ironia ao « pathos » da peregrinação: « Por toda parte exilado, sempre transumante, eternamente nômade, o ironista não encontra nunca onde se fixar, onde plantar sua tenda. É um apátrida, ou, como dizia Novalis, um cidadão do mundo ».<sup>21</sup>

No tocante à crueldade do humor negro, lembramos André Breton,

para o qual este humor “é por excelência o inimigo mortal da sentimentalidade com ares perpetuamente em agonia [...] e de uma fantasia de curto prazo”. Breton cita ainda o exemplo que dá Freud de um condenado levado à forca numa segunda-feira, gritando: “eis uma semana que começa bem! ». <sup>22</sup> Trata-se portanto de um humor subversivo e transgressivo, “há sempre nele algo de inconveniente, de sacrílego, de diabólico, de infernal. E a vontade de surpreender, de inquietar, de escandalizar, de pulverizar ». <sup>23</sup>

O próprio Augusto Boal apresenta o distanciamento em relação à emoção como uma condição importante para resistir ao medo e à dor ; em seu romance autobiográfico *Milagre no Brasil*, há uma passagem que ilustra muito bem o que nós consideramos como a chave de seu humor na prisão e no exílio : o personagem Maria Helena, ex-assistente de direção teatral de Boal, presa numa cela ao lado da sua, tenta consolar o dramaturgo que acabara de chegar ao presídio : « – aqui, é preciso ser mais brechtiano do que stanislawskiano ... Aqui, a gente não pode só sentir, tem que tentar compreender... Tem que ter muito efeito de distanciamento... Nada de emoções... ». <sup>24</sup> Ora, é justamente o que pensa Henri Bergson, como sabemos : « a insensibilidade acompanha de ordinário o riso [...]. A indiferença é o seu terreno natural. O riso não tem inimigo maior que a emoção [...] será preciso esquecer esta afeição, fazer calar esta piedade [...] algo como uma anestesia momentânea do coração. Ele se dirige à inteligência pura ». <sup>25</sup>

### O teatro na corda bamba: Augusto Boal antes, durante e depois do exílio

Poderíamos usar como epígrafe aqui o seguinte trecho extraído do livro de memórias de Boal, intitulado *Hamlet e o filho do padeiro*: « Durante minha vida, mil vezes me disse : ‘Augusto, faz de conta que não doi !’. Lendo insanas críticas ou reportagens mentirosas de jornalistas políticos sem escrúpulos, ouvindo recusas de subvenções ou debatendo na Câmara dos Vereadores, interrogado nos tribunais ou na sala de torturas : ‘Augusto, faz de conta que não dói’... ». <sup>26</sup>

Como nossa análise se debruça sobre textos autobiográficos, calcados sobre fatos tratados minuciosamente no romance de Boal, *Milagre no Brasil*, acima referido, escrito igualmente no exílio, em 1971, passamos a apresentar, a seguir, uma síntese da vida do autor através de alguns pontos-chave. E para começar, é preciso observar que Augusto Boal não pertencia ao Partido Comunista, nem a nenhum outro antes de seu exílio : « Sempre fui avesso à vida partidária e à disciplina necessária ao militante. A simples idéia de entrar para um partido me dava câibras. Não acreditava em análises simplistas e não conseguia imaginar as complexas. Nunca entrei para o PC, mas respeitei a maioria dos que entraram. ». <sup>27</sup> Dito isto, acompanhemos algumas etapas da trajetória turbulenta <sup>28</sup> da vida artística e cívica do autor.

Augusto Boal nasce na Penha Circular, um bairro da zona norte do Rio de Janeiro, em 1931, de uma família de classe média, de pai padeiro. Doutor em química em 1952, parte para os Estados Unidos a fim de continuar seus estudos, mas estuda preferencialmente o teatro. De volta ao Brasil, torna-se um dos diretores do Teatro de Arena, em São Paulo, em 1956, e, dentro do espírito geral da época, sonha com um teatro realmente brasileiro, calcado na realidade brasileira e destinado a um público não burguês (diferente daquele do TBC-Teatro Brasileiro de Comédia); são

<sup>22</sup> BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, éditeur, 1966, p. 15 e 16.

<sup>23</sup> CHARDIÈRE, Nicole *apud* BRETON, André, *op. cit.*, folha de rosto.

<sup>24</sup> BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 21. O personagem Maria Helena faz referência aos dois grandes sistemas de interpretação para atores e encenadores: um fundado na identificação emocional do espectador com o espetáculo – o método d’Alexeiev Konstantin Stanislawski (1863-1938); o outro, um método oposto, pretence a Bertolt Brecht (1898-1956), que postula o distanciamento crítico do espectador, para que este possa observar, julgar e transformar o mundo.

<sup>25</sup> BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 3 e 4.

<sup>26</sup> BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*: memórias imaginadas. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000, p. 246.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 167.

<sup>28</sup> Para uma iniciação rápida à complexidade da vida política da época, ver AARÃO REIS, Daniel. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 27. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

<sup>29</sup> Ver análise crítica de Julian Boal sobre a militância do CPC-UNE, do qual participaram principalmente Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Flávio Migliaccio (os três oriundos do Arena), Ferreira Gullar, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Carlos Zara, João das Neves, Carlos Estevam Martins (prof. do Iseb - Instituto Superior de Estudos Brasileiros), dentre outros. Julian Boal detecta algumas das contradições do CPC-UNE e reconhece que o Teatro do Oprimido, bem posterior ao dos CPCs, conseguiu resolver em grande parte as ditas contradições, sem no entanto eliminar as “relações paternalistas” dos intelectuais com relação aos grupos sociais mais carentes que ele tentava ajudar. BOAL, Julian. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 126.

<sup>30</sup> BOAL, Augusto. *Augusto Boal: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Coleção Palestras, v. 1, Rio de Janeiro: Minc/Inacen/Cenacen, 1986, p. 9 e 10.

<sup>31</sup> Ver notadamente PEIXOTO, Fernando (org.). *Revista Dionysos*, n. 25 (Teatro Oficina). Rio de Janeiro, MEC-SNT, 1982; LABAKI, Aimar. *José Celso Martinez Correa*. São Paulo: Publifolha, 2002; SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao Te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981; NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998; MARTINEZ CORREA, José Celso: *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Direção de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998; MOSTAÇO, Edelcio: *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, e o sítio web oficial do grupo: [www.uol.com.br/teatoficina](http://www.uol.com.br/teatoficina).

<sup>32</sup> Ver BOAL, Augusto. *Augusto Boal, op. cit.*, p. 19 e 20.

criados igualmente núcleos de teatro que percorrem escolas, sindicatos, fábricas, “onde povo está”. A partir de 1960, alguns artistas de seu grupo decidem ficar no Rio de Janeiro e criar o CPC-Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional de Estudantes)<sup>29</sup>, apoiados por Boal, que vai então trabalhar também junto aos MCPs-Movimentos Populares de Cultura, de Miguel Arraes, em Pernambuco, onde Boal faz trabalhos com Paulo Freyre e sua pedagogia do oprimido - esta última vai inspirar Boal, já no exílio, no desenvolvimento de seu teatro do oprimido. Em Pernambuco, Boal vive uma forte experiência, emblemática de toda uma geração engajada no teatro político de *agit-prop* (agitação e propaganda), e que marcará o dramaturgo para sempre: à saída de um espetáculo de protesto e exortação do público à luta armada pela reforma agrária, um camponês chamado Virgílio, muito emocionado, convida-os a se unirem ao coletivo de camponeses locais e a irem imeditamente desalojar um fazendeiro local que havia ocupado umas terras. Boal explica que seus fuzis são cenográficos, de madeira, mas o camponês dispunha das armas necessárias para todos. Boal desolado explica que se trata de teatro, que eles não passam de artistas. É ali que, apesar de sua sinceridade, Boal se dá conta da mensagem de Che Guevara: “Ser solidário é correr o mesmo risco”.<sup>30</sup> Boal julga então seu trabalho moralmente questionável e sonha com um teatro libertario de um outro tipo, que não impusesse soluções já prontas ao povo, mas que os ajudasse a descobrir eles mesmos essas soluções.

Boal, e seu Teatro de Arena, colabora também com uma outra companhia teatral que se tornará também bastante importante, se bem que de um modo diferente: trata-se do Teatro Oficina, surgido em 1958 e que quase se fundiu com o Arena, sob a linha de politização teatral de Boal; voações diferentes, no entanto, se desenharam rápido, como por exemplo o gosto de José Celso Martinez Correa pela liberdade formal e temática – diretor este que, à semelhança de Boal, foi preso (junho a agosto de 1974), torturado e libertado em seguida sob pressão internacional, e partiu imediatamente ao exílio, só retornando ao Brasil em 1978.<sup>31</sup>

Após o golpe militar de Estado, em 1964, o teatro de *agit-prop* fica interdito, só restando a Boal prosseguir sua luta dentro dos teatros convencionais: esta é a fase dos shows *Opinião*, dos musicais *Arena conta...* (Zumbi, Bahia, Tiradentes, Bolívar), e da Feira Paulista de Opinião, para a qual, em 1968, Boal escreveu *A lua pequena e a caminhada perigosa*, centrada no assassinato de Che Guevara ocorrido em 1967. Em dezembro de 1968 (o golpe dentro do golpe), granadas começam a ser jogadas nos teatros, atores atacados fisicamente, equipamentos destruídos, ameaças quotidianas por telefone e censura que interrompe os espetáculos com violência. Boal e seu grupo fazem treinamento de armas no subsolo do teatro, bem embaixo do palco, para se defenderem dos ataques da polícia e dos grupos de extrema direita; são postos também atores armados como sentinelas, escondidos atrás das cortinas do palco, em vigília durante os espetáculos, como contou Boal.<sup>32</sup>

A luta de Boal é finalmente interrompida na semana do carnaval de 1971, quando ele é sequestrado por agentes da ditadura na mesma rua de seu teatro, após um ensaio de seu espetáculo *Arena conta Bolívar*. Seu teatro é fechado e confiscado pelo Estado<sup>33</sup>, sua casa é invadida e roubada pela polícia, Boal é posto em prisão e recebe o nome de Francisco de Souza, é interrogado sem cessar, torturado, tudo sem que ninguém soubesse de nada; sua liberação miraculosa aconteceu três meses depois, em 18 de

maio de 1971, saindo ele contido da prisão sob ameaças de morte. Boal, na prisão, aproveitara da simpatia momentânea de um guarda do corredor de sua cela, para lhe passar uma curta mensagem de SOS e um endereço fora do Brasil. A mensagem foi recebida e disparou uma eficaz campanha internacional em favor de sua liberação. É que justo no período de seu sequestro, Boal deveria partir para participar do Festival Internacional de Teatro de Nancy, na França; mas seu grupo chega lá sem o diretor; os protestos de Jacques Lang, então presidente do referido festival e futuro ministro da cultura de Mitterrand, produz uma rede de solidariedade. Jean-Paul Sartre escreveu um telegrama de defesa de Boal, negando a existência da pretendida publicação de um artigo de Boal na Revista *Temps Modernes*, e que conteria críticas contra a ditadura militar brasileira – este era o motivo básico alegado pelos militares para prender Boal; o telegrama é lido no tribunal por Fernando Henrique Cardoso, que estava presente no julgamento para apoiar outras pessoas.<sup>34</sup>

Boal parte imediatamente em exílio, primeiramente na Argentina (país natal de sua esposa, a psicanalista Cecília Thumin, que já o esperava lá e onde vem a nascer seu filho Julián Boal). A partir de Buenos Aires, Boal percorre quase todos os países da América do Sul, praticando um teatro popular de libertação<sup>35</sup> (o teatro do oprimido), até que esses países acabam por cair, uns após os outros, sob uma ditadura militar igualmente – sendo o último a Argentina, em 1976, ano do começo da Operação Condor do Chile de Pinochet, ditador que organizou com eficiente brutalidade a repressão em todo o continente sul-americano. Desse modo, em 1976, Boal se vê forçado a se deslocar para a Europa, inicialmente em Portugal e finalmente na França, país onde, depois de sua participação no Festival Internacional de Teatro de Nancy em 1977, vem a se instalar no ano seguinte (em Paris, em setembro de 1978), apoiado então pelo governo de François Mitterrand, que lhe ofereceu a estabilidade necessária e possibilitou-lhe a criação do Cetidade (Centro de Pesquisa e de Práticas de Expressão através do Teatro). A partir de Paris, Boal difunde as teorias e práticas do teatro do oprimido por toda a França, Europa e outros continentes<sup>36</sup>, chegando esse teatro a ser praticado em mais de 70 países e os livros de Boal traduzidos em dezenas de línguas. Seu filho Julián Boal, “que não pôde nascer no Brasil”, foi educado na França, em francês, e só conheceu o Brasil em 1986, quando do retorno de toda a família. Julián, no entanto, retorna a Paris em 1994 para fazer seu doutorado na Sorbonne e decide ficar residindo em Paris, passando a fazer trabalhos de editoração, cinema e, por vezes, conferências sobre o teatro do oprimido.

Na França, o teatro do oprimido passou da pedagogia política para o domínio da psicoterapia, ao desenvolver as técnicas sobre o tema do “um tira na cabeça”, isto é, acerca da opressão já instalada dentro da psique das pessoas, e cujo aprofundamento desemboca no método por Boal denominado « o arco-íris do desejo », um corolário do teatro do oprimido. Este trabalho é logo reconhecido pela Associação Internacional de Psicoterapia de Grupos – criada por Jacob Moreno, o inventor do psicodrama –, e cujo presidente, Dr. Zerka Moreno convida Boal em 1988 para a abertura do X Congresso Mundial do Centenário de Nascimento do fundador. Segundo Boal, essas técnicas « procuram ajudar a análise das nossas vontades e desejos, para harmonizá-los diferentemente, em outras proporções, outras formas e outros quadros que sejam mais conformes a nossa felicidade ». <sup>37</sup> O autor explica que « ... nenhuma emoção, sensação, desejo... se manifesta no

<sup>33</sup> O Teatro de Arena (renomeado como Teatro Eugênio Kusnet após a sua confiscação), pertencia a uma sociedade de cinco amigos: Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Paulo José Gomes de Souza e Flávio Império. De volta do exílio, Boal vê uma placa assinalando a aquisição desse seu teatro pelo General Ernesto Geisel (presidente do Brasil de 1974 a 1979). Revoltado, Boal se sente roubado uma vez mais: “Em minha relação com o Estado até aqui eu fui sempre vítima de saques da parte do governo federal”. BOAL, Augusto. *Augusto Boal*, op. cit., p. 25.

<sup>34</sup> Ver entrevista de Boal a Rose Spina e a Walnice Nogueira Galvão. *Teoria e Debate*, n. 56, dez. 2003-jan. 2004. Disponível em <[www.fpa.org.br/td/td56:td56-memoria.html](http://www.fpa.org.br/td/td56:td56-memoria.html)>. Acesso em 28 nov. 2005.

<sup>35</sup> Na Argentina, Boal escreveu também o romance policial *A deliciosa e sangrenta aventura de Jane Spitfire*. São Paulo Editorial, 2003, publicado em 1976, meses antes do golpe de Estado contra Evita Perón. O autor já havia escrito nesse país uma peça teatral, *Tio Patinhas e a pílula* (1974), na mesma linha de denúncia dos mecanismos imperialistas praticados pelos Estados Unidos sobre a América Latina. Veja entrevista de Augusto Boal no site <[www.geracaobooks.com.br/releases/entrevista-boal.php](http://www.geracaobooks.com.br/releases/entrevista-boal.php)>. Acesso em 14 nov. 2005.

<sup>36</sup> Ver BOAL, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Paris: La Découverte, 1996; *idem*, *Jeux pour acteurs et non-acteurs: pratique du théâtre de l'opprimé*. Paris: La Découverte, 2004 (edição atualizada); *idem*, *Stop : c'est magique!*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, e *idem*, *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário – seguido de teatro do oprimido na Europa*. São Paulo: Hucitec, 1979, bem como os sites oficiais do Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro: <[www.ctorio.com.br](http://www.ctorio.com.br)>, <[www.formaat.org/english/yellowpg/links.html](http://www.formaat.org/english/yellowpg/links.html)> e <[www.formaat.org/english/yellowpg/internews.html](http://www.formaat.org/english/yellowpg/internews.html)>.

<sup>37</sup> BOAL, Augusto. *L'ar-en-ciel du désir: du théâtre expérimental à la thérapie*. Paris: La Découverte, 2002, p. 20. Traduzido do português por Julian Boal.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*, p. 185.

<sup>39</sup> Ver *idem, Teatro legislativo*: versão beta, os primeiros três anos; 'work in progress', livro interativo, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, e *idem, Metaxis* – a revista do Teatro do Oprimido/CTO-Rio, edição bilingüe português-inglês, Ano I, n. 1, dez. 2001.

<sup>40</sup> *Idem, O suicida com medo da morte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

<sup>41</sup> Ver SANT'ANNA, Catarina. Poder e cultura: as lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais. In: MATO, Daniel (dir.). *Estudios y otras practicas intelectuales latino-americanas en cultura y poder*. Caracas: Grupo de Trabajo Cultura y Poder del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Clasco y Universidad Central de Venezuela, 2002.

<sup>42</sup> Boal afirmou: "A Ford Foundation dá dinheiro e subvenções às companhias teatrais e essas companhias teatrais acabam por ficar com a cara da Ford Foundation; a Rockefeller Foundation subvenciona as companhias que têm a cara da Rockefeller Foundation. A gente pode de repente correr o mesmo risco aqui". BOAL, Augusto. *Augusto Boal, op. cit.*, p. 40.

<sup>43</sup> Sobre o retorno de Boal, veja-se também a entrevista do autor concedida a SANT'ANNA, Catarina, *op. cit.*, p. 8-10. O debate de Boal com um público de jovens, em sua conferência no Inacen, em 1985, parece condensar todos os elementos do impacto de seu retorno do exílio: o autor mal esconde toda a sua decepção e revolta por longo tempo abafada. Mal encobre, porém, sua defasagem em relação à vida do país tal como vista pelos brasileiros que ficaram no país. Nesse debate, ele não compreende absolutamente as críticas ao *O corsário do rei*, espetáculo sentido como concernindo preferencialmente um eventual público francês e menos o público brasileiro – público este, além do mais, ansioso por rever o "velho Boal" dos tempos épicos anteriores ao exílio. Além disso, a montagem foi julgada muito cara, justamente numa época de grande penúria orçamentária e de grande desemprego no meio teatral – o apoio estatal dado a Boal (governo do socia-

ser humano em estado puro. Tudo é contraditório, complexo. [...] O que se vê socialmente não passa da dominante de todas as forças que lutam entre elas na alma humana, a cada instante. [...] cores invisíveis a olho nu, como a luz branca do sol que, quando atravessada pela chuva, se transforma em arco-íris. [...] a luz do dia mente, só o arco-íris diz a verdade".<sup>38</sup>

Esta fase fecunda de trabalho de Boal é manifestadamente um resultado de sua adaptação como exilado na França e na Europa, cujos problemas apresentados pelos oprimidos nos jogos teatrais do autor se mostraram logo bastante diferentes daqueles vividos pelos oprimidos da América Latina.

De volta ao Brasil com sua família em 1986, a convite de seu amigo Darcy Ribeiro, então secretário de educação no Rio de Janeiro (no governo socialista de Lionel Brizola), Boal trabalhou junto aos Cieps (Centros Integrados de Educação Pública) e, uma vez terminado o mandato de seu amigo, não encontrou mais apoio em nenhum lugar. O trabalho com os membros remanescentes desse projeto tornou-se difícil por falta de sustentação financeira; para por-lhe um fim, formalmente, o grupo decidiu apoiar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro a candidata do PT (Partido dos Trabalhadores) à prefeitura do Rio de Janeiro, ou seja, Benedita da Silva, mulher, negra e favelada, e que venceu as eleições. O PT então convida Boal a ser candidato a vereador em sua chapa. Boal foi eleito para o período 1993-1996, contratou seu grupo teatral como assistente de seu mandato e, assim, puderam percorrer juntos os bairros pobres do Rio de Janeiro com o teatro do oprimido, que transforma o espec-"ator" em "legislador": nasce dessa maneira o "Teatro Legislativo"<sup>39</sup>, que, num contexto já democrático, tentou ensinar ao povo os procedimentos da criação de leis para mudar a realidade observada e criticada (Boal trabalhou depois essas técnicas na Inglaterra, a convite do prefeito de Londres). É preciso lembrar aqui igualmente o grande impacto que produziu na alma de Boal o fracasso de Lula (Luiz Inácio Lula da Silva) como candidato às eleições presidenciais do Brasil em 1989; foi quando o autor escreveu seu romance *O suicida com medo da morte*<sup>40</sup>, cujo assunto é a corrupção e as espúrias manobras políticas e midiáticas do período compreendido entre 1 de outubro de 1989 e 1 de janeiro de 1990; esse romance revela-se como uma enorme alegoria plena de grotesco e de humor negro.

Em suma, ao término de seu mandato político em 1996, Boal cria com dificuldades uma Fábrica de Teatro no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, para trabalhar com diferentes populações de oprimidos<sup>41</sup>: prisioneiros, deficientes físicos, empregadas domésticas, associações de moradores de favelas, ativistas do MST-Movimento dos Sem-Terra, e outros – a "Fábrica" do Rio, bem como o Cetidade de Paris, já não mais existem, mas o CTO-RIO/Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro continuou em grande atividade, sustentado por diferentes ONGs (Organizações Não-Governamentais), e parcerias com municipalidades e agências de fomento de grande porte como Ford Foundation – esta, tão criticada por Boal<sup>42</sup> quando de seu tumultuado retorno<sup>43</sup> do exílio.

É preciso ressaltar que Boal realiza sua volta ao Brasil aos pouquinhos – por vezes acompanhado de seu grupo francês, para conferências/cursos e, de maneira marcante, em 1985, para uma encenação<sup>44</sup> muito polêmica de sua peça *O corsário do rei*<sup>45</sup> e para a sua encenação vitoriosa de *Fedra*, de Racine. Em seguida o autor debruçou-se sobre a ópera, ou melhor, sobre o "sambópera", um gênero híbrido que ele criou e defendeu nessa época, com seu sucesso *Carmen*, em 1999, no CCBB (Centro Cultural do Banco do



Brasil)<sup>46</sup>. O autor dá continuidade igualmente ao seu trabalho dramático: por exemplo, *Amigo oculto*, cuja estréia estava prevista para abril de 2000 e contaria com grandes atrizes brasileiras como Joana Fonn e Françoise Fourton; e escreveria *A herança maldita*, um policial, gênero familiar a Boal em virtude das traduções feitas pelo autor para a revista americana *X-9*, quando do seu regresso dos E.U.A. em 1956 e recomendado para a tarefa por Nelson Rodrigues (isto antes de ser convidado por Sábado Magaldi para se deslocar a São Paulo a fim de trabalhar na direção do Teatro de Arena). Seu engajamento na vertente política do teatro do oprimido se fez presente no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, em 2002, quando Boal sonhou com um projeto para as edições do evento a partir de 2003: consistiria em acolher e expor durante o evento os produtos artísticos das populações pobres de todos os países participantes do evento<sup>47</sup>. Tendo atuado como professor convidado em numerosas universidades norte-americanas e europeias durante o seu exílio, Boal continuou, nos seus 75 anos de idade, a viajar pelo mundo para conferências, cursos, homenagens como *doutor honoris causa* e lançamento de seus livros. Constitui-se, desse modo, num exemplo de superação impressionante por parte de um artista sul-americano em exílio político.

### O riso na corda bamba na prisão e no exílio: *Torquemada* (1971) e *Murro em ponta de faca* (1976)

*Torquemada* foi escrita na prisão Tiradentes, em São Paulo, em 1971. Duas épocas se acham inter cruzadas: a atualidade brasileira em 1971 e a Espanha do inquisidor *Torquemada*, no século XV. O ponto de vista do texto é exposto quase ao final por um ator que comenta a ação de *Torquemada*: em nome do país do futuro, dados econômicos são associados a métodos policiais, colocando assim o conceito de nação acima do conceito de humanidade; o ator se pergunta se se tem « o direito de permitir em silêncio que um povo seja exterminado.<sup>48</sup> O texto é constituído de uma sucessão de cenas curtas com *flashes* alternados sobre o processo de repressão institucionalizada pelo Estado: diferentes tipos de seqüestro de pessoas, a chegada violenta de pessoas nas prisões, onde são despojadas de seus objetos, de seus nomes, do direito à defesa, do direito de se comunicarem com alguém. Também é representado o espaço no interior de uma prisão: celas sofríveis, a sala dos interrogatórios, a sala das torturas, corredores, as janelas diminutas e muito altas, as grades nas portas, através das quais é visto o mundo fragmentado e inquietante dos corredores e do patio interno.

No espaço das celas viceja um riso pleno de auto-derrisão, que mal consegue vir à flor dos lábios; as pilérias macabras se sucedem e frequentemente sequer são percebidas como brincadeiras; é então que um silêncio pesado se instala: histórias fracassadas de suicídios, no caso de quando as pessoas são descobertas a tempo pelos policiais (“que azar !”) – é que o cianureto estava fora de validade; ou a última bala na agulha, reservada a si mesmo e que não está lá após muitos tiros mal contados contra policiais; a impotência decepcionante das próprias mãos para estrangular a si próprio – depois de tudo isto, um quarto prisioneiro diz, no entanto, que possuía todos esses meios citados, que eles os empregou e que felizmente ele conseguiu, ou seja, que ele finalmente morreu. Nenhum riso ocorre entre os personagens, mas, ao contrário, quase desculpas pelos exageros. Ou ainda aquela história de um amigo habituado a fazer assaltos em bancos



lista Leonel Brizola) fez inveja àqueles que ficaram no país. Os bilhetes de entrada para o *Corsário* foram considerados muito caros. O *Jornal do Brasil*, de onde partiram as críticas mais cruéis e que revoltaram tanto Boal, já não era o mesmo de antes. Os personagens da cena política no poder (Brizola, o presidente José Sarney, etc) não contavam com a simpatia da população. Em suma, a sala tentava mostrar delicadamente tudo isto a Boal, que preferiu expor a interpretação de seu analista, ou seja, Boal teria sido confundido com a figura do corsário da invasão do Rio de Janeiro, central em seu espetáculo em cartaz no Rio.

<sup>44</sup> A estréia de *O corsário do rei* ocorreu no dia 18 de setembro de 1985 no Teatro João Caetano, no centro do Rio de Janeiro, com um elenco notável de 32 atores, encabeçado por Marco Nanini, Lucinha Lins e Nelson Xavier; cenários, figurinos e iluminação de Hélio Eichbauer, direção musical de Edu Lobo. O texto tratava da vida do corsário Duguay Trouin, de Saint-Malo, França, que invadiu o Rio de Janeiro no século XVIII, mas acabou por liberar a cidade em troca de uma enorme quantidade de dinheiro e outras riquezas pedidas como resgate.

<sup>45</sup> BOAL, Augusto. *O corsário do rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

<sup>46</sup> Acrescente-se que Boal pretendia fazer o mesmo com *La Traviata* em 2000.

<sup>47</sup> Ver *idem*, *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, p. 109-111.

<sup>48</sup> BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*, op. cit., p. 144.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 118.

<sup>50</sup> Consultei sobre este caso o historiador Daniel Aarão Reis Filho, que me assegurou tratar-se de dois casos diferentes de seqüestro político: o do embaixador americano e o do embaixador japonês, que Boal teria fundido sem dúvida para criar o quiproquó. Consulta feita pessoalmente em 23 nov. 2005, na Universidade de Nanterre, durante o Colloque International sur l'Exil Brésilien en France.

<sup>51</sup> BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal, op. cit.*, p. 135.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 116.

e que fracassa quando tenta agir da mesma forma para desviar um avião em pleno vôo, aos gritos de Todo mudo para os banheiros!. Na prisão, numa cela ao lado, os prisioneiros escutam uma jovem inocente, presa por causa de seu namorado ser subversivo, ser consolada por alguém da família que lhe diz ternamente que seu pai estava enfim aliviado, pois a família fizera-o crer que era como se sua filha tivesse dormido, sem saber, com um portador de doença venérea.

Há também no texto uma tirada, em principio autoderrisória, por parte de um prisioneiro comum e homossexual encarregado de limpar a prisão; seu discurso se aparenta ao da ironia, mas não faz ninguém rir tampouco: “Por que vocês não gostam de mim? [...] Porque eu não sou política? Mas se nunca ninguém me ensinou, como é que eu vou ser uma presa política? Sem aprender? Eu não posso ser autodidata. Posso? Ninguém pode aprender política sozinho»<sup>49</sup>; e continua: « Mas prisioneiros políticos também amam, ou não? ”. Note-se que o personagem é absolutamente desprezado e humilhado pelos prisioneiros políticos, que se mostram orgulhosos de seu proprio machismo.

Um outro caso é o do desenlace do sequestro do embaixador americano, sob a forma de uma situação de quiproquá fúnebre: quando chega a notícia de que quinze prisioneiros políticos figurando numa lista deverão ser liberados em troca do dito embaixador americano, um dos indivíduos da cela salta de felicidade sem controle, perde as medidas, insulta os soldados, confessa seus “crimes” e até assume os crimes de todos os seus colegas de cela; é que, como portava na clandestinidade o codinome Japonês, acredita ser ele o japonês<sup>50</sup> reivindicado na lista; não se tratava, todavia, de nenhum pseudônimo, mas de um japonês bem real e alojado num outro pavilhão da mesma prisão. Ninguém ri, nem mesmo quando horas mais tarde sabe-se que um japonês passou, talvez morto, sobre uma maca: qual japonês? “O nosso, o japonês por engano”<sup>51</sup>, explica alguém.

Não se ri tampouco quando um prisioneiro se pendura a si proprio num pau-de-arara improvisado dentro da cela no alto entre duas camas e lança gritos aterradores, enquanto que um outro simula uma aplicação de descargas elétricas sobre seu corpo; e alguém acalma os novos companheiros de cela: “Nao é nada não. Ele tá ensaiando pro interrogatorio de amanhã. Todas as noites ele faz um ensaiozinho pra manter a forma”<sup>52</sup>.

O humor que ocorre na sala de torturas, no entanto, toma uma outra forma: este provém do discurso dos torturadores, que tentam desestabilizar psiquicamente a vítima durante os sofrimentos físicos que lhes infligem. A cena, numa referência explícita ao Brasil, encontra-se no início da peça, durante o interrogatório do personagem Dramaturgo, que tinha sido citado por um outro prisioneiro sob tortura que pretendia ter visto o Dramaturgo num aeroporto de Paris portando documentos suspeitos, talvez mensagens sobre armas para a subversão. O Dramaturgo é acusado de difamar o país em suas viagens ao exterior – como prova, os torturadores mencionam um artigo daquele publicado na revista *Temps Modernes*. As perguntas obsessivas dos torturadores andam em círculos e calcadas na ideia fixa expressa na repetição de três palavras: Aluizio, Paris, mensagem. O humor negro decorre do contraste entre o discurso dos torturadores e a aplicação simultânea de numerosas descargas elétricas sobre o artista imobilizado, de cabeça para baixo, num pau-de-arara:

*Dá um pouquinho de memória aí pra ele”; “eu estou te torturando com todo respei-*

to! Não estou te dando porrada na cara nem apagando cigarro aceso na tua boca. Estou fazendo o mínimo indispensável”; “E eu, que não defendo nem os operários, nem as empregadas, nem o povo, nem ninguém, nem nada, eu que só defendo a democracia, eu não viajo”; “mas ficam [os subversivos] no bem-bom na sua casa, tomando uísque importado, e viajam por toda parte, e dão a volta ao mundo, e vão viver na Europa ...”; “Ah, você não quer falar? Você gosta de eletrecidade?»; « nós estamos aqui, neste diálogo civilizado»; « Você tem que cooperar com a gente. Nós também somos trabalhadores...<sup>53</sup>

O absurdo mostra-se tanto maior devido à miséria intelectual dos torturadores, que se perdem em divagações ridículas entre eles, enquanto o corpo do Dramaturgo, momentaneamente esquecido, começa à sucumbir: os dedos ficam azuis, nem sente mais as mãos, a pressão do sangue fica prestes a explodir as veias, o ar lhe falta, até à parada da respiração assim que as descargas voltam mais lentas e numerosas. As digressões são sobre viagens de avião, que os torturadores não conhecem. Vejamos uns trechos: “um negócio estranho, ficar assim no ar sem gravidade”; “a gravidade é igual para todos. Não respeita nacionalidade. [...] não tem fronteira ideológica». Ou falam de dólar: « Você tinha dólares em casa. De onde é que veio todo esse dinheiro? De Cuba? Da Rússia? Ou da Tchecoslováquia? [...]»; « Mas você vai querer fazer a gente acreditar que os gringos te pagaram em dólar. Nunca eles seriam tão estúpidos.”; “(Com olhar de vencedor) O dólar é muito caro, está muito cotizado. O dólar é divisa, tá me entendendo? Não é moeda, não é dinheiro propriamente dito”. Ou falando de línguas estrangeiras, perguntam se não se tratava de roumeno ou de polonês a língua de uma canção da fita gravada para um espetáculo: “Dramaturgo: Vai me desculpar, mas isso não era voz humana. Isto era um instrumento musical do norte da Argentina, da Quebrada de Humahuaca. Se chama ‘erke’”. E o interrogatório termina neste ponto, depois da resposta do dramaturgo sobre a maneira pela qual ele tinha sido informado da morte de Che Guevara: “Eu li nos jornais”.<sup>54</sup> O último choque elétrico faz então falhar a respiração do Dramaturgo, que é finalmente reconduzido à cela, debaixo de ameaças.

A peça faz intervir igualmente a Espanha da Inquisição sob Torquemada (1420-1498), o grande inquisidor do “Santo Ofício” de 1478 a 1498, período que teria contado com 8.800 pessoas incendiadas, 6.500 cuja condenação à morte foi apregoada grosseiramente nos postes, 90.000 condenadas a penitências diversas e um milhão de pessoas expulsas do país.<sup>55</sup> Em cenas alternadas, o personagem Torquemada expõe seu pensamento, exibindo o mesmo cinismo e humor dos torturadores do Dramaturgo – por exemplo, a justiça consistiria na proporcionalidade segundo critérios de desigualdade; isto seria a “virtu”; mas existiriam ainda assim restos de “democracia”, isto é, a tortura para todos segundo partes iguais: para ricos e pobres, cristãos e judeus, velhos e crianças, culpados e inocentes.<sup>56</sup> A cena mais marcante, todavia, em razão de seu absurdo, mostra um membro da aristocracia morrendo durante uma sessão de tortura, mas, contraditoriamente, completamente feliz, pois sua morte, quanto mais violenta fosse a tortura, mais se mostraria exemplar e convincente para o sistema financeiro da época, e faria subir as ações de sua família na Bolsa de Valores – a família, aliás, em torno do torturado, com papéis das ações nas mãos, se regozija como num pesadelo.<sup>57</sup> A peça funde explicitamente, no final, o sistema ditatorial militar brasileiro e aquele concebido por Torquemada.

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p. 105-109.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 111-114.

<sup>55</sup> A Inquisição teria sido suprimida por um decreto de Napoleão em 1808, restabelecida em seguida em 1814 e de novo suprimida em 1820 – o último ato da fé dataria de 1826. Ver *site* <[www.heresie.com/torque-mada](http://www.heresie.com/torque-mada)>. Acesso em 6 nov. 2005.

<sup>56</sup> Ver BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*, op. cit., p. 123.

<sup>57</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 149-151.

<sup>58</sup> Cena semelhante de agressão suicida pode ser vista em peça de Boal de 1968, *A lua pequena e a caminhada perigosa*, quando o personagem central, Che Guevara, já rendido prisioneiro, esbofeteia o rosto de um coronel, ao fim de duas horas de discussão acerca de imperialismo; em sequência a este ato, o guerrilheiro é assassinado.

<sup>59</sup> BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal, op. cit.*, p. 106.

<sup>60</sup> BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal, op. cit.*, p. 118.

Todavia o exemplo mais emblemático do riso absurdo, que tangencia a loucura, encontra-se em um contexto de humor negro, um dos mais notáveis do texto: quando o personagem do Dramaturgo ri<sup>58</sup> durante o interrogatório e excita ainda mais a sanha dos torturadores, que acabavam justamente de afirmar que não havia tortura no país:

*(Há um silêncio. O dramaturgo, pendurado no pau-de-arara, não consegue evitar um sorriso).*

*Baixinho: Ele está rindo.*

*Dramaturgo: (Tentando parar o riso) Não, não, eu não estou rindo, quer dizer, eu só ri um pouquinho, quer dizer, como você disse que eu difamava porque aqui não existe tortura ... bom, quer dizer, o que é que eu estou fazendo aqui? Isto daqui o que é que é? ... Isso é tortura!*<sup>59</sup>

Este riso mostra-se inquietante por ser paradoxal, uma espécie de demência passageira do espírito, bem como uma espécie de traição do corpo que não controla mais a tensão e agressividade acumulada numa situação de pressão excessiva. Este riso é emblemático do estado complexo do espírito dos personagens de Boal no exílio: e parece derivar de um julgamento segundo o qual a situação é desesperante mas não é grave, séria. O distanciamento levado ao extremo pelo espírito que se quer lúcido – e se julga superior a todos os demais dentro do contexto – acaba provocando uma perda de referências nessa experiência completamente inédita. O espírito age como se estivesse dissociado do corpo em que habita e que se encontra infelizmente em posição de inferioridade, exposto a um perigo real de morte. Trata-se do exemplo mais extremado de esfacelamento do sujeito nas obras de Boal no exílio, um sujeito que se vê despojado de nome, de seus objetos, de sua casa, de seu trabalho, de seus amigos, de seus companheiros, em suma, de sua vida, e face a face com o inimigo poderoso. Não se trata de coragem, mas de uma cegueira súbita. O mundo perde seu sentido, torna-se um mundo ao revés, mais ubuesco que carnavalesco (no sentido de Bakhtin), uma vez que o diabo, aqui, embora ridículo, está em pleno poder de fazer o mal, tal como a figura do palhaço assassino nos pesadelos.

A situação, afinal, é sim desesperante e grave também. O riso do personagem não nos contamina; ao contrário, nos deprime, porque temos a visão global da situação enquanto observadores externos. Em suma, não se trata somente do sacrifício de um homem, mas de toda uma visão de mundo que ele representa, talvez mesmo a de uma classe social também, a julgar pelas mesquinhas expressas pelos torturadores a serviço do sistema, mas do qual não se beneficiam, por estarem situados abaixo da classe média brasileira da época. Talvez no espaço de um instante, nesse riso boaliano esteja presente a constatação de que o Dramaturgo estava sendo torturado por membros do mesmo povo miserável pelo qual ele estava a lutar.

Por outro lado, é preciso notar igualmente uma espécie de *mea culpa* da esquerda, por meio de uma comicidade que ataca a fragmentação dos partidos, que causa o fracasso dos personagens prisioneiros. Vejamos trechos sobre a questão de filiações políticas: “Mestre: [...] Quer dizer que, salvo erro, o RTP vem a ser, mais ou menos, o que se poderia chamar de dissidência da dissidência da ultra-esquerda da terceira linha da micro-fração do partido”<sup>60</sup>; “Ismael: Vocês são muito teóricos, são os teóricos



das frações, das dissidências, os teóricos das teorias. Eu, ao contrário, não entendo nada de teoria. Eu sou dialético. Eu, pau-de-arara, sou dialético. Não entendo nada de teoria ».<sup>61</sup>

Em resumo, Ismael explica aos companheiros perplexos da cela que ele pertence ao GTA (Grupos Táticos Armados) e que é um “homem de ação”: assalta bancos, cujo dinheiro está no seguro, o gerente declara à polícia que havia o dobro da quantidade roubada, um segurança estúpido tenta defender o dinheiro e o revólver mais rápido mata o outro: “É dialético. Comigo nada de teoria”.

Passemos ao segundo texto. *Murro em ponta de faca* foi escrita em 1978 e encenada no mesmo ano em São Paulo.<sup>62</sup> A “carta cantada”, ou canção epistolar que é enviada a Boal em 1976 por seu amigo Chico Buarque de Holanda (“Meu caro amigo”), junta-se à peça e lhe confere o tom de uma certa nostalgia; aliás, as demais canções do texto são também de Chico<sup>63</sup>, que criou igualmente uma resposta às replicas de Boal contidas em *Murro em ponta de faca*: na primeira parte do texto, aos sentimentos de saudade dos exilados em relação ao feijão preto, ao dendê, à carne seca, Chico faz o coro dos “cariocas” responder: “feijão-preto e azeite de dendê, veja você, é coisa que agora nem se vê! [...] Eu também, também eu, sinto também [...] não pense que ao voltar encontrarás/ o país que deixaste é já passado!”.<sup>64</sup> Aliás, no mesmo ano da prisão e do exílio de Boal, 1971, Chico Buarque compôs quatro canções impactantes: “Construção”, “Samba de Orly”, “Cordão” e “Deus lhe pague”; no ano seguinte, ele lança uma canção absolutamente depressiva – “Bom conselho”, na qual contradiz diversos ditados populares usados para consolar alguém: “inútil dormir que a dor não passa”; “está provado, quem espera nunca alcança”; “eu semeio vento na minha cidade/ vou pra rua e bebo a tempestade” etc. Na canção “Acorda amor”, o autor descreve de forma humorística uma casa sendo invadida pela polícia da ditadura durante a noite, e lança um refrão ainda atual na linguagem comum dos brasileiros para exprimir sua desconfiança e sua revolta em face das contrafações da polícia ou dos políticos: “Chama o ladrão! Chama o ladrão!”, em lugar de « socorro, polícia! socorro, polícia! ». Ou seja, pode-se chamar a isto uma resistência local por parte daqueles que ficaram no país.

Para diferenciar o riso em geral presente em *Torquemada*, do riso em *Murro em ponta de faca*, diga-se que nesta o corpo dos personagens, em deslocamentos improvisados de muitos anos através de países variados, mostra-se como mais leve em comparação com o corpo encarcerado em presídios; mas agora é o espírito que por sua vez se sente paradoxalmente “prisoneiro” sob muitos aspectos: em relação ao país natal, à casa e aos objetos queridos, aos velhos hábitos, prisoneiro das pessoas que ficaram e daquelas que morreram, das lembranças dos erros cometidos, etc. Quanto aos sentimentos de perda, iniciados com a prisão, parecem aumentar à medida em que as distâncias entre os personagens exilados e o Brasil se tornam maiores – de um lado, a impossibilidade de um retorno breve em virtude da situação política do continente em 1976 às voltas com as ditaduras; de outro lado, a perda se intensifica devido à travessia do oceano Atlântico, para longe dos trópicos, em direção ao hemisfério norte, frio e sem sol, numa procura sem fim por refúgio.

O riso nesse novo contexto continua “na corda bamba”, pois que à angústia da partida em exílio em 1971, vem juntar-se também a angústia do retorno do exílio, que rivaliza, em 1978, com todos os sentimentos de perda acumulados – fica-se conhecendo o tamanho da crise instalada no

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, p. 119.

<sup>62</sup> *Murro em ponta de faca* estreia a 4 de outubro de 1978, no Teatro TAIB, com músicas de Chico Buarque de Holanda, direção de Paulo José, organização do espaço cênico por Gianni Rato, produção de Othon Bastos e com os seguintes atores: Renato Borghi, Marta Overbeck, Francisco Milani, Beth Caruzo, Othon Bastos e Thaia Perez.

<sup>63</sup> Ver *Chico Buarque 50 anos*, com Chico Buarque, Polygram, s./d. Caixa com 5 CDs : O malandro, O trovador, O amante, O cronista, O político. O CD O político contém “Meu caro amigo”, “Construção”, “Apesar de você”, “Samba de Orly”, “Acorda amor”, “Bom conselho”, “Gota d’água”, “O que será”, “Fado tropical”, “Tanto mar”, “Angélica”, “Cordão” e “Deus lhe Pague”.

<sup>64</sup> BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*, op. cit., p. 20.

país em consequência do fracasso do propalado “milagre econômico” propagandeado pelos militares. A orelha do livro *Murro em ponta de faca* deixa ver as disposições psíquicas de Boal naquele ano de 1978, e indica que o autor parece um tanto fatigado em andar aplicando “murros em ponta de faca”: “Quando é que eu volto? Não sei. Sei que sinto saudades, sei que quero voltar. Faz sete anos que estou exilado, mas sei que estou preparado para mais sete ou setenta. Sei que só voltarei quando puder voltar inteiro: eu e o meu trabalho, que é parte de mim. Quando puder fazer no Brasil o mesmo que faço fora, na França e na Itália, na Suécia e em Portugal: teatro do oprimido, teatro para a liberação. Quando isso for possível, tomo o primeiro avião”.

O luto de Boal, no entanto, será longo; ele só retornará oito anos mais tarde, em 1986, após quinze anos de ausência. Todavia, no seu prefácio para *Murro ...*, agradece a todo o grupo da encenação da peça, por havê-lo feito retornar a sua terra: “Eu continuo longe, tão longe, mas agora estou mais perto. Graças a vocês! [...] ‘até breve’. Talvez as coisas já não estejam tão pretas » (menção ao refrão da carta-cantada de Chico).

Esta ambivalência de um sujeito dividido entre dois continentes, dois países, duas disposições anímicas, deve-se a um conflito interior que vai produzir nos personagens em deslocamento um riso amargo e cruel voltado contra eles mesmos. A tortura é então vivida de outra maneira, no seio do próprio grupo de exilados brasileiros, que se deslocam num “entre quatro paredes”, *huis clos* infernal, que exacerba as diferenças individuais toleradas anteriormente em situação de prisão, quando o perigo de morte mais evidente criava solidariedades no plano da condição humana. Agora, a tortura de uns sobre os outros se exprime em geral pela agressividade da ironia, e menos sob a forma do humor negro, que ressurgiu ainda quando a morte lhes espreita - por exemplo, quando da situação tragicômica de fuga apressada de um abrigo para outro na América do Sul, sob o disfarce de um pequeno cortejo fúnebre, que obriga um dos personagens do grupo de exilados a se meter num caixão. Os sentimentos de identidade - pessoal, social, nacional, política- bem como a percepção da alteridade em diversos planos, entram em curto-circuito: são ataques contra o militante nordestino analfabeto, mas contra também a arrogância dos “doutores”, dos intelectuais que pretendem saber tudo e tudo prever; ataques ainda contra a burguesia mundana e politicamente irresponsável e insensível, contra o machismo e contra a mulher demasiado liberada sem critérios ou ética etc.

Saltemos essas passagens para nos concentrar num exemplo notável de humor negro que soma desta vez erotismo e morte. Um dos três casais de brasileiros em jogo na peça, quase no final, já em solo francês, tenta fazer amor: Maria e Paulo. Assinale-se que cenas anteriores de humor negro, que partiam de imagens de corpos mutilados pela repressão, tinham mencionado a utilidade de cada parte do corpo humano, ao longo de um dos numerosos jogos com enumeração de objetos realizados entre os personagens para matar o tempo; no momento, porém, de comentar a utilidade da língua, das pernas e da ponta dos seios, o jogo já tinha derapado da morte para sugestões de prazeres sexuais. Esse jogo começa a partir da notícia que lhes chega sobre um total de trinta mil mortos em menos de um mês (no Brasil? Na América Latina? Não fica claro). Maria, envenenada pelas cartas recebidas do Brasil que lhe contam as mortes trágicas de seus amigos, sente esgotarem-lhe as forças e passa a considerar

ela mesma como estando morta; Maria só pensa em corpos apodrecidos, esfacelados, despedaçados – um estado de espírito que a impede de fazer amor. Mas à medida que explica tudo isto ao marido, que a deseja mesmo assim, a cena vai-se transformando progressivamente em um ritual erótico macabro, de grande força dramática, uma vez que Paulo começa a mimar sensualmente um corpo mutilado ao qual faltaria sucessivamente cada parte do corpo citado por Maria no jogo; além do mais, ele a abraça, mostra seu corpo, sugere a retirada de suas roupas pouco a pouco, como num *strep-tease* funesto. Maria afirma que quando vê o corpo nu de Paulo, já o vê morto, ou sem uma de suas partes; enfim, pensa em mãos apodrecidas ou cortadas, e não chega sequer a sentir suas carícias. Sem parar de falar, ela começa a acariciá-lo: “Podiam ter te cortado essa língua. (Gesto). Podiam ter te furado esses olhos. (Gesto). Podiam ter te cortado todo, aqui e aqui e aqui ... retalhos ... o pulmão escorrendo pelas costelas ... (Ela começa a tirar a roupa dele e a vesti-la ela mesma: a camisa, a gravata, o paletó, as calças. Tira-lhe a carteira com dinheiro que usa como adorno). Podiam ter te assassinado .... (Agarra-se ao corpo dele querendo buscar prazer que não vem)”.<sup>65</sup>

Em resumo, Paulo insiste, ela o empurra com um grito e interrompe a cena, repetindo seus medos sem ambigüidade e terminando por um nunca mais. Para encurtar, Maria desaparece e um certo dia chama Paulo por telefone a partir de um quarto de hotel, durante um ato de suicídio por ingestão de pilulas, uma a uma, ao longo da conversação telefônica, na qual diz que o ama, mas que não agüenta mais, etc.; volta então a história dos corpos despedaçados, até que sua língua impede-a de falar: “Minha língua está ficando esquisita. Eu não quero continuar falando com você com a língua desse jeito ... não quero fazer você sofrer.” O patético surte efeito: Maria se despede, Paulo se desespera. E deseja ficar só. Os amigos se despedem. É o momento da dispersão do grupo em Paris. Paulo então monologa: quiseram-no morto, mas ele está vivo, escapou, e vai continuar a dizer não, a protestar, e seus companheiros mortos poderão falar através dele, e mesmo se ele viesse a se calar um dia (ele não diz “morrer”), sempre haveria um dentre eles para continuar a falar alhures - e ainda que todos se calassem, restaria ainda o silêncio que falaria em lugar de todos. E todos os atores retornam, num outro país, numa outra época, em circunstâncias semelhantes, dentro da estrutura circular da peça.

Nesse ritual erótico de amor e morte, Maria parece querer levar até ao extremo a experiência da morte – que já habita nela – por meio do desfalecimento momentâneo proporcionado pelo gozo sexual. Mas Paulo, com seus jogos mais para o cômico, não parece partilhar desse mesmo desejo complexo. Maria constrói então um outro ritual de amor e morte com Paulo, em que a morte será real e Paulo não poderá estragar o jogo, estando longe, ao telefone. Se ousarmos ler esses rituais à luz de Georges Bataille<sup>66</sup>, poderemos dizer que Maria, por este excesso de amor e de morte, entra no contínuo da vida, levando ao mais longe possível a desintegração de seu eu e a do seu corpo já sentidos como decompostos; isto para fundir-se uma vez por todas com a natureza. Paulo, por outro lado, nesse mesmo ritual, poupa-se da dor através do humor negro; digamos que, nesse jogo, Paulo estaria mais do lado do humor e Maria mais do lado do negrume. A única fusão que Paulo se permite é aquela representada pelo corpo coletivo formado pelos que resistem, confortados que são pela crença na História.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

<sup>66</sup> BATAILLE, George. *L'érotisme*. Paris : Les Editions de Minuit, 1957. Segundo o autor, o gozo sexual, a morte e a ascese mística põem em questão a existência, pois acarretam a destruição do indivíduo que se dissolve num outro ser anônimo, nos planos físico e psíquico ; a individualidade se esfuma, ocorre uma passagem do descontínuo individual ao *continuum* (duração transindividual) do fluxo da vida, na qual o homem se funde, para se tornar realmente uma totalidade com a natureza – a natureza imediata, a exuberância da vida em seus aspectos mais brutais, justamente a animalidade que o homem recusara para afirmar-se humano. É desse modo que o autor fala da imanência do sagrado e não de transcendência ; isto é, o sagrado seria subjacente à existência humana, não um céu , mas um quase-inferno fascinante, a perda das certezas. Logo, ainda que o erotismo se manifeste na ocasião da atividade sexual, ele a ultrapassa, transborda-a e descortina ao homem o domínio do sagrado (imaneente, não cristão , mas pré-cristão ) que revela a especificidade humana. Ver as análises de DUROZOL, Gérard. *L'érotisme – Bataille*. Paris : Hatier, 1977, p. 12 e 13.

<sup>67</sup> BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*, op. cit., p. 94.

<sup>68</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 70.

<sup>69</sup> Ver a muito fecunda entrevista de Boal a Emile Copfermann, em Paris, em 1977: Au peuple les moyens de production théâtrale. In : BOAL, Augusto. *Le théâtre de l'opprimé*, op. cit., p. 181.

<sup>70</sup> Ver uma outra citação atribuída a Simon Bolívar, El Libertador de las Américas. In: <www.americas-fr.com/histoire/bolivar.html>. "Vocês sabem que eu detive o poder durante 20 anos, após o que cheguei a algumas conclusões seguras. Primeiro, a América nos é ingovernável. Segundo, aquele que enseta uma revolução, labora o mar. Terceiro, a única coisa que se pode fazer na América é emigrar. Quarto, esta região cairá infalivelmente entre as mãos de pequenos tiranos..."

## Um exílio com humor e um exílio sem humor

Tentando compreender o exílio político através do "riso instável", cremos ter podido distinguir duas de suas significações nesses textos de Boal. O exílio poderia ser uma suspensão da vida cotidiana e uma imersão num "tempo sem tempo", caracterizado por muitos distúrbios espácio-temporais; poderia constituir uma ruptura, uma brecha na vida normal, e o princípio de realidade pode enfraquecer-se, os extremos da vida e da morte se tocarem e tornarem-se indissociáveis nos casos de desintegração mortal do eu, um eu imerso num mundo absurdo, um eu esvaziado de repente de todo sentido – Maria aqui seria o paradigma.

Ou então, ainda sendo uma suspensão da vida cotidiana, o exílio significaria um tempo de pausa dentro da luta, para poder levá-la mais adiante; seria um tempo estratégico de poupança das forças com vistas a um fim preciso; seria um momento de passagem, de transição entre duas instâncias de luta: entre um fracasso assumido e uma vitória futura. Neste caso, é a fé na História, uma História dinâmica, não morta, o que parece confortar a resistência no exílio e alimentar o desejo de retornar ao país de partida, e impedir também a perda de referências que precede o nada, o vazio. Daí decorre o poder de distanciamento sujeito-objeto, sujeito-situações que caracteriza esses espíritos em exílio, em geral sempre lúcidos e em vigília, mas também sonhadores e capazes de superação à primeira oportunidade que se apresente. E prontos para enfrentar a angústia e a morte pelo humor, pelo riso, como é o caso do personagem Paulo. Aliás, uma das últimas blagues da peça pertence justamente a Paulo, que fala aos novos exilados que ele acabara de conhecer: "Cadeia tem também seu lado bom. A única coisa realmente chata é quando você topa com um companheiro que gosta de fazer piada [...] 'antes eu trabalhava muito, estava sempre ocupado. Agora que eu estou preso, tenho todo o tempo livre!'"<sup>67</sup> A fé na História, finalmente, produz as forças necessárias que sustentam uma disposição da alma como a seguir, nesses versos-refrão de uma canção de *Murro em ponta de faca*: "Não sou herói nem covarde/ por isso corro perigo;/ tão pouca coisa que eu sou/ nem sei se fujo ou persigo!/ Nem me vence o inimigo/ e eu vencê-lo não consigo:/nesta luta que prossegue,/ele persegue, eu persigo!"<sup>68</sup>

Boal no exílio não se considerava uma vítima, como declarou ao jornal *Le Monde*, em 1977<sup>69</sup>, mas como um soldado que tinha perdido uma batalha, porém continuava a viver, a trabalhar. As duas peças que acabamos de analisar terminam além do mais por uma exortação à vida e um convite à resistência para manter vivos aqueles já mortos em consequência da mesma luta.

Desse modo, o exílio e toda a barbárie que o precede parecem ser assimilados a um longo ritual de sacrifício que aproxima os personagens e o próprio Boal de seus ídolos guerreiros, tais que Simon Bolívar (24-07-1783/ 07-12-1830) e Che Guevara (14-05-1928/ 09-10-1967), cujos caminhos percorridos e as causas defendidas têm todo um fundo em comum com as lutas desses anos infelizes do século XX. O que nos faz pensar igualmente no sentimento insolúvel de exílio que devora esses seres móveis, nômades, esses seres de exceção, a julgar por estas palavras atribuídas a Simon Bolívar no momento de sua morte: "Partamos, partamos... Essas pessoas não querem mais saber de nós nesse país ... Vamos, meus meninos, ponham minhas bagagens a bordo da fragata! »<sup>70</sup> Esse mesmo sentimento insolúvel



de exílio que parece habitar, após tudo, a alma de Augusto Boal – um aspecto inerente talvez a sua natureza de criador e que se viu intensificado ao extremo ao longo de suas errâncias dentro e fora do país: “Gostaria de dizer que eu gosto de trabalhar no Brasil, gostei muito de trabalhar aqui, o que não impede que eu vá trabalhar lá também (França). Penso em ficar a maior parte do tempo aqui (Brasil). Depois de tanta viagem, de tanto conhecer, eu não posso ficar num lugar só o todo tempo, eu quero viajar, trabalhar no Teatro do Oprimido, no teatro “normal”, trabalhar em toda parte, isso é muito importante. Inventar, eu gosto muito de inventar”.<sup>71</sup>

*Artigo recebido em maio de 2017. Aprovado em junho de 2017.*

<sup>71</sup> BOAL, Augusto. O eterno viajante – entrevista à Catarina Sant’Anna, *op. cit.*, p. 10.