



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL
MESTRADO EM LETRAS

A POÉTICA DO EXÍLIO EM MURRO EM PONTA DE FACA DE AUGUSTO BOAL

JOSÉ FÉLIX DA COSTA FILHO

MANAUS,
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL
MESTRADO EM LETRAS**

JOSÉ FÉLIX DA COSTA FILHO

A POÉTICA DO EXÍLIO EM MURRO EM PONTA DE FACA DE AUGUSTO BOAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras / Estudos Literários, sob a orientação do Professor Doutor Lajosy Silva.

**MANAUS,
2018**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

C837p Costa Filho, José Félix
A Poética do Exílio em Murro em Ponta de Faca de Augusto Boal
: A Poética do Exílio / José Félix Costa Filho. 2018
108 f.: il.; 31 cm.

Orientador: Lajosy Silva
Dissertação (Mestrado em Letras) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Teatro. . 2. Exílio. . 3. Pátria amada.. 4.
Terra natal.. I. Silva, Lajosy II. Universidade
Federal do Amazonas III. Título

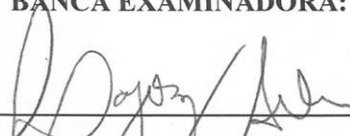
JOSÉ FÉLIX DA COSTA FILHO

“A POÉTICA DO EXÍLIO EM MURRO EM PONTA DE FACA DE AUGUSTO BOAL”

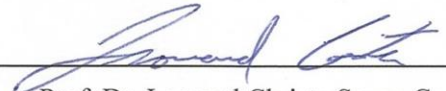
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 30 de agosto de 2018


BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Lajosy Silva – **Orientador**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



Prof. Dr. Leonard Christy Souza Costa – **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



Profa. Dra. Marta de Faria e Cunha Monteiro – **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro – **Suplente**
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof. Dr. Fúlvio Torres Flores – **Suplente**
Universidade Federal do Vale do São Francisco - UNIVASF

AGRADECIMENTOS

Ao nosso Deus pai onipotente de todos nós e que neste momento único, somente Ele sabe a razão e por quais obstáculos tive que passar e ultrapassar para chegar até aqui. Obrigado meu Deus ... porque até aqui eu tenho a certeza que você esteve ao meu lado e somente você, sabe das dificuldades que passei e de tudo que eu renunciei neste período. Este agradecimento é de forma muito especial a Deus, pela força e pela fé, que faz brotar dentro de cada um de nós, em cada momento das nossas vidas e em segundo momento à Universidade Federal do Amazonas – UFAM, pela oportunidade de ter participado do processo seletivo e que com inúmeros obstáculos pude chegar até aqui.

Obrigado a secretária da coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, a Senhorita Angélica Gonçalves pelo acolhimento, que sempre fui bem recebido e atendido, obrigado aos professores, aos colegas que representam a turma 2016 e por toda a comunidade da UFAM. Um outro agradecimento muito especial é ao meu orientador o Prof. Dr. Lajosy Silva, que no decorrer da elucidação desta Dissertação, em nenhum momento deixou-me sozinho nesta caminhada. E posso afirmar que o mesmo foi mais que um orientador, mas sim um PAI, porque tenho certeza se não fosse as intervenções acadêmicas do mesmo, eu jamais teria chegado até aqui. Outros agradecimentos especiais são para os professores que participaram desta trajetória: O Prof. Dr. Leonard Christy Souza, (atual coordenador do PPGL), que esteve nesta caminhada desde a qualificação, a Prof^a. Dr^a. Juciane dos Santos Cavalheiro, (Professora do PPGL - UEA), a Prof^a. Dr^a. Nícia Petreceli Zucolo, ao Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha por tudo que aprendi sobre Literatura no Amazonas e ao inesquecível, Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque.

Outro agradecimento mais do que especial é para a Prof^a. Dr^a Marta de Faria e Cunha Monteiro por ter aceito o convite em participar da composição da banca de defesa em conjunto com os Professores Dr. Leonard Christy Souza e ao Prof. Dr. Lajosy Silva.

E neste momento, mais do que primordial é para minha família, em especial e em memória aos meus pais José Félix da Costa e Benigna Pachêco da Costa que fisicamente não estão mais aqui conosco neste plano, mas tenho a certeza que onde os mesmos estão, a felicidade será estupenda por esta vitória que não foi fácil.

E assim, quero expressar os diversos agradecimentos a todos àqueles que estiveram ao meu lado continuamente nesta trajetória. O meu muito obrigado a todos.

Subversiva ...

A poesia
Quando chega
Não respeita nada.
Nem pai nem mãe.
Quando ela chega
De qualquer de seus abismos
Desconhece o Estado e a Sociedade Civil
Infringe o Código de Águas
Relincha
Como puta
Nova
Em frente ao Palácio da Alvorada.
E só depois
Reconsidera: beija
Nos olhos os que ganham mal
Embala no colo
Os que têm sede de felicidade
E de justiça.
E promete incendiar o país.

(Ferreira Gullar)

RESUMO

A presente Dissertação de Mestrado é resultado de uma série de intervenções e observações realizadas dentro do teatro. A escolha do texto *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal como objeto de estudo, foi um outro desafio, pois os diversos textos e técnicas deixados por Augusto Boal, são de extrema importância, não só para a pesquisa, mas também para a descoberta de novas técnicas. O texto em estudo pode ser entendido, como denúncia, ou como crítica de um período ditatorial, onde diversos brasileiros estiveram exilados, fora de sua terra natal, os motivos foram os mais diversos possíveis, porém nos direcionamos ao momento político em que vivia a sociedade brasileira na década dos anos setenta e oitenta. Augusto Boal foi incansável em trabalhar, discutir e interpretar, levando suas reflexões e suas técnicas para o Brasil e pelos diversos países por onde passou no exílio. O referido trabalho foi dividido em três capítulos, sendo que o primeiro capítulo foi intitulado de: A poética de Augusto Boal, onde esplanamos sobre o que foi o teatro de oprimido? A política e ideologia no teatro de Augusto Boal e ler e ver Augusto Boal hoje. É um capítulo onde detalhamos a vida de Augusto Boal, sobre o seu compromisso com o teatro e as lutas sociais. O segundo capítulo, detalhamos sobre a poética do exílio, sua forma e os seus conteúdos direcionados ao texto *Murro em Ponta de Faca* (1978), uma apresentação. Espaço, e tempo na obra *Murro em Ponta de Faca*. Um outro tópico sobre Análises de personagens: Extrato social do Brasil no Exílio e finalizando com Identidade e mudança. Este momento é marcado pelo movimento das personagens, uma vez que cada personagem da peça de teatro, enfatiza as causas e consequências sobre o Exílio. O terceiro capítulo é marcado por Augusto Boal Pós-Exílio e sua prática teatral; A anistia e o teatro; A memória do exílio e A importância de Augusto Boal hoje. Desta forma, afirmamos o nosso compromisso com a sociedade, pois a partir da elucidação deste trabalho, estamos convictos de sua contribuição e de reflexões para a sociedade brasileira.

Palavras-chave: Teatro. Exílio. Pátria amada. Terra natal.

ABSTRACT

This Master's Dissertation is the result of a series of interventions and observations made within the theater. The choice of the text "Murro" in Augusto Boal's *Knife Tip* as an object of study was another challenge, since the various texts and techniques left by Augusto Boal are extremely important not only for research but also for the discovery of new techniques. The text under study can be understood as a denunciation or as a criticism of a dictatorial period, where several Brazilians were exiled outside their homeland, the motives were as diverse as possible, but we turned to the political moment in which society lived in the seventies and eighties. Augusto Boal was unable to work, discuss and interpret, taking his reflections and his techniques to Brazil and the various countries where he spent in exile. This work was divided into three chapters, and the first chapter was titled: *The Poetics of Augusto Boal, where we plan on what was the theater of the oppressed? The politics and ideology in the theater of Augusto Boal and read and see Augusto Boal today.* It is a chapter where we detail the life of Augusto Boal, about his commitment to theater and social struggles. The second chapter, we detail the poetics of exile, its form and its contents directed to the text *Murro in Ponta de Faca* (1978), a presentation. Space, and time in the work *Murro in Ponta de Faca*. Another topic on *Character Analysis: Brazilian Social Exile in Exile and ending with Identity and Change.* This moment is marked by the movement of the characters, since each character in the play emphasizes the causes and consequences of the Exile. The third chapter is marked by *Augusto Boal Post-Exile and his theatrical practice; Amnesty and theater; The memory of the exile and The importance of Augusto Boal today.* In this way, we affirm our commitment to society, since from the elucidation of this work, we are convinced of its contribution and of reflections for Brazilian society.

Key words: Theater. Exile. Beloved homeland. Homeland.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: A POÉTICA DE AUGUSTO BOAL	17
1.1 A poética em Augusto Boal	26
1.2 O que é o teatro do oprimido?	35
1.2.1 Política e ideologia no teatro de Augusto Boal	43
1.2.2 Ler e ver Augusto Boal hoje	44
CAPÍTULO II: A POÉTICA DO EXÍLIO	48
2 A poética do Exílio: forma e conteúdo	48
2.1 Murro em ponta de Faca (1978): uma apresentação	54
2.2 Espaço e tempo na obra: Murro em ponta de Faca (1978)	64
2.3 Análises de personagens: Extrato social do Brasil no Exílio	68
2.4 Identidade e mudanças	80
CAPÍTULO III: AUGUSTO BOAL PÓS-EXÍLIO E SUA PRÁTICA TEATRAL	83
3.1 A anistia e o teatro	86
3.2 A memória do exílio	90
3.3 A importância de Augusto Boal hoje	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, intitulado *A Poética do Exílio em Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Pinto Boal abordará sobre a identidade, a construção e a importância de uma Poética, não só como proposta, mas também como uma nova estética e acima de tudo, como ponto de discussão sobre a importância do retorno de Augusto Boal a sua pátria. Com esse novo olhar, qual seja, de um exilado de voltar a sua terra. De início percebemos o contexto histórico de Augusto Boal, a delimitação de sua produção no período de 1953 a 1978. Um período aparentemente resumido, mas rico em nível de aprendizado, de produções e de experiência, onde teremos uma definição sobre o que é e qual a importância do teatro do oprimido, bem como as suas mudanças, seus caminhos, e os seus relatos na obra: *Murro em ponta de faca* de Augusto Boal como perspectiva de mudança na sociedade, nas práticas sociais em nossa cultura e em nosso meio social. Contudo, percebemos a importância das reflexões, pois precisamos rever, a construção de uma poética, bem como deciframos até que ponto essas poéticas são consistentes no discurso do teatro de hoje e nas diversas, demandas sociais, seja no teatro profissional, ou até mesmo nos espetáculos de amadores, trabalhados nos diversos espaços cênicos existentes no espaço urbano ou na própria escola.

Outra nomenclatura que observamos como ponto primordial e de extrema relevância e importância, é o ler e ver Augusto Boal hoje, pois nota-se nitidamente que a partir das leituras sobre o teatro, percebe-se que Augusto Boal foi muito discutido, não apenas no Teatro, mas também nas diversas práticas e acontecimentos artísticos e culturais da cultura Brasileira e até mesmo na Regional. O estilo Boal foi desenvolvido a partir das experiências, dos anseios da sociedade que clamava por mudanças imediatas, mas firmes e concretas com perspectivas de um futuro menos drástico e acima de tudo, menos tenebroso que em sua época. Apesar de inúmeras lutas, muitas angústias e decepções sobre os problemas sociais da sociedade brasileira, Boal não parou, nas suas perspectivas de mudanças e insistiu na sua proposta através da arte, na sua filosofia de vida.

Com estas práticas, Boal preservou na luta, pelos seus sonhos, pelo sonho das pessoas insatisfeitas em uma pátria unida, porém esquecida, mas com novas perspectivas de mudança para uma nova realidade brasileira. Os movimentos sociais, através dos intelectuais e dos artistas, questionavam as diversas opressões, advindas dos líderes políticos de uma elite brasileira.

A presente Dissertação está dividida em três capítulos. O capítulo um intitulado: A poética de Augusto Boal, no qual percebemos a importância do estilo Boal na sociedade brasileira e nos diversos países por onde passou. A partir desta perspectiva o referido capítulo se subdivide em: A poética em Augusto Boal; O que é o teatro do oprimido; Política e ideologia no teatro de Augusto Boal e Ler e ver Augusto Boal hoje.

O capítulo dois intitulado de A poética do Exílio, foi dividido em Murro em Ponta de Faca (1978): Uma apresentação; Espaço – tempo – ação; Espaço e tempo na obra: Murro em Ponta de Faca; Análises de personagens: Extrato social do Brasil no exílio e Identidade e mudanças. Neste capítulo será analisado o contexto histórico do período de 1953 a 1978 na produção de Augusto Boal, afinando, assim, suas experiências e textos, a fim de não os tornar vagos, tendo em vista o pequeno número de referencial e, ainda uma restrição de fontes bibliográficas. No entanto, não nos distanciamos do teatro do oprimido, visto que é o momento macro de suas obras e, para homenagear, apresentamos um tópico específico intitulado O que é o teatro do oprimido?, no qual destacamos a importância do teatro como prática, como intervenção, como motivação e, até mesmo, como mudança de paradigma.

O terceiro capítulo intitulado Augusto Boal Pós-Exílio e o seu tempo; As encenações da peça teatral: Murro em Ponta de Faca, no Brasil e no exterior; O Discurso das Personagens em Murro de Ponta de Faca e as considerações finais. Não podemos negar a importância da política adotada por Boal, não só nos seus discursos, mas também nas reflexões dos seus textos. A importância do Teatro de Augusto Boal é valorizada e registrada, pois é a partir deste olhar que entendemos a magnitude do seu trabalho, não só nos espaços formais, mas também nos espaços não formais. O leitor ao confrontar-se com o texto de Boal reflete sobre sua importância, sua relevância e, acima de tudo, sua capacidade de olhar a sociedade em que convive.

No primeiro capítulo, destacamos o tópico: Ler e ver Augusto Boal hoje, pois ao refletirmos esta temática, de início tivemos uma convicção que Boal ficou parado no tempo, mas ao constatarmos com algumas Instituições e um público específico, detectamos a importância dos textos para a conscientização, para a mudança de paradigma, acima de tudo em sala de aula. E, a partir destas confirmações, é possível entendemos que os textos, técnicas e práticas desenvolvidas por Boal podem ser instituídas e compreendidas até em nossos dias.

Quanto ao capítulo dois estruturaremos uma poética através do texto Murro em Ponta de Faca e no terceiro capítulo, completaremos através do teatro e o seu tempo, refletindo os discursos das personagens do referido texto.

CAPÍTULO I

1 A POÉTICA DE AUGUSTO BOAL

A partir das inúmeras atividades sobre o teatro, ou modalidades contíguas como a epopeia, a comédia e a tragédia, surge uma questão sobre a existência ou não de uma poética. Desta forma, ao exaltarmos a nomenclatura *Poética*, automaticamente enfatizamos uma prática contínua, um treino constante em nossas rotinas. Ao chegarmos a elucidação de uma poética, passamos por inúmeras etapas em diferentes estilos, percursos e trajetões, pois todas estas práticas surgem de uma trajetória ou de um ponto de discussão.

Nesta perspectiva, passamos por uma teoria e a partir desta observação, sua elucidação, sua transformação, bem como suas modificações, vão construindo assim, um modo de ser, seja como perspectiva ou, acima de tudo, como reflexão, em que firmamo-nos em um estilo, seja de época ou até mesmo momentâneo. Ao elucidarmos o referido trajeto, podemos nomear uma poética e, partindo desta premissa, percebemos a importância de Augusto Boal para a execução da proposta de construção de sua poética e suas dimensões para a Literatura Brasileira.

Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro e trabalhou como diretor de teatro. Foi dramaturgo e construiu uma proposta de teatro que utilizava a expressão cênica, para denunciar os problemas e as mazelas sociais da população brasileira, na busca de superação destes obstáculos. A aplicabilidade destas práticas teatrais na sociedade, visavam cobrir a ausência das políticas públicas do poder público, visto que as mesmas tomavam-se por objeto, ora um texto dramático, ora a representação, ou ambas simultaneamente.

Ao demarcar a arte como arma de luta e de mudança social, Boal pretendia que os espectadores pudessem tornar-se agentes criativos e críticos, interventores da ação social e conscientes de sua produção da cultura. Com uma abordagem estética, política e interativa, Boal construiu uma importante obra com traduções em mais de vinte línguas, resultante de vínculos artísticos com grupos de teatro e comunidades de diversos países do mundo.

Durante o exílio no exterior, por conta de sua atuação política no Teatro Arena, durante o Regime Militar, nos meados da década de 1960 até o início de 1980, Boal desenvolveu uma estrutura teórico-metodológica de jogos e de técnicas do Teatro do Oprimido. Assim, é possível entendermos as diferentes formas de Boal, em que o mesmo apresentou os estilos diferenciados. Partindo desta premissa, firmamo-nos na seguinte citação:

A Arte poética de Aristóteles chegou-nos num estado de mutilação incrível, que eruditos têm procurado remediar, com incansável boa vontade. Perdeu-se o Livro II, que provavelmente tratava a comédia, mas os 26 capítulos da obra têm importância capital na história do pensamento humano e da crítica literária. Quem ignora a influência da Arte Poética, desde o século XVI ao século XVIII em França? Em compensação, muitas escolas literárias no século XIX, e principalmente os romantismos alemão e francês, deviam atuar-se no polo oposto das teorias do filósofo grego ou das que lhe eram atribuídas (NASSETTI, 2006. p. 11).

Diante de uma pós-modernidade, não podemos nos distanciar Das contribuições transmitidas por Aristóteles, pois é possível discutir de forma prática e teórica a importância da Poética, como ponto de partida e escolha de métodos específicos, uma vez que é a partir desse entendimento que podemos entender sua importância, sua forma de fazer e, acima de tudo, as suas dimensões culturais.

Ao entendermos uma Poética, podemos elencar um conjunto de anotações teóricas resumidas em seus enunciados, a serem desenvolvidas como forma prática. A mesma foi pouco conhecida nesta nomenclatura específica como Poética na Idade Média, mesmo assim, foi divulgada na Europa do século XVI, por humanistas italianos, e passou a exercer influência nas artes dos séculos posteriores.

A mimesis, o mito e a catarse formam a base da arte de construção de uma poética, além do texto, circunscrito aos limites da tragédia e da epopeia, visto que a comédia é citada apenas como uma promessa de estudos. As versões das edições da poética estão em manuscritos gregos (séculos X e XIV), um manuscrito árabe (século X) e dois manuscritos latinos (século XIII). Assim, entendemos sua importância, pois é a partir destes entendimentos práticos, porém complexa de alcançarmos sua popularização, que compreendemos hoje, a importância de sua execução; elevando assim, o grau de entendimento de uma reflexão na prática do teatro como proposta superavitária, seja interdisciplinar, ou no teatro como proposta educacional. Sabemos de sua importância e do seu distanciamento do público na Idade Média.

Quaisquer que sejam os estilos da construção e do fazer de uma Poética, o seu entendimento permite-nos uma remontagem exegética de quaisquer que sejam os textos e esta é a abordagem que apontamos, através de sua importância e de sua verossimilhança tanto interna como externa, bem como uma mimesis ou a literatura comparada. Em seguida apontamos algumas reflexões sobre arte mimética como desejo poético, o qual não se articula no possível, nem no verossímil, mas se evidencia por outros critérios, sem descartar a

verdadeira ideia aristotélica de que a poesia é uma reprodução imitativa da Arte e até mesmo do nosso cotidiano.

Boal acreditava que o teatro, enquanto ação humana, é um tipo de atividade carregada de cunho político, não sendo neutra, por isso, os artistas que assumem uma postura de concordância com o mundo que conhecemos devem desenvolver um processo artístico próximo da realidade, que confirme ou reforce as diversas desigualdades sociais. A perspectiva marxista, e em especial os estudos de Georg Lukács, evidencia a experiência estética como modo de intervenção na realidade, conforme destaca Vásquez:

Quando com a aparição do marxismo-torna-se clara a perspectiva ideológica e social do processo transformador da sociedade, o artista que aspira ligar sua criação à causa revolucionária do proletariado assume concretamente esta perspectiva e integra seu esforço criador no marco da revolução (VÁSQUEZ, 1978, p. 15).

Nesta perspectiva, é possível entendermos que a obra de Georg Lukács, intitulada *História e Consciência de Classe*, de 1923 foi um evento importante no marxismo, pois promoveu um choque traumático nas gerações posteriores de marxistas. É o texto fundador do marxismo ocidental de inspiração hegeliana, e desenvolveu uma postura revolucionária engajada que foi pauta das discussões desenvolvidas pelas diferentes correntes filosóficas a partir da década de 1930. Desta forma, as principais preocupações das análises posteriores que se apoiaram nesta obra estão relacionadas com temas estruturais da vida social como o fetichismo da mercadoria, a reificação e a razão instrumental.

No entendimento da obra em questão é possível afirmar que Boal enveredou por este estilo e por esta temática, uma vez que o mesmo nos direciona sobre suas inquietações, sobre as suas angústias e acima de tudo, sobre um estilo diferenciado, uma vez que o ponto de partida do seu estilo foi a sua comunicação, o seu diálogo com um público que praticamente esquecido, mas esquecido em sua própria pátria, esquecido de si mesmo e de sua intelectualidade política, em sua própria vida e no seu próprio espaço.

Com uma sina sem perspectiva, o processo no qual o indivíduo está inserido, caracterizado pela universalização da forma mercantil, é correlato à forma interior da própria sorte, ou até mesmo do próprio destino. A estrutura da sociedade capitalista, não só da época, mas também a atual, é a própria estrutura de uma empresa mecanizada e racionalmente administrada. Lukács (1989) afirma com exatidão haver uma aproximação entre a universalização da mercadoria como forma dominante da realidade moderna e o destino do trabalhador (destino do Homem), que é ele próprio mercadoria inserida na produção industrial. E por se tratar de Boal, não poderíamos deixar de pensar no coletivo, porém o

destino do trabalhador que se torna universal para toda a sociedade que é o processo que transforma tudo em valor-de-troca. A reificação está presente no trabalho, na consciência do indivíduo e na totalidade da sociedade dominada pela mercadoria. Ainda em Lukács, o capitalismo moderno atua no sentido de “substituir por relações racionalmente reificadas as relações originais em que eram mais transparentes as relações humanas” (LUKÁCS, 1989, p. 106).

Neste sentido, pode-se afirmar que o destino do homem caracteriza-se justamente pelo processo de transformação social, transformação de uma sociedade, seja do valor de uso, qualitativo e direto, ou em valor de troca abstrato, a própria permutabilidade da quantidade do tempo de trabalho abstrato. Este processo não apenas encobre os processos produtivos, como também inverte as relações entre sujeito produtor e objeto produzido. Encobre também as relações humanas e as manifestações sociais da vida do homem que são colocadas no objeto da produção.

As determinações da produção tornam-se obscuras e estranhas ao sujeito reificado. Em relação a este processo, Boal não se estatizou, no tempo e no espaço, buscou construir um estilo, uma metodologia, uma técnica e, até mesmo, a construção de uma poética, uma vez que suas práticas eram discutidas e aplicadas, mesmo com a sua trajetória no exílio, ou em uma de suas fases nos diversos países por onde passou, como no Peru, Chile, Argentina, Portugal, França bem como em outros países, uma vez que o autor, ator e diretor teatral Augusto Pinto Boal foi marcado por várias de suas criações artísticas, onde se criticava o período ditatorial militar no Brasil. Suas obras faziam e fazem denúncias da tortura nos regimes autoritários da época, falavam-se sobre as vivências de milhares de exilados fora do Brasil, eram pessoas de todas as classes sociais, eram intelectuais, eram pessoas civis. Enfim, eram pessoas que faziam parte da história da nossa cultura e das demais histórias de pessoas com quem o mesmo se encontrava no exílio, visto que a cada encontro era uma nova história, percebia-se que estas pessoas não eram apenas os intelectuais, mas sim toda uma comunidade e um povo esquecido fora de sua pátria natal.

Quiseram que se classificassem as diferentes classes sociais, mas o exílio, apesar de todas as dificuldades e da amarga experiência vivenciada, foi a possibilidade de falar naqueles anos de ditadura no Brasil: “Escutem, escutem. Eu não me calo. Eu não me calo. Escutem”. *Crônicas de Nuestra América* (1977) e *Murro em Ponta de Faca* (1978) são exemplares no tocante às temáticas apontadas. A primeira é uma série de histórias, expressadas em crônicas, de pessoas que conheceu ou de que ouviu falar nos países latino-americanos. São histórias de

“Nuestros Americanos, aqueles que sofrem, peejam e que um dia se libertarão”, como disse o próprio dramaturgo.

Murro em Ponta de Faca é uma peça teatral, em que a condição de estar exilado e as angústias de viver fora do ambiente comunal ganham um foco, uma reflexão e acima de tudo percebemos novas perspectivas e novos valores do seu próprio repensar. Boal insere-se no seu próprio texto como um dos personagens da peça e não de um exilado. No presente trabalho, além da análise no texto teatral *Murro em Ponta de faca*, percebemos uma coletânea de produções de exilares ou exilados, que do decorrer da produção do texto é possível verificarmos de que maneira o exílio interferiu nas suas criações artísticas, e quando comparadas aos projetos por ele realizados nos anos 1960, quando era diretor do Teatro Arena na cidade de São Paulo.

Boal foi incansável em sua perspectiva, em suas lutas e acima de tudo na ênfase e insistência de sua temática, pois acreditava em sua forma de fazer e de transformar a sociedade através do teatro, não podemos negar sobre as suas angústias e sobre os seus sonhos, assim como Brecht (2005) é a favor da arte teatral com fins práticos e úteis. Defende um teatro que busque transformar a sociedade, como um ato de libertação e mudança de paradigma. Para conseguir modificar a realidade, Brecht acredita que cada indivíduo deve conscientizar-se do processo histórico do qual faz parte, seja da sua prática ou de sua função social na sociedade, pois, por meio do conhecimento desse contexto, o indivíduo torna-se capaz de refletir acerca de sua situação, entendendo que cada ser humano é apto para criar a sua história a partir de suas escolhas, possuindo uma permanente ação transformadora na sociedade e sobre a realidade objetiva, somos seres histórico-sociais e acima de tudo, seres capazes de modificar, ou simplesmente passarmos sem contribuir com o nosso fazer.

O texto teatral *Murro em ponta de faca* é uma peça histórica e apresenta um caráter essencial de colocar fatos, situações e as relações humanas como questionáveis, abrindo mão da identificação direta do ator com o personagem, ampliando para uma perspectiva social com objetivos educacionais, o que determinou uma ressignificação na função teatral a partir das práticas teatrais desenvolvidas por Brecht, com o intuito de construir relações mais saudáveis entre o artista, o espectador, o mundo, a arte e as diversas mudanças. Entendendo que esta adquire um novo princípio na relação ensinar/aprender, ou seja, a mesma vai além da perspectiva de interpretar. Assim, firmamo-nos nas palavras de Augusto Boal, bem como percebemos na sua contextualização sobre a sua prática e sua realidade:

[...] esta tem dois objetivos principais: ajudar-nos a conhecer melhor uma situação dada e ensaiar as ações que podem nos ser úteis para quebrar a opressão que ela nos revela. Conhecer e transformar - esse é o nosso objetivo. Para transformar, é preciso conhecer, e o ato de conhecer, em si mesmo, já é uma transformação. Uma transformação preliminar que nos dá os meios de realizar a outra. Primeiro ensaiamos um ato de libertação, para, em seguida extrapolá-lo na vida real: o TO, em todas as suas formas, é o lugar onde se ensaiam transformações - esse ensaio já é uma transformação (BOAL, 1999, p. 268).

Diante das afirmações acima, percebemos a importância da transformação social, através do Teatro do Oprimido, como meio de vivência na sociedade. Na contextualização de Boal (1999), a luta do participante contra a opressão é um jogo lúdico que serve como aprendizado e exercício para influenciar sua atitude na vida real, pois fica mais familiarizado com prováveis táticas dos opressores e estratégias para os oprimidos. Esta característica veio ao encontro à proposta pedagógica desta dissertação e aos jogos teatrais, pois percebemos a liberdade deste participante, a quebra não só das correntes que o prendem, e a quebra dos paradigmas, não só nos textos, mas também na prática e muito mais amplamente nos debates, porém articulou-se uma tentativa de construção coletiva de um conhecimento ou de uma forma crítica e acima de tudo, muito condizente com o que se almeja, que é a construção e a idealização de uma nova poética, porém só podemos tornar possível a edificação desta nova poética através de práticas e discussões sobre a importância do Teatro em suas diversas práticas.

Quanto à afirmativa de Moisés (2001) de que a crise moderna da Literatura, acompanhando a crise geral das artes, atingiu-as também e as confirmações de Culler (1999) que Aristóteles separou a retórica da poética, tratando a retórica como arte da persuasão e a poética como arte da imitação ou representação percebemos inúmeros comentários desmasiadamente exaltados sobre o reconhecimento e a aceitação da diversidade na vida em sociedade, ou seja, a garantia de que todos, tenham ao acesso às diferentes oportunidades socioeconômicas e culturais, independentemente das peculiaridades de cada indivíduo e/ou grupo social. No entanto, na sociedade contemporânea, deparamos-nos cotidianamente com uma ação inversa: a exclusão social. Desta forma, no teatro contemporâneo sob a perspectiva da poética, ou estilo diversificado, os discursos, os estilos e os atores com estéticas diferenciadas, estigmatizados e corriqueiramente relegados ao estilo social e artístico, provocam e desestabilizam a imagem tradicionalmente atribuída ao corpo humano, ou as suas práticas específicas, causando, assim, um novo paradigma à sociedade. Nesta perspectiva, surge Boal, com a sua estética, através da aplicabilidade do seu estilo e reflexão.

No texto teatral *Murro em ponta de Faca*, percebemos, não apenas uma cena, mas as cenas que costumamos ver na sociedade, pois os artistas trazem registradas, em seus próprios estilos, a forma de vestir, os discursos através de suas expressões faciais e todas as situações depreciativas em que viveram e vivem, sendo alvos da apreciação e da espetacularidade humana. A partir do entendimento do mesmo, suas reflexões tornam-se mais críticas e viáveis, onde detectamos uma realidade no teatro e na oportunidade de se tornarem interventores políticos-artísticos e sociais no mundo atual. Outro olhar, foi a forma participativa de Bertolt Brecht, em que o mesmo surge como uma possibilidade de consolidar investigações e de que se faz necessário pensar e repensar sobre os nossos modos de lidar, compreender, reconhecer, aceitar e incluir as diferenças e igualdades nas demais relações e manifestações sociais, econômicas, políticas, culturais e artísticas. Contudo, para isto acontecer é imprescindível que estes cidadãos não sirvam apenas de pretextos para se conseguir arrecadar benefícios referentes às relações e manifestações, nem tampouco sejam inseridos dentro de um protecionismo exacerbado e estigmatizante, realizado em nossa realidade.

A partir desta perspectiva, entendemos a viabilidade da poética de Boal, como estrutura das artes cênicas nos textos produzidos na contemporaneidade. Entretanto, não impõem juízos de valor sobre os personagens ou até mesmo o cenário e os figurinos que devem ou não participar e estar presente nas cenas especificamente no texto em estudo, pois em uma poética específica se objetiva discutir, reconhecer e se apropriar das diversas diversidades artísticas e culturais e da alteridade dos atores, dentre as falas e os diálogos de cada um dos personagens, focando-nos especificamente no teatro e nos diversos elementos que envolvem o espetáculo, tendo em vista a busca de uma contextualização dos diálogos, na perspectiva de BOAL, confirmado em:

O teatro, de um modo particular, é determinado pela sociedade muito mais severamente que as demais artes, dado o seu contato imediato com a plateia, e o seu maior poder de convencimento. Essa determinação atinge tanto a apresentação exterior do espetáculo, quanto o próprio conteúdo de ideia do escrito (BOAL, 1991, p.72).

No entendimento sobre a importância e reflexões sobre o teatro, especificamente no estilo Boal, percebemos seu modo peculiar de sua transformação com as demais artes, não só no palco, nos cenários e nos diversos públicos como perspectiva de construção de uma poética, envolvendo assim, os diversos temas universais, como o social, a política, a economia e outros temas ligados ao país.

Diante do diferencial, da contextualização e dos novos olhares sobre a construção e a interpretação do texto teatral, teremos os diversos olhares para a construção de uma nova poética. Boal, é diferenciado a partir da sua leitura, do seu estilo, uma vez que seus textos partem de uma reflexão e de uma perspectiva do eu para o todo, ou seja, do leitor para o espectador. Assim, é possível entendermos a forma de ler e interpretar o estilo de Boal, no qual esse espectador passa a participar, a envolver-se no processo de entendimento, de interpretação e acima de tudo da conscientização cultural.

No texto de Boal percebemos uma poética reflexiva capaz de transformar, não apenas um grupo, mas também uma comunidade, um povo e até mesmo uma geração, mas para isso precisamos refletir sobre a nossa prática, nossas atitudes e acima de tudo, as nossas reflexões através das ações executadas em nossa realidade. A contraposição da poética de Boal, expressa anteriormente, não apenas uma prática condizente, nos textos teatrais, trabalhados como metodologias, as quais conduziram as escolhas feitas através da presente proposta. Estas reflexões vieram da expectativa sobre um olhar, entre os tantos olhares possíveis, a partir de um texto em reflexão.

O artista independente do texto a ser apresentado ou encenado deve expressar para fora de si mesmo, para uma experiência tão aberta e não direcionada quanto o permitem nossas inclinações intelectuais. Na afirmação de Carlson (1997), o teatro há de ser visto simplesmente como “algo que exige tanto os olhos quanto os ouvidos”, de sorte que se contemple “a própria vida cotidiana como teatro”. As diversas contribuições de Karl Marx, Antonio Gramsci, Theodor Wiesengrund Adorno, Raymond Williams, Frantz Fanon e Maria da Glória Gohn, formarão a base de discussão aqui pesquisado e organizada, seja de forma artística ou intelectual especializada (WILLIAMS, 2000, p 13). Assim, buscou-se a convergência prática:

...[...] entre (..) os sentidos antropológico e sociológico de uma cultura como —modo de vida global distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um —sistema de significações bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como — atividades artísticas e intelectuais, embora destas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir, não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as — práticas significativas — desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade — que agora constituem esse campo necessariamente complexo e necessariamente extenso (WILLIAMS, 1992, 2000, p. 13).

Ao mencionarmos as diversas abordagens culturais, as imagens sobre o teatro e a construção de uma poética, mencionamos de forma ampla, os diversos tratamentos, as ideias,

as práticas, as diversas ações e os sentimentos inseridos em um campo complexo e extenso, como afirmou Williams. Foi sob o paradigma da cultura como prática materializada pela produção que se observou o objeto e se caracterizou a pesquisa, sendo a partir da leitura do texto *Murro em ponta de Faca* de Augusto Boal.

As categorias básicas desta construção foi a sociedade, o trabalho intelectual e cultural, a cidadania, o oprimido, a emancipação, as aprendizagens e os saberes não formais. Diante destas categorias, percebemos a importância da reflexão do texto em questão, dentro de um grupo, seja fechado ou aberto, mas acima de tudo a reflexão como paradigma de mudança e perspectiva de mudança de um povo. Destacando a importância do oprimido tornar-se o próprio opressor dentro da sociedade, na qual o mesmo foi oprimido. Boal esclarece nitidamente a importância do teatro na sociedade, ou como prática cultural e até mesmo interdisciplinar, seja nos espaços formais ou mesmo não formais, como praças públicas, quadras poliesportivas, parques, jardins, avenidas e até mesmo nos espaços que são intitulados de periféricos. Nesta perspectiva, firmamo-nos em:

O teatro, de um modo particular, é determinado pela sociedade muito mais severamente que as demais artes, dado o seu contato imediato com a plateia, e o seu maior poder de convencimento. Essa determinação atinge tanto a apresentação exterior do espetáculo, quanto o próprio conteúdo de ideia no texto escrito (BOAL, 1991, p.72).

Na fala de Boal, confirmamos a importância do teatro nos diversos grupos sociais e na sociedade de um modo geral, visto que é a partir da sua contribuição teatral, ou mesmo comunicacional que podemos entender a possibilidade do teatro como prática transformadora na sociedade ou como prática cultural de determinados atores, como parceiros, como mediadores ou como incentivadores desta prática cultural em nosso meio. Diante desta discussão, a construção de uma poética surge como diferencial, não apenas como proposta, mas sim como se fosse um novo estilo e um novo paradigma frente aos desafios da sociedade.

Neste olhar, valorizamos como ponto primordial a plateia, pois é a partir desta aceitação, da participação dos espectadores ou da rejeição que poderemos, não só chegar a emancipação cultural de determinado grupo, mas também ao fracasso. Quando temos uma plateia participante, estamos convictos que a proposta tornar-se-á construída e edificada.

Dessa perspectiva, Moisés (2007) afirma que o teatro se moveria no contexto das artes do espetáculo: a ópera, a mímica, a coreografia, o cinema, o musical e o circo. Nestas diversas modalidades, buscamos diversos gêneros com a participação do público, construindo assim uma poética. Esse processo de comunicação quando bem edificado e bem construído, tornando-a capaz de edificar todo um grupo e acima de tudo, construir novas perspectivas da

interpretação surgida do texto estático, a partir da sua escrita, com valor literário na especificidade do gênero dramático, sem medo de levá-lo as mais diversas interpretações, variando assim, a partir do imaginário do espectador. Nesta visão, não podemos nos prender, a nenhum olhar, ou até mesmo às correntes do tempo histórico, como nos direciona Boal, ao afirmar:

Na Idade Média, o controle sobre a produção teatral, exercido pelo clero e pela nobreza, era ainda mais eficaz, e as suas relações entre o Feudalismo e a arte medieval podem ser facilmente contadas através do estabelecimento de um tipo ideal de arte, que, é claro, não tem a necessidade de explicar todos os casos particulares, embora muitas vezes se encontrem exemplos perfeitos (BOAL, 1991, p.73).

Percebemos que o tempo passou, talvez em alguns conceitos culturais, ou até mesmo em métodos, presos ao tempo em alguns grupos específicos e talvez defasados com o próprio tempo. Hoje exaltamos um discurso de liberdade, de democracia, e quem sabe, até de modernidade, mas no momento em que nos libertamos da fase de oprimido, surgem gradativamente, os entraves culturais dos mais diversos grupos sociais, desta sociedade evolutiva. Entretanto, necessitamos de uma reflexão exaustiva, para termos a veracidade dos fatos, questionando-nos até que ponto estamos libertos para a idealização e construção de uma poética na autenticidade do discurso e do legado deixado por Boal.

A construção de uma poética, parte de inúmeras reflexões e discussões construídas de maneira autônoma sobre as diversas obras, independente do seu autor. A elucidação de uma poética forte e coesa pode ser a estrutura dos diversos escritos sobre a poesia, valorizando assim, a base da estrutura e o estilo de Aristóteles. Desta forma, a arte pode ser a imitação, pois os argumentos evidenciam os diversos elementos referentes a construção de uma poética. Segundo Márcio Aurélio Pires de Almeida:

Na Poética, Aristóteles tenta, pela primeira vez, sistematizar e organizar um modelo do ideal estético de seu tempo. Esta perspectiva histórica é fundamental, não só para salvaguardar a sua importância e longa permanência temporal, como para reconhecer as condições de sua transformação, de acordo com as necessidades poéticas do homem (1995, p. 9).

Boal, faz-nos repensar, não só quanto a forma, mas também quanto ao conteúdo, na construção de uma poética. Desta forma, podemos afirmar a validação de uma *Poética*, visto que “A Poética de Aristóteles” é, acima de tudo, um perfeito dispositivo para o funcionamento social exemplar do teatro, construindo assim, um instrumento eficaz para a correção dos homens capazes de modificar a sociedade (BOAL, 1991, p 74).

Ao lermos *Murro em Ponta de Faca* percebemos poucos personagens, porém no decorrer da dramaticidade e o confronto dos mesmos, confrontamos uma representatividade e

um pedido de clemência de uma nação e até mesmo de uma geração. As reflexões apresentadas no enredo funcionam de forma textual entre os diversos lugares, as diversas cenas e a relação do período ditatorial ocorrido no Brasil na década de 1970. As personagens apresentadas em determinadas imagens do enredo, funcionam como uma mediação entre a realidade e a ficção. Os atos e as atitudes dentro da sociedade da época, apresentadas por Boal, é um pedido de clemência, elevando-nos a refletir uma nova postura de autoconscientização e reflexão sobre a própria forma de como observar a realidade social, não só as individualidades, mas também a coletividade como forma de enfrentar os paradigmas da ‘própria sociedade de forma poética através de um personagem. Assim temos:

Em formas teatrais (ou não) menos estritamente codificadas, uma personagem pode representar um papel para o qual ela não é talhada; o galã pode, em um romance sentimental, representar um papel de pai para a heroína órfã; vemos como pode se processar o deslizamento ator-papel (ÜBERSFELD, 2013, p. 66).

O texto dramático *Murro em ponta de faca* é apresentado com muita nitidez, entretanto precisamos desta ferramenta, não como arma, mas sim como reflexão, como crítica e acima de tudo como parâmetro de uma sociedade que muito lutou, luta e lutará a cada momento por melhores perspectivas, a favor dos mais distanciados grupos sociais do nosso país, e de toda uma sociedade.

Em cada personagem detectado do texto, os diálogos são plenos e as falas comportam-se de maneira clara, tornando assim um direcionamento ao leitor ou até mesmo um espectador. No todo da peça, cada resposta é um impacto, leitor, embora percebemos as marcas do passado, as marcas do exílio e acima de tudo as lembranças da rotina em sua terra natal, na caracterização do personagem e na construção de uma poética. A cada espaço visitado pelos personagens no texto de Boal temos uma carga dramática das viagens, dos percursos, dos espaços e acima de tudo das angústias e da trajetória de cada realidade. A construção de uma poética com *Murro em ponta de faca*, não é apenas pelas discussões de um personagem brasileiro, mas sim dos diversos personagens brasileiros, envolvidos em uma temática.

A emissão de outras vozes nos diálogos do texto é uma outra maneira ou forma de fazer esta distinção, bem como focar a relação entre o falante com o público, construindo assim uma poética, visto que em Aristóteles detectamos a catarse, em Brecht uma conscientização da poética do oprimido, uma ação imediata através da reação dos personagens na sociedade e em Boal a percepção de uma história marcada pela imaginação humana, mas

no sentido de cada personagem ter algo em comum, em seu espaço ou na mesma perspectiva de transformar uma sociedade.

1.1 A POÉTICA EM AUGUSTO BOAL

Augusto Boal, não iniciou seus estudos e a sua prática no teatro, mas graças ao prometido do seu pai, ele presenteou com um ano de custeio dos seus estudos no exterior, no final de sua primeira graduação em Química, o mesmo na oportunidade candidatou-se a uma vaga para estudar com um grande crítico de teatro da época, John Gassner. Nessa época conseguiu um cargo de Diretor Cultural.

Com estas experiências, estava fazendo uma faculdade para ser doutor, projeto da família, e conseguiu um cargo que lhe mantivesse em contato com o que realmente queria e ainda lhe proporcionava algumas regalias, permitindo contato com a classe artística e, assim, crescer, conhecer e se tornar conhecido. Na época, em 1953, Gassner havia sido convidado a participar do corpo docente da Universidade de Columbia, titular da Disciplina: Criação de Dramaturgia, especificamente a de maior interesse para Augusto Boal. Gassner foi um dos maiores críticos de sua época, visto que o mesmo percebeu um estilo diferenciado em Boal, a partir dos seus escritos, levando-nos a uma reflexão sobre a importância, das causas e consequências na elaboração de um texto diferenciado, construindo assim uma poética, um estilo. A exemplo é a sua obra:

Na obra *Rumos do Teatro*, de John Gassner, publicado nos Estados Unidos em 1960 com o título de “Theatre at the crossroads: plays and playwrights of the mid century American Stage”. A edição original é de 1960, e a primeira edição brasileira foi lançada em 1965, numa época de particular expansão do interesse pelo teatro e pelas experimentações cênicas no contexto teatral norteamericano. Percebemos questões centrais relacionadas às transformações vividas pelo teatro dos Estados Unidos entre 1945 e o início dos anos 60. O que Gassner entende como “encruzilhada” (a palavra “crossroads” do título original) diz respeito à ideia de que para ele o teatro se via, nessa fase mais do que em qualquer outra anteriormente, diante da necessidade de problematizar e de definir as suas próprias especificidades dentro de uma era hegemônica pela gigantesca indústria hollywoodiana do cinema. Mesmo sem pretender exaurir a análise dessa questão, Gassner detecta e discute com agudeza crítica, nos diversos ensaios, os paradoxos e as contradições que afloravam dentro da estrutura teatral dominante, abordando-os sob o ponto de vista da dinâmica histórica da cultura teatral do país, da criação dramaturgica e das estéticas cênicas vigentes naquele contexto (GASSNER, 1965).

As experiências de Boal como aluno de Gassner foi um marco para o teatro brasileiro, pois Gassner foi considerado o mestre interlocutor e decisivo na formação teatral de Boal. Não podemos afirmar da grandiosidade de Boal em sua praticidade e sua relevância para uma época, contudo, a partir desta experiência, e a aproximação das diversas técnicas, como

memória emotiva, interiorização como fio condutor e a do “se” imaginário, constituiu, assim, um novo olhar para a experiência de Boal e em momento posterior as referidas obras edificavam o teatro brasileiro.

Dentre as diversas técnicas usadas por Boal, há por exemplo as técnicas com o teatro norte-americano, onde valorizava a escritura dramaturgica, a qual Boal trabalhou nos seminários de arena, o da interpretação, com os exercícios de Stanislavskianos. Boal não se negava a buscar novas experiências, valorizando assim, a informação e a multiplicidade de suas técnicas.

No período em que esteve em Nova Iorque, Boal contatou com o poeta e dramaturgo Langston Hughes (1902-1967). Foi um momento marcante para Boal, apesar de conhecer inúmeras técnicas do teatro americano, o mesmo não se estatizou com o que sabia, mas sim buscava uma troca de experiência, acendendo assim as suas diversas técnicas e experiências adquiridas pelas por onde passou. Boal comentou vários espetáculos assistidos durante sua estadia em Nova Iorque. Nesta troca de experiência, buscamos uma contextualização em:

[] ...uma disciplina que às vezes tem parentesco com a semiótica é a sociologia da arte. Melhor dizendo, em alguns casos as relações são de boa vizinhança. Todavia, deve-se destacar que no interior da “sociologia da arte”, existem numerosas e contraditórias tendências, aparentadas entre si apenas superficialmente sob um rótulo comum de pesquisa das relações entre arte e sociedade (CALABRESE, 1987, p. 62).

Os diversos estilos vivenciados por Boal, no meio teatral novaiorquino, intensificando, assim, a construção de uma poética. Nos textos de Boal, aos quais foram investigados para a escrita do presente trabalho no período de (1953 a 1978) o uso de muitos estilos, estas práticas foram produzidas e apresentadas no Teatro de Arena, no final dos anos de 1950, com a influência de Brecht no Brasil e com inúmeras peças de Boal.

Nesta reflexão percebemos que, Boal não se estatizou no tempo e no teatro que foi escrito e que foi interpretado no Brasil, ao longo desse período tivemos duas etapas, dialética e historicamente opostas: as influências do teatro dos Estados Unidos e o épico de Brecht. Com inúmeras influências e novos desafios a serem edificados, Boal sente-se a vontade para retornar ao Brasil e, no ano de 1956 é marcado pelo advento do seu retorno. De volta ao Brasil, Augusto Boal estava repleto de experiências, práticas, com novos olhares e aprendizados sobre o modelo norte americano, ligado ao drama e as suas diversas formas críticas, onde se procurava uma identidade artística nos debates políticos da época. Percebemos no texto de Paula Chagas, em “Ato de um Percurso de Augusto Boal”,

divulgado pelo Ministério da Cultura, patrocinado pelo Banco do Brasil em 2015, assim afirmamos:

Em sua primeira incursão como diretor de Teatro de Arena, já em 1956, Boal monta o drama social *Ratos e Homens*, do autor norte-americano John Steinbeck. Nos ensaios o texto era estudado na sua relação dialética com a encenação, o que implicava experimentação por parte dos atores e do diretor na busca por uma representação realista, menos empostada. Veio daí a principal motivação para a implementação do Teatro de Arena. É com o Laboratório de Interpretação do Teatro de Arena. É com o Laboratório que nesse momento Boal assume uma atitude científica perante o teatro e passa a sistematizar sua prática. Além de exercícios desenvolvidos pelo diretor e atores com quem trabalhava, utilizavam-se também de alguns já realizados por outros grupos de atores, principalmente pelo russo Constantin Stanislavski, que eram continuamente reelaborados (CHAGAS, 2015. p. 30).

De posse destas influências, em 1957, Boal estreia no Brasil, como dramaturgo com a comédia intitulada de “Marido magro, mulher chata”. O mesmo é elogiado pela crítica, e não tem dificuldades de contactar e dialogar com o público. A partir destes resultados o mesmo organiza um curso de Dramaturgia aberto ao público.

Nesse entendimento, temos a veracidade do teatro como ciência, como mediador e acima de tudo como perspectiva de mudança de uma sociedade, valorizando também as diversas artes, conforme podemos perceber na seguinte afirmação de Boal:

As artes e as ciências não existem isoladamente, sem que nada as relacione, mas ao contrário, estão todas inter-relacionadas segundo a atividade própria de cada uma. Então, de certa forma hierarquizadas segundo a maior ou menor magnitude do seu campo de atuação. As artes maiores se subdividem em artes menores e cada uma destas trata dos elementos específicos que compõe aquelas. Criar cavalos é uma arte; também o é a arte do ferreiro; estas duas artes, conjuntamente com a do homem que prepara artefatos de couro, e outras mais, constituem a arte maior da equitação. Esta arte, por sua vez, em companhia de outras como a arte da topografia, a arte da estratégia; sempre um conjunto de artes afins se constitui em uma arte maior, mais ampla e mais completa (BOAL, 1991, p. 28).

Ainda segundo Boal, não podemos deixar de exaltar as artes, seja em todos os níveis, desta vez pontuaremos este momento a partir de 1953, com a chegada de Boal à Universidade de Columbia, em Nova Iorque, para especializar-se em plástico e petróleo, onde o mesmo realizou seus estudos em dramaturgia, com John Gassner. Nesta perspectiva, Boal, através de suas novas intervenções artísticas e culturais, colaborou voluntariamente com o correio Paulistano, entrevistando os mais diversos artistas. Toda a experiência de Boal neste ano foi de aprendizado como voluntário, ampliando assim seus conhecimentos, entre a teoria e a prática. Ao retornar ao Brasil, finaliza o seu curso de Química e dedica-se integralmente ao teatro. O marco do ano de 1954 foi o prêmio do primeiro lugar com o texto *Columbia com Martim Pescador*, o qual foi o seu marco como dramaturgo.

Diante deste pontapé inicial, o mesmo junta-se a *Writer's Groupo*, encena duas peças teatrais de sua autoria: *The house across the street e The horse and the saint*. Após esta trajetória em Nova Iorque, retorna ao Brasil em julho de 1955. Com esta nova experiência, houve um enriquecimento cultural Boal. O entendimento com outros textos e técnicas, trouxeram novas perspectiva e certezas, sobre o entendimento da Arte como mudança, assim nos firmamo-nos em:

A arte dominante, no entanto, será sempre a classe dominante, eis que esta é a única possuidora dos meios de difundí-la preponderantemente. O teatro, de um modo particular, é determinado pela sociedade muito mais severamente que as demais artes, dado o seu contato imediato com a plateia, e o seu maior poder de convencimento. Essa determinação atine tanto a apresentação exterior do espetáculo, quanto o próprio conteúdo de ideia do texto escrito (BOAL, 1991, p.72).

A partir deste novo Boal, não só com os seus textos escritos, mas também com as contribuições dos seus estudos teóricos, podemos entender a importância de sua trajetória para o Teatro. Obviamente que Boal, ao pisar em solo brasileiro, trouxe-nos uma carga de teoria, de acordo com o modelo artístico do *playwriting norte-americano*, tecnicamente ligado ao drama. Com esta experiência, detectamos um novo olhar, uma outra experiência que enriqueceu novas técnicas do teatro, causando-nos assim novas discussões, novos debates, não só críticos, mas também políticos, trazidos na época pelo Partido Comunista do Brasil. Nesta época, em 1956, Boal não tinha tanta dimensão política no teatro brasileiro, contudo, a primeira experiência de Boal, como Diretor no Teatro de Arena foi a montagem do drama social *Ratos e Homens*, do autor norte americano John Steinbeck.

A partir desta leitura, inúmeras perspectivas surgiram, pois tratava-se de uma nova metodologia, de outras práticas e de outra realidade, visto que os ensaios eram diversificados, pois sua estética tratava-se de uma representação realista, ou seja, um envolvimento entre teoria e prática. A partir desta nova prática, surgiram outras posturas e medidas de processos teatrais, construindo assim novas modalidades de ensino na prática. Com as diversas construções de encenações e performas, Boal buscou um novo olhar, com a nova interpretação nos diálogos do texto *Murro em Ponta de Faca*. A partir deste entendimento Boal assume um outro olhar, visto que foi detectada uma investigação, ou seja, um confronto entre teoria e prática, relacionando assim, uma postura científica, diante do teatro. A partir destas intervenções, com o desenvolvimento dos exercícios práticos, percebemos a influência e a veracidade da transformação social através do teatro. Diante desta construção entre teoria e prática, inúmeros exercícios foram elaborados e reelaborados não só através de Boal, mas

também pelo russo Constantin Stanislavski, que eram continuamente reconstruídos através das novas experiências.

O ano de 1956, foi de extrema relevância para o desenvolvimento do teatro Boal, pois tratava-se de um ano em que surgiram novas modalidades e técnicas, o mesmo ergueu-se como ciência, como estilo e acima de tudo com autonomia. Diante desta realidade, percebia-se a importância de mais estudos, de mais aprofundamento e continuidade de novas práticas. Surgiu então o Curso de Dramaturgia do Arena com a formação complementar aos exercícios dos Laboratórios de interpretação.

A partir destes novos paradigmas, surgem então a importância do entendimento e da compreensão de novas técnicas, pois, segundo Boal, “*a melhor maneira de ensinar seria, desde o primeiro dia, praticar Stanislavski*”. Assim, entendemos a importância do trabalho contínuo dos exercícios práticos, da expressão corporal e, acima de tudo, de o ator entender o seu próprio corpo, para o trabalho e desenvoltura completa na construção do personagem. Em 1957, o dramaturgo estreia no Brasil com a comédia *Marido magro, mulher chata*. Nesta estreia, inúmeras críticas foram direcionadas ao espetáculo, mas Boal não declinou-se com as críticas, nem se deixou abater por elas. A comicidade da peça não foi resultado de aproveitamento de anedotas, piadas ou ditos chitosos. A mesma surgiu com espantosa naturalidade do estilo próprio dos personagens, inspirando-o assim para a criação de um curso de dramaturgia aberto ao público na cidade de São Paulo.

Não podemos negar a importância do teatro de Arena, visto que o mesmo inspirava-se na prática realizada por Brecht para montar suas peças. O mesmo buscava na narrativa épica uma maneira de criar um espaço de discussão sobre os temas que aconteciam na realidade, reforçando o didatismo utilizado por Brecht. No período dos musicais o grupo paulista montou espetáculos com Arena Canta Bahia e Show Opinião, trazendo ao público figuras como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, e Maria Betânia. Não podemos negar a contribuição do Teatro de Arena, visto que é através destas técnicas, que foi unindo, assim, atores e espectadores, tornando-os mais críticos e tirando-os de sua zona de conforto, interagindo assim, com os diversos seguimentos da sociedade.

O teatro de Arena apresentava um cenário do teatro brasileiro, o que não acontecia com outros grupos da época. A perspectiva do teatro de Arena era politizar os textos, com uma preocupação de formar uma plateia mais crítica e se aproximar cada vez mais do teatro

produzido por Brecht, mesclando assim, a encenação e a interpretação com os elementos detectados nas teorias criadas por Constantin Stanislavski.

Boal não se negava a desenvolver as técnicas *Brechtiana*, sem quebrar a empatia com o protagonista da peça produzida por personagens criados a partir do métodos de Stanislavskiano, buscando inúmeras contextualizações, Magaldi (1984) afirma:

Onde Boal não se satisfaz com a lição de Brecht é no exclusivismo deste, que encerraria o perigo, na quebra permanente da ilusão, de afastar o espectador, no sentido comum do verbo. Ainda nesse particular há o desejo de aproveitamento dos dados positivos do método Stanislavskiano, não para preparo do ator, que passaria depois a distanciar-se da personagem, mas para se exercerem simultaneamente as duas técnicas. A função “Coringa”, da total abstração, com significado crítico, se contrapõe à função protagônica, da personagem que procura reconquistar a empatia com o público – no caso Tiradentes. A síntese de estilos se completa com a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislávski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador (MAGALDI, 1984, p. 78).

No que se refere às contribuições deixadas por Boal, podemos afirmar que o mesmo buscou, adquiriu e conviveu com inúmeras outras fontes e experiências, pois assim entendemos sua importância, quando percebemos que as práticas e os seus exercícios eram sempre reinventados para valorizar a presença de novos espectadores.

O Teatro de Arena foi marcado por inúmeros espetáculos em 1958. Nessa época ocorreu a criação do Seminário de Dramaturgia, visto que os inúmeros convidados analisavam os textos dos dramaturgos, os quais, após serem escolhidos, eram submetidos aos mais diversos processos de análises, detectando assim, a sua influência política junto aos espectadores e a própria sociedade.

A partir desta proposta, entre realidade e personagens, criou-se então as técnicas, ou até mesmo a etapa da fotografia. O ano de 1958 foi de muitas turbulências, pois o Teatro de Arena optou pela encenação de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri com a direção de José Renato. Diante dos conflitos acontecidos em 1958, conflitos esses que eram a liberdade de escolha dos textos, sem passar por relatos, por análises. Boal continuava à frente de suas produções através da direção dos textos selecionados pelo Seminário de Dramaturgia, dentre os escolhidos estão: *Chapetuba futebol Clube* de Oduvaldo Viana Filho, *Gente como a gente* de Roberto Freire e *a Farsa da esposa perfeita* de Edy Lima. Diante destas contribuições, entendemos a importância da construção de uma poética, conforme afirma Boal:

Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador” ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito ator, em transformador de ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõem uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, em tais soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia preparando-se para a ação real (BOAL, 1991, p. 138).

De posse dos ensinamentos e contribuições acima, é possível entendermos a importância e a construção de uma *Poética*, sendo assim, os textos de Boal e a confrontação do envolvimento com os espectadores, faz-nos refletir sobre a cronologia de Augusto Boal. Desta forma, o período de 1960 a 1965, foi marcado por inúmeras produções, leituras e releituras de textos.

Não podemos negar a criatividade do diretor, ator e até mesmo o escritor. Seus textos eram vistos e aceitos pelos movimentos culturais e artísticos da época. Conforme o estilo apresentado nos textos, encontramos elementos marcados por traços e registros da própria sociedade da época. Os registros eram detectados, pesquisados e em seguida aplicados. E para firmarmos esta teoria à prática, conforme afirma o próprio Boal:

A utilização da fotografia pode igualmente ajudar a descobrir símbolos válidos para toda uma comunidade ou grupo social. Ocorre muitas vezes que grupos teatrais bem intencionados não conseguem conectar-se com um público popular porque utilizam símbolos que, para esse público, nada significam. Pode ser que uma coroa real seja um símbolo de poder ... mas apenas para as pessoas que aceitam, como símbolo de poder, uma coroa real... Um símbolo só é símbolo se é aceito por dois interlocutores: o que transmite e o que recebe. A coroa pode provocar um tremendo impacto em uma pessoa de deixar uma outra completamente invisível (BOAL, 1991, p. 142).

As contribuições de Boal, na citação acima, faz-nos repensar o teatro como *Poética*, visto que o mesmo não perde de vista a defasagem que se apresenta entre o teatro norte-americano e o europeu que lhe era contemporâneo, um exemplo disso são as vivacidades dos textos e suas contextualizações. Diante destas contribuições o estilo Boal era uma crítica constante do suposto voluntarismo da elite que teria regido a luta política de 1960 a 1964. Nesta perspectiva, o teatro e a música andavam juntas, uma vez que tínhamos uma canção de protesto, visto que a fração social resistente à ditadura vem para atender a um crescente segmento do mercado ávido por consumir lembranças da revolução que não houve.

A partir desta influência do envolvimento do teatro com os problemas sociais, percebia-se nitidamente a participação de atores, cantores e demais artistas. Enfim, os titulares de conhecimento e cultura se envolviam-se diretamente nos problemas sociais brasileiros. Essa época foi de extrema relevância, pois desde de 1960, com a obra: “Revolução na América do Sul”; em 1961 com José, do parto à sepultura e 1971 Boal concebe o Teatro Jornal em São Paulo e posteriormente é exilado, onde cria o Teatro do Oprimido, já na Argentina, permanece por cinco anos, com uma estadia no Peru.

Em 1976 , após cinco anos, Boal desenvolve três formas do Teatro do Oprimido: o “Teatro Fórum”, o “Teatro Invisível” e o “Teatro Imagem” (com índios no Peru em 1973). No período de 1976 a 1986, desenvolve as técnicas introspectivas de teatralização da subjetividade, junto a povos europeus: “Arco-Íris do Desejo”; além de divulgar e desenvolver o Teatro do Oprimido, ministrando oficinas, formando núcleos e criando centros em cidades europeias. Em consonância as suas produções, em 1978, o mesmo leciona na Sorbonne e funda o CTO de Paris - Centre de Théâtre de l' Opprimé, com apoio do presidente Mitterand.

A partir destas contribuições e aprendizado transmitidos por Augusto Boal, percebemos a importância do teatro como Poética, visto que entendemos que se torna a base para uma nova visão sobre o teatro e a sua importância. Na verdade, o que fez com as obras literárias foi analisar e revelar as partes que as constituíam, verificando a maneira como funcionavam no conjunto da obra.

Esse posicionamento o conduziu a uma abordagem ontológica que até então a literatura não conhecia: uma abordagem sobre o ser da literatura. Tal foi sua consciência sobre esse estudo que abriu a Poética afirmando: “Falemos da poesia, – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos...” (ARISTÓTELES, p. 68).

Além disso, o período de 1953 a 1978 foi uma época de inúmeras contribuições para as produções do teatro brasileiro. Não podemos negar que foi uma época de discussões, de entendimentos e acima de tudo de firmamento de um estilo que poderemos chamar de poética. Apesar de Boal ter sido preso e torturado em fevereiro de 1971, após a prisão exilou-se para Buenos Aires onde residiu por cinco anos. Mesmo distante do Brasil, Boal prosseguiu as suas produções, como em 1972 com a apresentação de *Torquemada*, sob sua direção, no New York University. Nesse mesmo ano, a peça foi encenada no Teatro La Mama, em Bogotá e no

Teatro del Centro, em Buenos Aires. Trabalhou em Buenos Aires com o Grupo *El Maachete* e teve sua primeira sistematização das Categorias de teatro Popular, publicadas pela Editora CEPE, em Buenos Aires.

No ano posterior, 1973, participou no Plano Alfin (Programa de Alfabetização Integral) nas cidades de Lima e Chacabuco. Boal não parou, mesmo distante de sua terra natal. Em 1974 participou da edição no Brasil de *Teatro do Oprimido e outras Poéticas* políticas. Em 1975 participou da publicação de *Técnicas de Latino americanas de teatro popular uma revolução copernicana ao contrário*. Apesar de inúmeras contribuições, em 1976, escreveu as adaptações de “A tempestade” de William Shakespeare, com foco na figura do Caliban, como simbólico de resistência dos colonizados e Mulheres de Atenas, uma adaptação de Lisistrata de Aristófanes, com música de Chico Buarque. Boal muda-se para Lisboa, onde dirige o grupo de teatro recém-criado: A Barraca.

1.2 O QUE É O TEATRO DO OPRIMIDO?

Definir o Teatro do Oprimido consiste em mergulhar, especificamente, em um conjunto de procedimentos visuais, cênicos, seja de atuação teatral improvisada, com o objetivo inicial de transformar as tradicionais relações de produção material nas sociedades capitalistas pela conscientização política de um determinado público. Boal (1991, p. 17) afirma que a poesia é a primeira lição que o Estado deve ensinar à criança; a poesia é superior à filosofia porque esta se dirige a uma minoria enquanto que aquela se dirige às massas. Neste sentido, a ideia trata-se de uma proposta artística e pedagógica que visa estabelecer a atuação, discussão e transformação dos indivíduos que com ela se relacionam, por via da ação cênica ensaiada ou improvisada.

Voltando ao Brasil, muitas novidades aguardavam Augusto Boal. Sua experiência no exterior havia criado expectativas sobre o seu aprendizado nos dois anos em que estudou nos Estados Unidos. Sendo assim, foi convidado a integrar o Teatro de Arena, e foi ali que se desenvolveram as primeiras experiências do teatro do oprimido. Neste contexto, foi possível enveredarmos por vários caminhos, traços e práticas.

Ao mencionarmos, ou quando questionamos sobre o teatro do oprimido, não podemos nos distanciar das diversas formas constituídas que o teatro nos propõe e existe ao longo do tempo, seja de forma profissional ou de forma amadora, contudo a dimensão pedagógica especificamente no Teatro do Oprimido se diferenciou pela concretização de sua

dialogicidade, através da intervenção direta do espectador na ação teatral, o que podemos comprovar através de seguinte fragmento de D’Onófrio:

A arte do espetáculo é entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquele onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo autor tem, de início, sua significação linguística, isto é, ela e o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de ideias ou de suas interrelações, as quais o autor do texto quis evocar (D’ONOFRIO, 1995, p. 278)

Embora não seja a única forma teatral com intervenção ou participação da plateia, no Teatro do Oprimido, o espectador tem um espaço organizado de experimentar, conscientemente, suas próprias alternativas para romper uma opressão específica.

Em outras experiências teatrais em que ocorre um diálogo, estes são muitas vezes de forma espontânea, buscando somente a diversão ou dentro das alternativas formuladas pela própria peça teatral. Mesmo no teatro *brechiano*, em que o objetivo também era a participação da plateia na transformação da realidade, o diálogo ocorria no plano das ideias, sem se materializar na participação efetiva do público durante a realização da peça. Ao comparar três perspectivas bastante distintas de teatro, a Tragédia Grega, o Teatro Épico e o Teatro do Oprimido, Fernando Peixoto, prefaciando um livro de Boal, diz que:

Aristóteles colocou uma poética na qual o espectador delega poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar, enquanto que Brecht desenvolveu uma poética na qual o espectador delega poderes para que o personagem atue em seu lugar, sim, mas reserva o direito de, enquanto espectador, pensar por si mesmo, às vezes até mesmo em oposição ao personagem. Boal, entretanto, sugere, numa expressão que inevitavelmente nos remete aos escritos de Paulo Freire, a “poética do oprimido”: a própria ação – o espectador assume seu papel como protagonista, deslocando o artista do centro do acontecimento artístico. O espectador, nesta nova posição, que certamente assusta a muitos, modifica a ação dramática, se julgar necessário, em função da verdade de sua existência objetiva. Ensaia soluções e debate projetos de transformações, exercitando-se a si mesmo, através de um processo artístico que se torna uma espécie de “ensaio geral” revelador e estimulante, para ser, não simples espectador passivo, mas sim agente ativo de seu próprio destino, capaz de agir sobre a realidade, corrigindo-a, de forma mais efetiva e crítica, aguçando assim, através da atividade teatral, sua potencialidade enquanto elemento transformador da sociedade (PEIXOTO, “A procura da Identidade” em: (BOAL, 1984: 10-11).

Outro passo importante na história do Teatro do Oprimido foi a entrada de Boal para a política partidária, quando se candidatou a vereador na cidade do Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores – PT, realizou um mandato diferenciado entre os anos de 1992 a 1996. Seu modo de atuação consistia em juntar o teatro com a atividade legislativa, criando assim, um projeto chamado de Teatro Legislativo, onde a plateia, além de entrar em cena no Fórum,

podia sugerir propostas de leis para os problemas apresentados nas cenas apresentadas e executadas, conforme o próprio Boal afirma:

O teatro do oprimido não é um teatro de classe. Não, é por exemplo, o teatro proletário. Esse tem como temática os problemas de uma classe em sua totalidade: os problemas proletários. Mas, a classe proletária podem existir (e evidentemente existem) opressões sejam o resultado da universalização dos valores da classe dominante (“As ideias dominantes numa sociedade são as ideias da classe dominante” – Marx, Seja como for, é evidente que na classe operária pode existir (e existem) opressões de homens contra mulheres, de adulto contra jovens, etc. O teatro do oprimido será o teatro **também** desses oprimidos em particular, e não apenas dos proletariados em Geral. Da mesma forma que o teatro do oprimido não é um teatro de classes, igualmente não é um teatro de sexo (feminista, por exemplo), ou nacional, ou de raça, etc. porque também nesses conjuntos existem opressões. Portanto, a melhor definição para o teatro do oprimido seria a que se trata do teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes (BOAL, 1980, p. 25).

A partir desta perspectiva podemos imaginar a importância do teatro do oprimido para as diversas classes sociais, levando-nos a repensar sobre sua importância, suas causas e suas consequências na sociedade e até mesmo no meio ambiente em que convivemos.

O Teatro do oprimido tem como um dos seus pilares principais o estilo Boal, sua marca, sua técnica e acima de tudo, sua especificidade, usada nas mais diferentes maneiras, épocas e até mesmo gerações, em que o teatro do oprimido se apresenta e é conhecido pelo mundo todo. Definir com exatidão a importância do teatro do oprimido é lidar com a sua prática e a sua necessidade, uma vez que a aplicabilidade do mesmo tornar-se-á de extrema relevância e praticidade para quaisquer que sejam os grupos sociais. Seja qual for o grupo social, não podemos deixar que torne-se estático diante dos acontecimentos sociais, pois na medida em que a problemática vai surgindo faz-se necessário a praticidade do teatro do oprimido.

Com inúmeras teorias e ideias de como o Teatro do Oprimido foi e é constituído, buscamos alguns tópicos específicos que fundamentam-se em três grandes princípios os quais são as suas propostas mais fortes: a reapropriação dos meios de produção teatral pelos oprimidos, a quebra da quarta parede que separa o público dos atores e a insuficiência do teatro para a transformação social, isto é, a necessidade de ele se integrar num trabalho social e político mais amplo. A sua finalidade é a conscientização social e a transformação da realidade, porquanto o teatro funciona como um veículo para a organização e para o debate dos inúmeros problemas sociais. E assim, percebemos na citação do próprio Boal:

O espectador não delega poderes ao personagem para que atue em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática

inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a vida real (BOAL, 1975, p. 126).

No entendimento estrutural e histórico das afirmações de Boal é possível conhecermos os enigmas da reflexão nos textos teatrais escritos e interpretados, não só por Boal, mas também por quaisquer que sejam os autores de textos teatrais, pois é a partir de sua reflexão e da aplicabilidade de suas consequências que entendemos sua prática. A partir do momento em que esta quarta parede é quebrada, é possível entendermos as reflexões de forma diferente. No texto teatral é possível quebrarmos quaisquer que sejam os paradigmas na aplicabilidade das técnicas específicas sobre o teatro e a sua importância na sociedade.

Nas próprias palavras de Boal (2009, p. 186), nitidamente detectamos que o Teatro do Oprimido é um ensaio para a realidade, possibilitando que arte e estética sejam usadas para provocar ações que extrapolam o palco e a cena para instalar-se na vida real, transformando-a. Confirmado em Boal:

(...) nenhuma oficina, encontro, ensaio ou qualquer atividade do Teatro do Oprimido deve terminar quando acaba: pelo contrário, deve projetar-se no futuro e produzir consequências individuais e sociais, por menores que sejam, reais. Todo e qualquer evento do Teatro do Oprimido deve objetivar as ações sociais concretas e continuadas (BOAL, 2009, p. 186).

Assim, conforme Boal, o Teatro do Oprimido são causas e consequências da realidade interpretada, não de forma subjetiva, mais sim de forma clara, objetiva e acima de tudo tocante aos membros da sociedade. De posse deste foco, tornar-se-á possível atingirmos um quantitativo de pessoas, mais condizente e chegar ao objetivo que é a reflexão de toda uma sociedade, sobre os tais fatos apresentados nos determinados grupos sociais.

Outro olhar é a aplicabilidade do “*Teatro do oprimido*”, a qual poderá ser em quaisquer lugar da sociedade, uma vez que a sua compreensão poderá transformar não apenas um grupo, mas sim uma sociedade.

Por este olhar e por esta interpretação, o processo de transformação e conscientização através do teatro, proposto por Boal, apresentava bons resultados. As pessoas assistiam ao espetáculo, gostavam do que viam e, o que era mais importante, entendiam a mensagem referenciando o sistema ditatorial, passando a partir deste momento ter um outro entendimento sobre a forma de interpretar os discursos e as falas a partir de sua aplicabilidade. Os leitores de Boal passavam a refletir de forma diferente e os diálogos entre

as personagens foram pontos de reflexões, não só para as lutas sociais no Brasil, mas também para os diversos discursos na sociedade brasileira.

Nesse meio a inúmeras turbulências políticas, mais precisamente no dia 07 de junho de 1963, faleceu José Augusto Boal, pai de Augusto Boal, sua perda foi um choque, os meios sociais não acreditavam. A causa mortais foi a diabetes, uma doença silenciosa e traiçoeira. José Augusto Boal faleceu com 71 anos, no dia de seu aniversário. “No caixão, as homenagens de telegramas de expressão de sentimentos eram incalculáveis: ‘Que esta data se repita por muitos anos...’ Segundo Boal, “em sua cadeira de rodas, meu pai se dizia cansado de viver, já que não podia trabalhar. Para ele, viver era trabalhar.” (BOAL, 2000). Nunca mais o pai de Boal voltou a Portugal, como era seu plano quando se casou e veio para o Brasil pela segunda vez. Percebemos a importância da existência de uma poética através da afirmação de Boal;

No princípio o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval, a festa. Depois, as classes **dominantes** se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinação coereitivo! O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É preciso derrubar muros! Primeiro o espectador volta a apresentar, a atuar: teatro invisível, teatro foro, teatro imagem, etc. Segundo, é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: Sistema coringa (BOAL, 1991, p. 135).

Diante da citação acima percebemos a importância do teatro, não só como liberdade, mas também como poética, como diferenciador de um grupo e de uma sociedade. Na aplicabilidade do Teatro do Oprimido, de imediato percebemos a mudança do coletivo, das pessoas e acima de tudo da própria consciência. A veracidade de sua existência começou a criar inúmeras características próprias e mais pontuais e definidas a partir da década de 1970, quando Boal trabalhou num jornal e usou o jornal do dia anterior para trabalhar com um grupo de atores novos. As notícias eram selecionadas e apresentadas em praça pública, sem explicar aos transeuntes de que se tratava de uma encenação.

A partir desta aplicabilidade o sucesso e a reação nos atores, foi de imediato, reconstruindo assim um novo paradigma, na forma de pensar, não só nos atores, mas também nos espectadores e na sociedade de um modo em geral. Com esta perspectiva e técnica, Boal sugeriu aos amigos do grupo e aos colegas de profissão, que os protestos sociais a partir daquele momento, não fosse apenas um confronto frente a frente, mas sim como arma que tinham: o teatro. A insistência de Boal, foi forte que a partir daquele momento todos os

espetáculos seriam montados e apresentados com a perspectiva de denunciar, de refletir de questionar, de comparar todos os setores do sistema, com a intenção de alertar o povo, sobre as mazelas públicas, numa tentativa de politização, para que ocorresse uma conscientização geral e com isso uma revolta pacífica, através do teatro, ou seja, o teatro como arma e técnica de lutas sociais.

O teatro surgiu como uma perspectiva e até mesmo uma conquista social. Um estilo e uma forma de elucidar uma prática social. O primeiro nome que o TO recebeu foi Teatro Jornal, justamente por se utilizar de notícias, informações retiradas da edição do jornal que Boal levava para seus alunos selecionarem, estudarem e ensaiarem a apresentação a ser realizada em espaços alternativos, ou até mesmo em espaços não formais. Segundo Freire (1967):

Do ponto de vista das elites, a questão se apresenta de modo claro: trata-se de acomodar as classes populares emergentes, domesticá-las em algum esquema de poder ao gosto das classes dominantes. Se já não é possível aquela mesma docilidade tradicional, se já não é possível contar com sua ausência, torna-se indispensável manipulá-las de modo a que sirvam aos interesses dominantes e não passem dos limites. Até abril de 1964 vários destes grupos se comportaram como se pudessem conseguir dos homens a renúncia à liberdade; quando a pressão social se tornou intolerável simplesmente suprimiram o regime que a permitia. Estes últimos anos da história brasileira nos fazem crer que o ponto de vista das elites não é totalmente desprovido de realismo. Se é verdade que com a crise da ordem tradicional a consciência popular alcança transitivar-se, isto de modo algum quer significar, segundo o autor deste livro, que possa alcançar de imediato, sem trabalho e esforço, o estado de transitividade crítica. E a consciência transitiva ingênua, esta condição de disponibilidade sem objetivos autônomos claros, é, em verdade, a matéria prima da manipulação elitária (FREIRE, 1967 p. 24).

Não só Boal, mas também em Freire é possível percebermos a importância da liberdade do teatro como discussão, como forma de interpretar e ter uma nova perspectiva de forma diferenciada nas práticas teatrais, pois no Teatro do Oprimido há uma série de jogos, exercícios e técnicas teatrais, dentre elas várias modalidades como o Teatro-Imagem, TeatroFórum, Teatro-Jornal, Teatro-Legislativo, Teatro-Invisível e Arco-Iris do Desejo, usadas como ferramentas de participação popular e como forma de discutir os problemas sociais, tornando-se, um importante instrumento didático de educação informal.

O símbolo escolhido por Boal, para representar visualmente seu método, foi o desenho de uma árvore, pois ela, a árvore, se alimenta de diversos conhecimentos humanos, como história, filosofia, sociologia, política, entre outros. Sendo assim, as raízes desta árvore são fortes e fundadas na ética, o tronco é representado pelos exercícios e jogos teatrais

pertencentes ao método, mas também têm ramificações independentes, frutos advindos de novas técnicas, sempre baseadas na realidade atual.

Portanto, podemos afirmar que as novas classes sociais surgidas após o período datatorial são dominantes desta cultura e é importante ressaltar que junto a esta cultura existe a presença de pássaros que têm a capacidade de multiplicação, representando as pessoas que utilizam o método do Teatro do Oprimido e o disseminam. Observando sempre que as ações sociais concretas e continuadas fazem parte das metas e está localizada nas técnicas e na aplicabilidade de suas práticas.

A carga dramática e simbólica são as marcas primordiais do Teatro do Oprimido, visto que levou uma boa época para ser edificado e ser aceito, por um público cativo e tornar-se ciência, ou pesquisa teatral com o respeito que é devido a toda e qualquer pesquisa científica, a qual investigamos e confrontamos resultados, às vezes incalculável e às vezes o inesperado em uma trajetória investigativa. Inúmeros foram os motivos de Boal ter sido exilado, mas em sua contextualização histórica, percebemos a sua eficácia entre o opressor e o oprimido.

No Brasil este foi o período de ditadura militar, do exílio de Boal e de vários outros brasileiros, com marcas irrevessíveis na sua história. Consequentemente a profundidade dos temas, para os estudiosos do teatro do oprimido, são temáticas de extrema relevância e entendimento, não só pela compreensão da importância, do teatro do oprimido, mas também para entender as causas e consequências, do opressor e do oprimido no meio social.

Assim, entendemos que a opressão é um tema forte e delicado ainda hoje e nos anos setenta então era praticamente inaceitável que alguém se dedicasse ao estudo da “opressão”, ainda mais usando os meios que Boal propôs, o teatro, têm-se aqui dois temas socialmente marginalizados pela própria sociedade, mas tornar-se-á de grande relevância se partirmos para o confronto do detalhamento. Não podemos negar, Boal tinha o entendimento, tinha a certeza, das causas e importância da aplicabilidade do Teatro do oprimido.

Em cada texto de Augusto Boal, fica nitidamente claro a sua preocupação com as classes sociais, os menos favorecidos de entendimento e até mesmo de conscientização política, pois o mesmo entendia a atividade teatral como um instrumento de libertação das classes dominadas, Boal fazia crítica ao teatro tradicional, que mantém a estrutura dividida entre atores (os que agem) e espectadores (os que assistem); assim, faz-se necessário um teatro que venha romper com os paradigmas tradicionais e a essa estrutura pontuada, de forma

a possibilitar que o espectador participe ativamente da realização cênica, seja no palco ou na plateia e possa, nela, defender sua visão de mundo, independente dos seus espectadores.

Diante destas inquietações, Boal discorre:

O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É a ação em si mesma, e a representação para ações futuras. [...] O teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo. Fazer o Teatro do Oprimido já é o resultado de uma escolha ética, já significa tomar o partido dos oprimidos. Tentar transformá-lo em mero entretenimento sem consequências, seria desconhecê-lo; transformá-lo em arma de opressão, seria traí-lo. [...] Trabalhar com os oprimidos é uma clara opção filosófica, política e social [...]. Este não é um tema de teatro, mas um dever de cidadania [...]. O Teatro do Oprimido nasceu e se desenvolveu inicialmente em países pobres e pouco industrializados da América Latina, e muitas vezes é “adaptado” às “sociedades mais sofisticadas” com o único objetivo de ganhar dinheiro. [...] Temos que tomar uma posição filosófica, política e social – ação! Não podemos flutuar acima da Terra na qual vivemos, procurando cosmicamente compreender as razões de todos e a todos justificar, aos que exploram e aos que são explorados. [...] O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recusasse a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro dos oprimidos, para os oprimidos, sobre os oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. [...] O objetivo de toda árvore é dar frutos, sementes e flores: é o que desejamos para o Teatro do Oprimido que busca não apenas conhecer a realidade, mas transformá-la, para promover inclusão (BOAL, 1975, p. 19 – 32).

O teatro do oprimido é um novo paradigma, uma nova visão para todos aqueles que são considerados excluídos de um processo, seja cultural ou intelectual. Consideramos como um trabalho de luta, um trabalho de conquista e, acima de tudo, um trabalho de emancipação cultural contínua.

Inúmeros são os acontecimentos ocorridos no exílio, não podemos afirmar que tudo foi revelado com a prisão de Boal, porém, depois do período que o levou a seções seguidas de torturas, a visão de conhecidos, caminhando fragilizados pelos corredores e um último contato com *Heleny Guariba*, depois de transferido para outro presídio e de um convívio longo com outros presos e de um movimento que alcançou dimensões internacionais pela sua liberdade (inclusive com participação de Sartre), Boal foi convidado a sair da cadeia e informado de que não o soltariam uma segunda vez. Saiu da cena do Teatro de Arena e do Brasil. O Teatro de Arena também saiu de cena, seus membros foram jogados à arena. Diante desta cena, o exílio na América do Sul, tornou-se a expansão do “Teatro do Oprimido”, confirmado em:

[...] “Mesmo que nem todos os espectadores pratiquem o mesmo ato libertador, isso não impede o efeito da dinamização. Quando um ator pratica um ato, ele o pratica em lugar do espectador (portanto, retira do espectador a necessidade de praticá-lo); mas quando é outro espectador (um ser igual a todos, não superdotado) que o faz, ele o pratica em nome de todos os outros seres iguais a si mesmo, em nome de todos os homens da sua própria dimensão. Aquilo que outro espectador faz, eu também

sou capaz de fazer – ao contrário do que acontece com o artista, superdotado, capaz de heróicas proezas das quais sou incapaz!...”. (BOAL, 1980, p. 84).

A contribuição de Boal para esta conscientização do homem e o seu meio, o homem e a sua ação política diante dos atos e sua prática, é o grande legado deixado para o Teatro do Oprimido. Todos os atos que o espectador é capaz de fazer através da prática do ator, toda uma sociedade poderá fazer, mesmo que de forma individual, uma vez que é através do individual que partiremos para o coletivo. Com este olhar, será possível detectarmos a superação do artista, superação esta que através dela o mesmo será capaz de modificar toda uma sociedade impedida de auto crescer, através dos seus próprios atos, conceitos e confiança em si mesma. Desligando-se culturalmente através de sua emancipação cultural e o seu meio.

A partir desta perspectiva, não se pode acusar o *Teatro do Oprimido* de “ultrapassado” ou anacrônico, nem nos objetivos, nem em sua metodologia, que continua seu trabalho quase silencioso de movimentar os dinamismos do imaginário dos grupos sociais marginalizados do Brasil, a fim de que essas energias possam ser desenvolvidas e aplicadas, tendo como ponto de partida a configuração do poder, sobretudo nos países ditos do “terceiro mundo”. Assim, a representação do cotidiano por seus próprios atores sociais, além do fato positivo da formação voluntária de agrupamentos humanos movidos por uma série de afinidades, curiosidade pela arte, insatisfação e desejo de mudança, põe em circulação forças da dimensão latente da cultura, onde residem escondidos, os medos, os desejos, as crenças esquecidas, os sonhos e os fantasmas de toda ordem que, provocados, irrompem no cotidiano social sob formas novas de pensar, sentir e agir no mundo, gerando o novo, a partir da dimensão *emergente* da cultura, do instituinte, que pode impor-se e renovar a carcaça do *patente*, do estabelecido, do já sabido e aceito, consolidado e engessado em normas e leis petrificadas que não mais atendem ao dinamismo do social em perene transformação da própria sociedade.

A sobrevivência por tantos anos, e em tantas e diferentes sociedades, do *teatro do oprimido*, prova, por um lado, que o mundo aparentemente muito transformado permanece o mesmo por toda parte quanto às questões de estrutura de poder, por outro lado, demonstra a eficácia social, política, imaginária desse teatro, para se pôr à escuta das diferentes culturas e fazer nascer, do próprio seio delas, as soluções para os conflitos dos homens em sociedade.

1.2.1 POLÍTICA E IDEOLOGIA NO TEATRO DE AUGUSTO BOAL

Não podemos negar que as novas classes sociais surgidas após o período ditatorial são dominantes das diversas culturas, porém podemos afirmar que Augusto Boal (Rio de Janeiro-Brasil, 1931 a Rio de Janeiro-Brasil, 2009), foi um escritor e diretor teatral que, por ter formulado teorias sobre suas práticas, tornou-se referência do teatro brasileiro e, através da elaboração da metodologia conhecida como Teatro do Oprimido, ficou conhecido internacionalmente por aliar o teatro à ação social, afirmando:

Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política...] o teatro é uma arma, uma arma muito eficiente, por isso é necessário lutar por ele, por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação (BOAL, 1977, p. 1).

A partir da proposta de Boal, entendemos o poder político das práticas vivenciadas no Teatro do Oprimido, visto que a proposta e a metodologia idealizadas por Boal, caracterizavam a situação de aprendizagem, pois eram técnicas e aperfeiçoamentos contínuos, de formas práticas da seguinte maneira: era necessário transformar o povo de simples espectador em sujeitos, atores, transformadores da ação dramática. Nesta sintonia, com a transformação de toda a sociedade, teríamos um povo mais consciente capaz de transformar, quaisquer que fosse a ideia, plenamente de acordo com os princípios do que se entende por alfabetização integral, e se integra às crenças e a veracidade que Boal contextualiza em suas falas:

Eu acredito que todos os verdadeiros grupos teatrais revolucionários devem transferir para o povo os meios de produção em teatro a fim de que o povo possa ele mesmo utilizá-lo. O teatro é uma arma, e é o povo quem deve manejá-la (BOAL, 1991, p. 139).

Sendo assim, percebemos nitidamente a praticidade de Boal, o envolvimento, com o alcance possível, no entanto, não foi descoberta de uma hora para a outra, mas sim, através de uma experiência longa e contínua. Boal nos mostra como, a partir da experiência com Virgílio (um camponês que chamou sua atenção), chegou a mudar sua forma de ver teatro, a partir das vivências e observações. Depois, com o Teatro Jornal, intensificou os debates com a plateia (BOAL, 1991, p. 133) e depois surgiu a Dramaturgia Simultânea, que se articulava com um debate propositivo da parte da plateia:

Se aquele camponês foi o primeiro encontro que mudou minha forma de pensar o teatro, o segundo encontro foi em Lima, Peru, onde me encontrava trabalhando como diretor da área de teatro, em um projeto de alfabetização integral que reunia várias disciplinas (teatro, cine, imprensa) e línguas (quechua, aymará, castelhano). Ali comecei a fazer uma mistura de procedimentos teatrais que já vinha praticando: uma era o Teatro Jornal, que consistia em técnicas para transformar em cenas de

teatro rapidamente uma notícia de jornal; outro, a Dramaturgia Simultânea, preparação de uma obra que apresentava um problema que queríamos discutir com o público. Então o conflito era apresentado até a crise, até que o protagonista tinha que tomar uma decisão. Ou seja, se parava o espetáculo e eu dizia: —Este senhor ou esta senhora estão nesta situação e não sabem o que fazer. Ao indagar o que pensavam os espectadores sobre o que deveria fazer o personagem, se gerava uma discussão entre uns e outros, e os atores improvisavam as soluções que a plateia propunha. Acabávamos por tentar tudo o que era possível fazer em uma determinada situação (BOAL, 1991, aula magna).

Diante disso, torna-se resumidamente compreensível e prática a aplicação dessas práticas, mas deve-se sempre ter em conta que o narrado ocorreu vivamente, em ebulição: com todas as emoções, sentimentos, pensamentos e ações do dia a dia destas práticas que aqui são citadas. Foram ações cobertas por planos e intencionalidades que levaram o palco à plateia. A ideia central era de que o teatro poderia ser posto ao serviço dos oprimidos, para que estes se expressem e para que, ao utilizarem esta nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos e novas perspectivas (BOAL, 1991, p. 138).

1.2.2 LER E VER AUGUSTO BOAL HOJE

Os textos e as práticas desenvolvidas no método de Boal, deixa claro a definição de oprimido como sujeito que, tendo consciência de seu estado de injustiça, luta para transformar essa situação (Sanetum, 2011, p. 62). A teoria de Boal, até então restrita às artes cênicas, intensifica-se incorporando diferentes formas artísticas, ou ainda todas elas (Sanetum, 2011, p. 64). O texto de Boal enfrenta os paradigmas do próprio poder, uma vez que é a partir desta direção que detectamos sua, importância, suas causas e acima de tudo as suas consequências. Segundo Costa:

É nesse contexto que sucede Jânio Quadros, político eminente na política paulista, detentor de uma aura de eficiência e empreendedorismo. Carismático e outsider, ele governa por pouco tempo, mostrando logo sua inabilidade política: suas atitudes foram inconsistentes e ambíguas, o que gerou insatisfação e insegurança interna, oscilando entre uma política econômica rigorosa e anti-inflacionária e um posicionamento externo que cheirava a naturalidade, numa época de extrema radicalismo propiciando pela Guerra Fria (COSTA, 2006, p. 177).

A distorção entre as reações do teatro de Boal e as ações do poder público no Brasil, causaram inúmeras reflexões paradoxais nos artistas e intelectuais, pois na medida em que o texto de Boal era interpretado, a mudança de paradigma era imediata. Entretanto, com esse direcionamento não foi realizado um trabalho conciso, no sentido de tornar pública sua intenção de integrar o mundo da escrita, como dramaturgo, contista e até mesmo poeta. Em Nova York, teve a oportunidade de desenvolver também sua escrita, entendemos que não foi

de imediato, o mesmo vivenciou, confrontou, contextualizou e edificou um estilo transformando-o em uma poética.

Assim, a leitura de Boal é um despertar em cada pessoa, independente de oprimido ou opressor. De tudo isto resulta uma evidência que Boal foi um construtor de ações, não só através dos fatos reais da sociedade brasileira, mas também pelos diversos países por onde passou durante seu exílio. Esta forma de fazer teatro produz um grande envolvimento entre os diversos participantes, transformando-os todos em ativos do processo criativo na construção poética de Boal.

Esse desenvolvimento teatral, podemos ver duas distorções ideológicas. Baumgartem confirma:

A doutrina estética pertence: 1) Todo belo saber, isto é, o saber a respeito dos objetos que devem ser pensados belamente, uma vez que este saber exige um conhecimento mais adequado que aquele proporcionado pela cultura não erudita. Impregnados deste saber, o talento naturalmente belo, estimulado por exercícios diários, e a alma estética, com o ânimo excitado e pleno – e também com ânimo “cru”, segundo afirma Pérsio – podem ser unânimes no pensar de modo belo um determinado tema. (BAUMGARTEM, 1993,p. 114).

Boal afirma sobre a importância de que todo ser humano pode ser artista, entretanto Baumgartem defende que o artista precisa de uma especificidade muito característica, um estilo muito específico transformando uma realidade em uma beleza muito diferenciada.

Assim, as obras de Boal tem uma especificidade de transformar não apenas um grupo social, mas sim os diversos grupos sociais e autênticos com garantia de identidade única. De certa forma, esta ideologia de poder em nivelar toda a arte através de textos e ações culturais, poderá gerar um senso comum ou um desencadeando de padronização estética em geral.

O teatro de hoje, em grande parte, também está inserido em novas propostas, novas discussões, ou até mesmo com produções que não despertam para um compromisso social, como raiz no teatro escrito por Boal. Diante disso, questionamos: Qual o papel da arte/teatro? Educar, informar, influenciar, dar prazer? As respostas para essas questões podem ser encontrada por exemplo, em Brecht quando propõe que o teatro deve divertir, mas também estimular a reflexão crítica do público para a realidade em que vive. É nesse sentido que alguns coletivos teatrais, não só da cidade de São Paulo, mas também de outros cânones da cultural teatral, que conseguem através, principalmente, da Lei de Fomento ao Teatro das diversas capitais brasileiras, atuar, promovendo ações e espetáculos fora do circuito mercadológico do teatro. Esses Coletivos utilizam linguagens artísticas diferentes entre si,

alguns seguem uma linha mais popular, buscando o contato com as populações marginalizadas e da periferia das cidades, oferecendo, muitas vezes, cursos de formação artística para a comunidade local e até mesmo nacional. Outros são, apesar de abordar questões sociais e políticas, menos populares ou comunitários, não se apresentando nas periferias e usando linguagens artísticas mais complexas, dificultando o entendimento de um público não acostumado a frequentar especificamente teatros.

No entanto, todos colaboram para o objetivo de democratização da arte, lutam contra essa lógica de perversidade e desigualdade imposta pelo mercado de consumo da sociedade capitalista, buscando sempre despertar a consciência crítica do público para questões importantes da nossa história e da atualidade.

Não podemos afirmar com exatidão se Boal é visto hoje com os mesmos olhares que era visto no período de 1970 a 1980, sabemos da força dos seus textos, que possuem uma dimensão capaz de transformar, não só uma sociedade, mas toda uma geração, e para a elucidação dessa dimensão e pluralidade cultural, firmamo-nos em:

A sua pluralidade não é só em face dos diferentes desafios que partem do seu contexto, mas em face de um mesmo desafio. No jogo constante de suas respostas, altera-se no próprio ato de responder. Organiza-se. Escolhe a melhor resposta. Testa-se. Age. Faz tudo isso, com a certeza de quem usa uma ferramenta, com a consciência de quem está diante de algo que o desafia. Nas relações que o homem estabelece com o mundo há, por isso mesmo, uma pluralidade na própria singularidade. E há também uma nota presente de criticidade. A captação que faz dos dados objetivos de sua realidade, como dos laços que prendem um dado a outro, ou um fato a outro, é naturalmente crítica, por isso, reflexiva e não reflexiva, como seria na esfera dos contatos. Ademais, é o homem, e somente ele, capaz de transcender (FREIRE, 1967, p. 40)

Na perspectiva do valor e da dimensão em que são inseridos os textos de Boal, percebemos que estamos no esquecimento, ou achamos mais prático uma temática sem reflexão, ou até mesmo sem profundidade ideológica e envolvimento político. Nesse sentido, a falta da leitura de Boal, deixa-nos não só como pessoa distante das reflexões ativas e das causas sociais, mas também distanciando-nos politicamente dos acontecimentos sociais, a frente dos desafios contínuos em nossa sociedade. Boal (1975, p. 212) falta mercado consumidor de teatro, falta material humano, falta apoio oficial a qualquer campanha de popularização e sobram restrições oficiais (impostos e regulamentos). Por isso, percebemos que as lutas e conquistas passaram a ser individuais e não mais coletivas como propunha os textos de Boal. As leituras sobre Bol ainda existem, mas especificamente nos cursos de teatro, seja técnico, bacharelado ou até mesmo nos cursos de Licenciatura em Teatro.

CAPÍTULO II

2 A POÉTICA DO EXÍLIO: FORMA E CONTEÚDO

Em *Murro em Ponta de faca*, percebemos reflexões sobre o impacto do exílio e uma poética que enaltece o sentimento de angústia quando as personagens se encontram distantes do seu país de origem. As andanças no exílio exercem um sentimento de melancolia e desencanto, uma vez que Boal cria uma poética própria para tratar do deslocamento dessas personagens. O autor rompe com espaços tradicionais à medida que as personagens transitam para diversos países ao longo da peça. A partir deste entendimento, observamos a contribuição de Moisés:

A prosa poética se definiria como texto literário em que se realizasse o nexo íntimo entre as duas formas de expressão, a do “eu” e a do “não-eu”. Longe de ser pacífico, o encontro é marcado por uma tensão, de que o texto extrai toda a sua força comunicativa. No binômio, o substantivo é representado pela prosa, ou a expressão do não-eu”, ao passo que a poesia funciona como um qualificativo. Estamos, pois, distante de um tipo específico de prosa, assinalado pela fusão de poesia e prosa (MOISÉS, 2001. p. 26).

Diante da temática do exílio, não podemos deixar de expor sobre a importância e a contextualização do texto teatral como marca de uma época, de um tempo e acima de tudo de um passado, bem como suas características e suas ações nos diálogos, valorizando também as diversas representações realizadas no texto dramático. Podemos identificar os diversos personagens como intervenção ou reflexão da sociedade, independente de sua época. Na especificidade de cada elemento do teatro, sua estrutura e sua conceituação sobre poética, entendemos a relevância de determinados textos para fortalecermos a estrutura do texto teatral, edificando assim, a formação de uma poética própria. Assim:

No texto teatral, a referencialidade pode assumir, como se nota, alta vantagem dramática, em consequência de exprimir-se no diálogo e pelo diálogo, que lhe confere gravidade e significação, e de ser funcional: o diálogo dramático repele a descrição pela descrição, a narração pela narração e a dissertação pela dissertação. Toda informação de caráter referencial exerce a função precisa no quadro de tensão que se avoluma no curso da peça; informações gratuitas, ou ilógicas são rechaçadas: ainda que referenciais, devem possuir carga semântica, de modo que sua ausência pudesse afetar a totalidade da peça (MOISÉS, 2001, p. 133).

Portanto, podemos afirmar que o teatro, etimologicamente, é de origem grega, pois o mesmo nasceu no século V a.C., como culto ao deus Dionísio, visto que, o mesmo significava lugar onde as peças teatrais eram encenadas, montadas e apreciadas pelo público em geral. A primeira ideia que se teve do teatro foi que ele era um edifício estático, constituído de um palco, de um lugar destinado às mais diversas apresentações artísticas, dos diversos estilos e montagens, com as mais prováveis e diversas peças e para uma plateia muito específica. Posteriormente, o teatro passou a designar não só o espaço físico, mas também a arte da interpretação.

Na perspectiva deste entendimento e na contextualização em Magaldi (1986), temos a dominação de uma tríade essencial do espetáculo teatral que é: *ator, texto e público*. O teatro, enquanto espetáculo, existe apenas “quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto” (MAGALDI, 1986, p. 8). E através desta interpretação não só em uma época, mas também nas diversas épocas o texto receberá as diversas influências, podendo ser através da Língua, da Linguagem e na fala. Neste entendimento, podemos, compreender que é essencial e inegável que uma encenação gire em torno de alguém, ou dos diversos atores, ou ao qual se prestou a apresentar, por meio de encenação, de um texto previamente escrito.

O ator, na maioria dos casos, é o centro das atenções, podendo haver exceções, como no teatro de fantoches ou mesmo nos títeres com os seus bonecos falantes. Inegável e indiscutível é a necessidade de uma voz para se dar “vida” as falas, aos personagens e acima

de tudo ao espetáculo. Portanto, podemos entender a importância de cada um dos personagens no texto teatral *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal.

Augusto Boal foi, antes de tudo, um grande homem do teatro brasileiro, reconhecido internacionalmente através dos relatos, dos seus textos e de sua história. A prova disso foi o repúdio internacional à sua prisão pela ditadura militar. Uma carta foi redigida na época por Arthur Miller e assinada por Richard Schechner, Bernard Dort, Peter Brook, Jean Louis Barrault, Arianne Mnouchkine, Antoine Vitez, e mais centenas de outras importantes personalidades do teatro mundial, que protestaram contra a prisão-sequestro do artista (BOAL, 2000, p. 280).

Os exílios, de maneira muito específica, deixam inúmeras perspectivas, prorrogam os sonhos e até mesmo o cotidiano das mazelas da vida e às vezes o fim de um sonho e de uma perspectiva. Ao reafirmarmos as consequências e feitura sobre a vivência do exílio vivenciado por Boal, detectamos inúmeras lembranças marcadas pela decadência da própria cultura do seu país.

Contudo, Boal pensava o exílio de forma singular na expectativa de um novo olhar. No exílio, ele acreditava que surgiria e criaria condições novas, através de oportunidades de desenvolver seu trabalho, mas fora de sua realidade, tanto que sua produção no exílio foi uma grande montagem, de importância, relevância e qualidade. Para além do contato com novas formas de ver o teatro, o público também seria novo e diferente, seria plural: “Nós vamos encontrar plateias brasileiras fora do Brasil, plateias argentinas, uruguaias, chilenas, fora da Argentina, do Uruguai e do Chile” (BOAL, 2000, p. 201).

Além disso, podemos afirmar a importância e as reflexões trazidas pelos trabalhos realizados no exílio, edificando assim, as diversas formas e conteúdos da sua linguagem teatral. Augusto Boal queria ficar em Portugal e estava ciente de sua contribuição para o processo português, mas via que era fora de Lisboa que as condições reais para a internacionalização do teatro se encontravam. A trajetória de Boal em Portugal aumentavam as expectativas do crescimento das teorias teatrais, a unificação das diversas culturas, e a valorização do teatro brasileiro em solo europeu.

De acordo com James Green¹, baseado em documentos do arquivo do Itamaraty, um representante do grupo pleiteou auxílio financeiro para o deslocamento de 12 artistas de Nova York para Washington o qual, após hesitação, foi negado ao saber que, se supunha, Boal pretendia apresentar o espetáculo na sede nas Nações Unidas, com a possível presença do Secretário-Geral da Organização. Mas, mesmo não sendo reflexo da realidade, Boal havia aberto a ferida da ditadura dentro da casa daqueles que haviam apoiado o golpe, embora, naquele momento, sua população desconhecia tal apoio. Como Green também destaca, neste período em que a luta armada recrudescer suas ações no Brasil, especialmente após a ação que captura o então Embaixador americano Charles Burk Elbrick, é um momento em que os olhos dos do norte começam a se voltar para o sul.

Nesta perspectiva, em 1971, Boal foi preso, coincidência ou não, após ser convidado para o Festival de Nancy (França), para onde iria duas semanas mais tarde negociar uma turnê europeia. Acusado de pertencer à ALN (Ação Libertadora Nacional) foi torturado e passou dez dias em solitária. Foi interrogado através de tortura, porém, a partir desta etapa, percebemos bem que a preocupação se dava por o teatrólogo ter “difamado o Brasil no exterior, e que isso era um crime”, mas o interessante é que o ato difamatório foi afirmar “no estrangeiro, que no Brasil havia tortura”.

Com a prisão de Augusto Boal, imediatamente iniciou uma sólida campanha internacional, iniciada nos EUA, e que se espalhou pelos diversos países, não só por onde Boal passou, mas também por outros continentes, agregando assinaturas e declarações das mais diversas personalidades a favor da soltura de Boal e por retratações sobre a real situação dos direitos humanos no Brasil. Este fato levou não apenas à soltura e, mais tarde, a absolvição de Boal, como também, criou propaganda extremamente negativa para o governo brasileiro.

A partir desta explanação ou até mesmo, confrontação, Boal cai em exílio, o que se revelaria mais um problema para a manutenção da face democrática do regime e uma pedra no sapato do Itamaraty, pois as peças que antes eram proibidas no Brasil, passaram a ser liberadas e assistidas, além disso surgiram novas produções, as quais às vezes eram livres e sua notoriedade se alastrava pelo mundo. O dramaturgo morou na Argentina por cinco anos,

¹James Naylor Green (1951-) é um historiador especializado em estudos latino-americanos, brasilianista e ativista dos direitos LGBT norte-americano.

embora viajasse para vários países criando, apresentando, desenvolvendo, ensinando suas práticas e acima de tudo, os seus métodos.

Em 1976, se dirige para Portugal, mas não sem antes ter problemas com o governo brasileiro, no que ficou conhecido pela imprensa como o Caso Boal, referindo-se à dificuldade imposta pelo governo brasileiro em liberar o passaporte para que Boal pudesse deixar o país. Depois de um longo processo judicial o passaporte foi concedido, mas o Itamaraty nunca mais o tiraria do radar, sobretudo, porque Boal se aproveitaria do espaço cedido por toda a imprensa portuguesa, além de seus palcos, para palanque contra o regime militar que tanto o prejudicava.

Neste sentido, todos os relatórios emitidos da Embaixada do Brasil em Lisboa para o Ministério das Relações Exteriores viriam com a epígrafe “Campanha de Difamação contra o Brasil”. Por mais que muitas vezes os próprios relatores admitam que as entrevistas não necessariamente se dedicavam a falar do regime ditatorial do Brasil, ou mesmo, na quase exclusividade das conversas, direcionarem-se para o trabalho dramaturgicamente de Boal. Augusto Boal assumia sua posição como funcionário contratado pelo MEIC², o que não era bem visto pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros Português.

Ao relatarmos sobre a poética do exílio, pensemos no refazer de uma cultura, de um pensamento edificado e acima de tudo na reconstrução dos fragmentos de um país deixado para trás. Desta forma, estamos convictos das marcas e consequências do exílio para as pessoas, deixando tristeza, a dor mutiladora da separação, perdas, as angústias, a mudez, a negação da dignidade e da identidade, a punição política, solidão miserável, privação, o banimento da sociedade natal, nas reflexões de Said, (2003. p. 46). A partir desse olhar podemos entender que o Exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo.

Os exilados estão separados das raízes, da terra natal e principalmente do seu passado. A partir desta contribuição, percebemos a perda de identidade do exilado, visto que ao afirmarmos a forma e o conteúdo nos próprios espetáculos, percebemos que para inúmeras companhias de teatro o mais importante é o produto artístico, ou seja, o resultado e a apresentação da peça de teatro.

² Ministério da Economia Indústria e Comércio.

Não podemos afirmar que o exílio é uma fuga total de sua realidade, mas uma possibilidade de novas perspectivas, novas criações e acima de tudo a realização de novas criações, mesmo que em uma nova realidade. Ao longo desta pesquisa percebemos que Augusto Boal produziu inúmeras obras no exílio, como a novela de espionagem quando morava na Argentina, *A Deliciosa e Sangrenta Aventura latina de Jane Sptifire*, publicada no Brasil em 1977, pela editora Codecri.

Desta forma, o exílio não é uma perda total, porém na medida em que discutimos o exílio deixamos detectamos as marcas que somente o tempo registraria suas consequências. E exemplo destas marcas temos a tese de Doutorado de Inês Cardoso Martis Moreira sobre o teatro e o exílio. A mesma afirma:

“A imigração, imposta, determinada ou até mesmo escolhida, para além das fronteiras nacionais ou do povoado para a metrópole”, comentava John Berger em 1985, “é a experiência essencial do nosso tempo e talvez seja também essencial à prática artística moderna e contemporânea”. Basta pensar em Samuel Beckett, James Joyce, Ernest Hemingway, Henry Miller, Elizabeth Bishop, no já referido exílio americano de Duchamp, e no próprio Berger, dentre os inúmeros expatriados exemplares na vida cultural do século XX. Os exílios voluntários ou forçados, “a imigração não é unicamente o feito de deixar um país, de atravessar o oceano, de viver entre os estrangeiros”, acrescenta Berger, “é também desfazer o sentido de mundo e ao limite extremo se abandonar ao irreal” (MOREIRA, 2007, p.45).

O exílio é uma fratura incurável entre um ser humano e a sua terra natal, entre o eu e seu verdadeiro lar, pois sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação.

As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás, principalmente dos mais ligados, dos familiares que deixamos para sempre. Se o verdadeiro exílio é uma condição de perda terminal, porque foi tão facilmente transformado num tema vigoroso, enriquecedor, inclusive da própria cultura moderna, podemos considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos com as culturas anteriores.

A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes e refugiados. Nos Estados Unidos, o pensamento acadêmico, intelectual e estético é o que é hoje graças aos refugiados do fascismo, do comunismo e de outros regimes dados a oprimir e expulsar os dissidentes. Nas palavras do crítico George Steiner (1990, p. 46), chegou-nos a

propor a tese de que todo um gênero da literatura ocidental do século XX é "extraterritorial", uma literatura feita por exilados e sobre exilados, símbolo da era do refugiado.

O exílio está diretamente atrelado ao nacionalismo, pois este só ocorre quando o indivíduo se sente culturalmente pertencente a um povo, a uma nação que não seja a que o abriga. Entretanto, o nacionalismo permanece como parte integrante do exilado, rechaça sua condição, interagindo como opostos que dependem um do outro. Essa dicotomia caracterizará o homem em desterro, um exacerbado sentimento de nacionalidade, necessário para a manutenção interior dos vínculos com a terra natal e, contraditoriamente, a tentativa de negação dos mesmos, pela impossibilidade de vivê-los integralmente na mesma cultura.

Portanto, não devemos minimizar a importância ou a brutalidade do exílio. Para Said,

A literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta, em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações as perdas que inflige aos que sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós” (SAID, 2003, p.72).

Diante deste entendimento, paradoxalmente por não o vivenciarmos “em primeira mão”, que o tema nos atraia tanto. Às vezes pela sua complexidade, ou porque nós, leitores, vemos o exílio como uma dor de outrem, que nos faz repensar a sociedade e a sua história. Pois, numa literatura produzida sobre tais condições, as matérias-primas primordiais não são outras que o testemunho e a memória dos acontecimentos experimentados apresentados para uma comunidade, para um povo, para uma nação ou até mesmo para um público do teatro. Os textos elaborados no exílio produzem uma história, ‘marcada pelo tempo e sua época, ao mesmo tempo particular e coletiva, mas, o que faz do exílio uma condição tão propensa à produção literária e, particularmente, à poesia.

A princípio, a própria condição do exílio faz dos personagens um ser dividido entre dois tempos, dois lugares, duas realidades. Banido de seu do espaço real, e, muitas vezes, em um país estranho, o exilado encontra um verdadeiro refúgio, somente na sua língua. Simultaneamente vítima e testemunha, o exilado em desterro, tem na poesia um terreno fértil para a sua produção poética, que é também forma de exorcismo e reflexão de sua vida em terras estranhas. Neste processo, o exílio não é só tema fundamental, mas motivação e, ao mesmo tempo, resultado da escrita. Assim, a poesia de exílio liga diversas realidades entre o passado e o presente, a nostalgia e a esperança.

2.1 MURRO EM PONTA DE FACA (1978): UMA APRESENTAÇÃO

Falar de *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal é refletir sobre um período e entender os conflitos da sociedade e de uma geração (1970 a 1980), época em que tudo se discutia e refletia sobre a situação política, econômica e intelectual do país. Não podemos negar a importância da peça teatral intitulada *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal, não só para sua época, mas também para os diversos contextos, em que os diálogos nos levam a refletir sobre a vida e o contexto em uma sociedade. A obra narra as diversas situações traumáticas que marcaram a experiência individual e coletiva do exílio, não apenas de um brasileiro, mas sim dos diversos brasileiros que foram obrigados a saírem de sua terra natal, dos seus lares.

O antropólogo Gilberto Velho, na análise das sociedades complexas e em particular, a brasileira, define a noção de metamorfose vinculada à questão da mudança individual em permanência com vivências anteriores, embora reinterpretadas com outros significados. Isso possibilita, “através do acionamento de códigos, associados a contextos e domínios específicos (...) que os indivíduos estejam sendo permanentemente construídos” (1999, p. 134).

No contexto do exílio, temos a vivência em outros países, as diferenças culturais, as novas visões de mundo, a angústia por estar longe de seu lar, a falta de reconhecimento no local que o exilado passa a viver. Tudo isso interferiu não somente nas trajetórias pessoais dos exilados, mas também nos seus projetos políticos e nas suas criações artísticas. Valendo-nos das contribuições do antropólogo, temos o “jogo da permanência e da mudança” através das atividades e produções de Augusto Boal como contribuição para a amplitude e pluralidade relacionada à temática do exílio brasileiro predominante nos anos de 1970 a 1980.

É um questionamento histórico, pois, segundo Boal, “a poesia do autor português, exilado por resistir à ditadura salazarista na década de 1960, fala de pertencimento, de saudade, do homem desenraizado, da vida errante. Fala da ausência” (BOAL, 1978, p. 111). A partir deste entendimento, inúmeros brasileiros, alocados em outras culturas, eram atenuados pelo medo da captura, a sensação de estarem sendo seguidos, perseguidos e, acima de tudo, conturbado com o medo e com a perturbação e serem maltratados, pegos e deportados para sua terra de origem.

Murro em ponta de faca, ao ser encenado, apresentava as inúmeras contextualizações a partir dos diversos diálogos e discursos. De acordo com Boal, “A peça teatral além de

refletir sobre a violência dos exilados, denuncia as imposições, as perseguições e as torturas praticadas pelo Estado” (BOAL, 1978, p. 112).

A partir da leitura do texto teatral, Patrice Pavis contextualiza que para levar um texto teatral às diversas interpretações, é preciso fazer uma relação com o contexto histórico, cultural no intuito de não abordar essa criação literária no vazio formal. Enfim, é válido enveredarmos pelos diversos contextos em que o texto nos direciona, fazendo valer as diversas interpretações e os diversos contextos. Conforme Boal:

“A encenação de *Murro em Ponta de Faca* de Boal – com músicas de autoria de Chico Buarque de Holanda – e a publicação do texto da peça, em 1978, suscitavam inúmeras reflexões relacionadas ao debate político do cenário brasileiro de então” (BOAL, 1978, p. 113).

A ótica sob a qual se assenta a análise do texto teatral é de formação para o exercício da cidadania que não se fazia no Brasil. Mas, ainda que a cidadania não seja a mesma em todos os lugares do mundo, não tenha a mesma história de conquistas, de perdas e que não seja estática, justifica a necessidade de processos artísticos socioeducativos, ou seja, da atuação dos sujeitos nos processos de comunicação. Conforme Boal temos:

Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas. Vemos um mundo injusto e cruel. Temos obrigação de inventar outro mundo, porque sabemos que um outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos, entrando em cena, no palco e na vida. Teatro não é apenas um evento, é uma forma de vida. Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade. É aquele que a transforma (BOAL, discurso como Embaixador para o Dia Mundial do Teatro, 2009).

Na fala de Boal depreende-se que não é algo definitivamente dado, mas sim um momento de reflexão, há um mundo de aparências contraposto a um mundo possível, que cabe ao indivíduo construir. Essa construção implica movimento, pois ninguém é cidadão porque tem título de eleitor, mas sim porque vota e luta pelas conquistas sociais e, acima de tudo, porque há uma tomada de decisão.

Em conformidade com Boal, a personalidade do exilado corre sério risco de desintegração. É preciso que o mesmo faça falta para saber quem é ou quem sou, “sou a falta que faço, ou o pensamento do olhar só existirá como ausência. Se não faço falta, não sou! É o pior que pode acontecer a alguém: tornar-se anônimo para si mesmo” (BOAL, 2000, p. 289). É necessário refletirmos sobre a existência de sua, ou da nossa identidade na terra natal e, partindo desta premissa, podemos interpretar os diversos elementos cênicos, porém reais de um exilado em terras alheias, ou até mesmo em terras estranhas.

O texto em análise *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal é um exemplo rigoroso das condições de enunciação, seja através de uma apresentação teatral ou de um grito de liberdade, porém se não for possível determinar o sentido do seu enunciado considerando-se apenas o seu componente linguístico, podemos evidenciar o seu componente retórico e a sua ligação com à situação de comunicação em que foi proferido o exílio e a saudade da terra natal. Desta forma, o vínculo estabelecido entre a peça de teatro e a realidade social do país na época, provocaram inúmeras inquietações por conta das intenções declaradas de conscientização, em oposição à alienação, para a cidadania com a desopressão e emancipação individual ou coletiva através das próprias culturas. A partir desta metodologia desempenhada por Boal, o teatro tornou-se a única arma de desconstrução do período ditatorial de uma geração.

Boal fez uma lista de grupos teatrais ou organizações culturais do teatro popular Latino-Americano. Ele a colocou em seu livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, somando todos os países e chegou-se a um total de doze: Brasil, Colômbia, Chile, Peru, Uruguai, Paraguai, Argentina, Venezuela, Equador, Cuba, México e Nicarágua.

Tais observações e experiências levaram Boal a sistematizar um método de trabalho, do qual se pode afirmar que ampliou sua prática teatral, a partir do momento em que teve que deixar a América do Sul, novamente fugido, em busca de novas perspectivas e sonhos em terras de outras culturas. O mesmo teve que fazer e refazer o caminho de outros tantos exilados que não puderam permanecer mais na Argentina, no Chile, no Paraguai e tampouco no Uruguai, tendo que ir para a Europa, sempre em busca de novos sonhos, novas discussões e acima tudo em busca de uma nova identidade. Deste ponto de vista, Boal afirma:

A proposta do autor em discutir a condição do exílio, independente de um momento histórico específico, fica evidente na cena final da peça, quando aparecem, após uma pausa, todos os atores vivendo a mesma situação de desterro, porém representando outros personagens, em outra época e circunstância. (BOAL, 1978, p. 115).

E, ao sentir-se em desarmonia com pelo menos uma parte do tripé que sustenta a nação, desafiando os ideais e as filosofias de sua cultura, o indivíduo percebe-se deliberadamente excluído da mesma. Nessa contextualização, entendemos que as mudanças visam organizar o sistema ao qual se pertence, de modo a voltar a participar do mesmo, cujo Estado o exclui juridicamente. A isto chamamos de exílio.

Para Said:

O exílio é uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais poderá ser superada (...) As

realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46).

Segundo Said, entendemos o exílio não como algo exacerbado, mas como algo direcionado e atrelado ao nacionalismo, visto que só ocorre quando o indivíduo se sente culturalmente pertencente a um povo, ou a uma nação que não é a que o abriga. Conforme Freire:

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. E é ainda o jogo destas relações do homem com o mundo e do homem com os homens, desafiado e respondendo ao desafio, alterando, criando, que não permite a imobilidade, a não ser em ternos de relativa preponderância, nem das sociedades nem das culturas. E, na medida em que cria, recria e decide, vão se conformando as épocas históricas. É também criando, recriando e decidindo que o homem deve participar destas épocas. (FREIRE, 1967, p. 43)

Diante desta realidade, estamos convictos das causas e consequências do exílio, uma vez que o indivíduo é tirado do seu habitar, para os mais diversos espaços culturais, formais e não formais, detectando-se nitidamente a perda de identidade, cultural e intelectual. O exilado recria novos hábitos, novas culturas, ou até mesmo uma nova identidade, envolvendo, assim, uma imagem, ou caracterização, fala, ação, os jeitos e trejeitos.

De posse destas características ou conflitos, no próprio tempo ou contra o tempo, o diálogo teatral praticamente dispensa o espaço. Determinando, assim, para o exilado, uma nova forma de identificar-se no exílio. O cenário do exílio funciona como signo do espaço, e também a verdade que lhe atribui para determinada função, pois o espaço em si não encerra uma carga dramática: o conflito situa-se no diálogo, no tempo que arrasta para a morte, não no cenário, este é apenas o local em que determinada situação se estrutura, evolui, declina, praticamente inexistente qualquer condicionamento; o conflito rói as personagens em atrito, decorre de circunstâncias pessoais e íntimas, não só do espaço físico, mas dos diversos espaços (MOISÉS, 2001, p.140).

Com as contribuições acima e tendo como pano de fundo a encenação do texto aqui apresentado, entendemos a importância do seu cenário com inúmeras malas arrumadas, visto que o exílio não pode ser um registro de humanidade, mas sim uma decadência. No século XX, o exílio não foi compreendido, nem do ponto de vista estético, poético, nem do ponto de vista humanista; na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimentam em primeira mão e de imediato.

Pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que infligem aos que sofrem, a mudez contínua com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como "bom para nós". Entendemos sim, que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família, da cultura, de sua localização e até mesmo do seu espaço geográfico.

Podemos entender que no exílio nada é seguro. Maria Victoria Martínez (2007) esclarece que o termo exílio deriva etimologicamente do latim *exsilium* ou *exilium*, denotando pessoa banida. Assim, ele teria sido utilizado, especialmente entre 1220 e 1250, para designar os desterrados por ordem real, “por manifesta hostilidade do poder” (MARTÍNEZ, 2007, p. 14). O exílio é uma condição catastrófica e doentia. Entretanto, temos inúmeras interpretações sobre os fatos vivenciados, por quem vivenciou esta realidade.

Dessa forma, o que se consegue é exatamente o que não se tem vontade de compartilhar, e é ao seu redor de seus compatriotas que os aspectos menos atraentes de estar no exílio emergem: um sentimento exagerado de solidariedade de grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo, mesmo aqueles que podem, na verdade, estar na mesma situação.

Murro em ponta de faca é marcado pelos diálogos que interpretam a vida, os personagens e as trajetórias vivenciadas, não só por um brasileiro, mas por diversos brasileiros que se distanciaram de sua pátria, de sua casa e dos seus afazeres sociais, políticos e econômicos em sua terra natal.

A partir de cada uma das falas dos personagens é possível entender por quais países, cenários e circunstâncias enveredaram os personagens. As marcas deixadas pelo exílio são as mais drásticas possíveis, desta forma, o texto aqui apresentado marca as situações de violência, por vezes expressadas, não nos diálogos, mas sim nas rubricas, demonstrando condições em que viviam os exilados nos lugares que percorriam. Era uma vida errante em meio ao perigo e à luta pela sobrevivência em terras alheias, contada, apresentada e até encenada.

Percebemos os detalhes de cada um dos diálogos, não apenas do autor, mas também dos brasileiros relatados no texto. Os diálogos são vistos como pedido de clemência, súplica e até o mesmo como desencanto de sua própria terra natal. A partir desta apresentação,

percebemos a importância do texto teatral como mediador de um povo, de uma cultura e acima de tudo uma reflexão. Segundo declara Moisés:

[...] o texto dramático se alimenta da linguagem literária para erigir como espetáculo, sua linguagem pressupõe a representação: por destinar-se a ser enunciado pela voz dos atores, não a ser lido, “o texto da obra dramática é já um mundo de formas em movimentos”- eis aí configurada sua inalienável dicotomia (MOISES, 2001, p. 124 - 125).

Os personagens utilizam as palavras, que possuem funções variadas de acordo com o gênero dramático, o modo literário ou teatral, etc. A participação dos diálogos no teatro é a sua essência. O valor estético do teatro é abordado por Aristóteles, sendo o primeiro a analisar e explicitar a composição narrativa, inicialmente nas tragédias gregas, onde os conceitos da mimesis deixam claro que a imitação é uma das paixões que movem o homem e não apenas as suas ações, modificando o entendimento da função da catarse, que, através da identificação com a trama e seus personagens, o espectador seria capaz simplesmente de extravasar os seus sentimentos.

Todavia, o papel dos personagens vai além das falas, permitindo que a plateia repense seu estar no mundo, que se dá através de um conflito que os colocam na presença das diversas questões humanas. Tais conflitos são gerados pelas relações entre os personagens no texto teatral, cujo objetivo é proporcionar a eficácia da peça teatral. Dessa forma, o texto deve ser bem formulado, com diálogos bem estruturados. Com relação ao teatro dramático, a ação dramática, como característica do teatro, deve ser observada seguindo os mesmos critérios de avaliação das peças para os diversos públicos, como por exemplo: estrutura da peça, articulação dos atos, cenas principais e caracterização das personagens.

A estrutura da peça teatral em estudo apresenta dois atos, com seis personagens, sendo três casais: Paulo e Maria, Doutor e Morga e Barra e Foguinho. Estes casais, representam o drama e as angústias do exílio com os diversos brasileiros exilados, pois percebemos que são universais, visto que são exilados que demonstram saudosismo, a partir das lembranças das rotinas mais simples da sua terra natal.

Os personagens demonstram angústias pela realidade da época, mas com a esperança e o intuito de voltar à terra natal. A exposição dos personagens é a parte em que o público toma conhecimento dos acontecimentos. Nos conflitos apresentados no texto *Murro em ponta de faca*, os problemas descritos na exposição chegam ao clímax, aumentando tensões. O desenlace é o moderador da tensão, sendo provocado pela resolução do problema.

Assim, é possível entendermos na seguinte fala: “Como viver no exílio é um sentimento de permanência entre lugares, busca-se apresentar, nessa peça, a sensação de não

pertencimento dos exilados nos locais que passam a viver” (BOAL, 1978, p. 117). Diante destas contribuições, Boal faz-nos refletir sobre as lembranças dos exilados, valorizando os diálogos de cada uma das personagens, que apresentam uma especificidade e a saudade da terra natal.

Contudo, ao se localizarem e compreenderem o fenômeno teatral, partindo da referência da tríade complementar constituída por ator, espectador e texto, entendemos as diversas articulações e posicionamentos nos diálogos apresentados. Portanto, cabe questionar a sobrevivência do teatro, para onde ele caminha, qual a relação que se estabelece entre essa tríade hoje. Conforme Guénoum:

Ninguém vai mais ao teatro na esperança de ali se deixar envolver, enfeitiçar, iludir pelos prestígios oníricos ou fantasmáticos de uma narrativa ou de uma figura. Os espectadores que buscam histórias entram num cinema ou ligam o videocassete. Abrem livros, com ou sem ilustrações. Talvez, em outros tempos, o teatro tenha respondido a esta função, é difícil saber ao certo: destas épocas conhecemos a ideologia, mas muito mal a efetividade. Hoje ninguém se instala mais numa poltrona para saber o que será feito de Agripina, nem para acompanhar, de novo, as já conhecidas desventuras de Édipo nem de Clov – por elas mesmas, na autonomia de sua ficção. Vai-se ao teatro para ver um espetáculo, de acordo com a expressão hoje em dia familiar. O que isto quer dizer? Precisamente o seguinte: que a pessoa vai ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma operação de teatralização. O que se quer é ver o tornar-se-teatro de uma ação, de uma história, de um papel. Os espectadores de teatro, a fórmula é talvez menos boba do que parece, vão ao teatro para ver teatro. Poderíamos mesmo dizer: para ali ver o teatro, a incidência, o advento do acontecimento singular do teatro, naquele lugar e naquela hora. Isto é: aquilo mesmo que acontece em cena enquanto cena: as práticas da cena enquanto práticas. Ver como fazem aqueles que ali se apresentam (GUÉNOUM, 2004, p. 138-139).

Podemos compreender que a partir do momento em que o teatro revela que é teatro, no qual o espectador entende e passa a compartilhar tal revelação, despertando o interesse até o ponto de assistir inúmeras vezes a mesma história, não para compreendê-la, mas sim para verificar como foi materializada em cena. Há possibilidades de compreender essa relação sincera que se estabelece entre o teatro e o espectador, a partir do instante em que o espetáculo se define como uma linguagem constituída pela forma e conteúdo, junto aos seus respectivos signos, assim como a literatura.

É evidente que o texto de Boal apresenta um Brasil que vivia num período e uma época de lutas políticas de grande repercussão, adesão nacional e internacional. O final dos anos setenta foi marcado pelas diversas mudanças que começavam a definir uma nova conjuntura do país, desde a posse do presidente Ernesto Geisel, em 1974.

Murro em ponta de faca aborda as diversas reflexões relacionadas ao debate político, porém para abordar a questão dos gêneros literários partimos por dois olhares ou dois estudos:

O teatro épico de Anatol Rosenfeld e *Conceitos Fundamentais da Poética* de Emil Staiger. O estudo de Rosenfeld analisa os gêneros teatrais e literários a partir das interações existentes entre eles. Rosenfeld elabora sua argumentação de modo cronológico e inicia mesmo antes do famoso texto de “A poética” de Aristóteles.

Para Rosenfeld, antes mesmo da definição aristotélica acerca da classificação de uma obra literária em relação aos gêneros, na República de Platão, define três qualidades referente às obras poéticas, sendo a primeira quando o poeta desaparece, cedendo a fala ao personagem, a segunda ao relato do próprio poeta, e por último, a mescla de ambas, onde ora o poeta fala por si só, ora assume a figura de um personagem para causar a impressão de que não é ele (In Rosenfeld, 2008, p. 15).

Rosenfeld ainda evidencia que Aristóteles, em sua *Arte Poética*, elenca alguns aspectos que divergem até certo ponto de tal perspectiva, pois defende que é possível imitar a natureza através de uma simples narração, usando um terceiro ou insinuando a própria pessoa (autor), ou se não com a ajuda de personagens.

Segundo Rosenfeld (2008, p.16), tal posicionamento pode vir a causar o equívoco de que Aristóteles apenas se referiu aos gêneros épico e dramático, portanto, ele identifica a possível existência de duas maneiras narrativas dentro da teoria aristotélica, uma em que há um terceiro personagem, o personagem ou narrador, e a outra onde o próprio autor se insinua sem que ocorra a interferência de um personagem. Esta segunda maneira de narração faz referência ao que atualmente chama-se de poesia lírica, fazendo uma suposição de que Aristóteles, assim como Platão, também se referia aos ditirambos e aos cantos dionisíacos festivos, em que se exprimiam desde a alegria exacerbada à tristeza total.

Existem duas acepções, segundo Rosenfeld (2008, p. 17), em relação ao emprego dos termos lírico, épico e dramático. A primeira assume os gêneros como substantivos e a segunda como adjetivos. A mesma relação é feita por Staiger (1997, p. 15), que argumenta que essa associação deve-se exclusivamente à uma “conveniência terminológica”, e traz uma “significação ideal” (Husserl apud Staiger, 1997, p. 14). Staiger apresenta os gêneros a partir da relação de palavras que garantem suas características principais: o lírico como recordação, o dramático como tensão e o épico como apresentação. Do mesmo modo, Rosenfeld aproxima cada um dos gêneros com imagens: o lírico, uma paisagem, o dramático, uma discussão; e, o épico, uma trajetória de imigrantes.

No texto *Murro em ponta de faca*, entendemos as seguintes circunstâncias: “O exílio causa a sensação de viver em um não lugar, mas também pode acarretar o estranhamento até

mesmo com relação ao país natal” (BOAL, 1978, p. 118). A partir destes elementos aqui discriminantes, a oposição marcada entre personagens e os diversos representantes da sociedade são relevantes para o entendimento do texto teatral, pois entendemos a sua capacidade de transformação nas diversas cenas dos diálogos. Na visão de Berthold:

O encanto mágico do teatro, num sentido mais amplo, está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público sem revelar o seu segredo pessoal. O xamã que é o porta voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz à vida e a obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. Converter essa conjuração em “teatro” pressupõe duas coisas: a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre (BERTHOLD, 2008, p. 01).

Assim sendo, detectamos a importância de um texto teatral como mediador, pois percebemos sua beleza, na forma de representar, tendo em vista os diversos contextos e interpretações na fala dos personagens. Esta representatividade é marcada por uma época, visto que os espetáculos são marcas e argumentos investidos de aptidões, a fim de tornarem sensíveis as inúmeras verdades abstratas ou ideias, marcadas por toda uma geração.

A aprendizagem no palco, entre teoria e prática, está longe de colocar o espectador como teórico, mas sim como um mediador capaz de diferenciar, teoria e prática. No texto em questão, observamos diferentes atores, mas cada interpretação se difere, o representante concreto de um personagem que pratica de uma coerência narrativa ideal será regida pela própria razão do personagem. “Pode-se acrescentar à reflexão sobre o exílio, um novo conceito, o de tempo” (BOAL, 1978, p. 119).

Percebemos que o tempo foi a marca de uma época e suas dimensões, pois o dramaturgo narrou as situações traumáticas que marcaram a experiência individual e coletiva do exílio. Mesmo distante de sua cultura e de sua base social, o seu texto sobre a vivência do exilado, foi escrito após quase sete anos longe do Brasil, conforme afirma Boal:

O pesadelo de volta também consiste no medo da prisão e da tortura. A volta poderia implicar no aprisionamento pela ditadura, uma vez que muitos exilados ainda respondiam processos na Justiça Militar. Alguns personagens de Murro (especialmente, Barra) parecem estar nessa situação (BOAL, 1978, p. 120).

Contudo, o texto *Murro em ponta de faca* é uma trajetória de Boal, nos primeiros momentos no exílio. Foi difícil, porque, além de chegar a terras estrangeiras, estremeado pelas fortes marcas da prisão e da tortura, o seu sentimento foi o de estar deslocado, não só de si mesmo, mas também fora do lugar, sem ter utilidade social e sem ser conhecido por ninguém; o que lhe causou um vazio, profundo, um vácuo e uma sensação de ser invisível aos olhos dos outros e aos seus próprios olhos.

Boal tinha consciência de que havia ajudado a construir momentos importantes para o teatro brasileiro, para as lutas sociais e acima de tudo para o discurso político. O sentimento de Boal é percebido nos diálogos, uma vez que a falta do seu lugar e o saber da falta que faria ao seu lugar de origem, se misturou à mágoa de ter se sentido expulso, banido da sua terra natal. Esse é o paradoxo próprio do espírito daquele que é exilado, que num movimento dialético tenta superar a distância de seu país, produzindo no país acolhedor o que seria a continuação do seu trabalho anterior.

Em *Murro em ponta de faca*, apresentamos não só o momento histórico da peça teatral, mas também outros contextos culturais da época. Brecht também enfrentou inúmeras dificuldades nos países por onde passou em épocas de exílio. Depois de passar por um período sem grandes turbulências na Dinamarca, em abril de 1939, Brecht foi para a Suécia por conta do avanço do nazismo. Dali em diante a situação começou a ficar cada vez mais difícil e o dramaturgo alemão passou a sofrer cada vez mais com as dificuldades sociais, advindas dos avanços das tropas de Hitler, sobre Europa. Da Suécia, Brecht foi para a Finlândia e de lá, já sem alternativa, o seu destino foi os Estados Unidos da América, aonde chegou em julho de 1941.

Ao fazermos um paralelo das produções de exílio de Brecht com as produções de Boal no exílio, as mesmas se aproximam em alguns aspectos. Considerando a linha de desenvolvimento poético de cada teatrólogo, ambos produziram trabalhos fora do lugar de suas origens, e em certa medida alteraram o eixo de suas perspectivas estéticas.

Visto por meio de um movimento de aproximação pela totalidade das produções de cada um, pode-se afirmar que, na América Latina, ao se aprofundar em experiências de *agitprop*, Boal se aproxima daquilo que Brecht fez na chamada fase didática. Depois, na Europa, o brasileiro, diante de um público pequeno-burguês (o da oficina de TO), aproximase, em termos de estrutura poética, da visão brechtiana, de que inevitavelmente o mundo burguês deve ser representado no palco, para que se desvelem suas contradições internas, o que representa um momento mais maduro das produções brechtianas.

Assim, detectamos o confronto nos diálogos, pois “para Boal, a luta pela liberdade deveria ser mantida em todos os cantos, em todos os pousos, conforme inserido na fala de Paulo e que marca a própria trajetória do dramaturgo” (BOAL, 1978, p. 142). Portanto, percebemos a importância e relevância no texto de Augusto Boal, pois é a partir dos diversos diálogos de cada personagem que entendemos a profundidade, a certeza e a veracidade do conhecimento de Boal sobre a realidade dos personagens.

Boal tinha o conhecimento da realidade de cada um dos personagens do texto teatral *Murro em Ponta de Faca*, pois a veracidade e a universalização da temática tornam-se perceptíveis, em cada cena e ato do texto. Boal consegue evidenciar um pedido de clemência através do personagem Paulo. O desespero e as lutas sociais foram constantes, fazendo-o não calar-se diante das mazelas da vida, usando o teatro como defesa do seu povo brasileiro.

2.2 ESPAÇO E TEMPO NA OBRA: MURRO EM PONTA DE FACA (1978)

A peça teatral de Boal mostra como a vida privada dos exiliados foi extraída a partir da perda do convívio social brasileiro, bem como os diversos espaços por onde passavam os personagens e narravam as suas próprias histórias. Deixar a terra natal e partir para outros horizontes era uma ação contínua de cada personagem. O texto analisado em questão marca as diversas ações, nos vários países, por onde passavam os personagens, conforme na segunda passagem:

Quando o espetáculo começa, Barra está cozinhando, Paulo está dedilhando o violão, Foguinho lendo jornais e recortando notícias, Margarida cuidando de si mesma, seu Doutor bebericando, Maria ensimesmada, pensando, sempre triste, sempre. Os casais são assim: Paulo e Maria, Barra e Foguinho, seu Doutor e Margarida (BOAL, 1978, p. 199).

Os espaços do texto teatral de Augusto Boal são de extrema relevância para a construção e desenvolvimento das ações dos diversos personagens. O ambiente pode refletir a atmosfera psicológica vivida pelos diversos personagens do texto em questão. O ambiente não serve apenas para situar a personagem em sua época, podendo ser um elemento útil à continuidade dos conflitos.

Para Gaston Bachelard, a imaginação incessantemente e se enriquece de novas imagens. É essa riqueza do ser imaginado que queremos explorar (BACHELARD, 1993, p. 196). Ora, o espaço então permite poetizar suas dimensões, pois a imaginação sugere-nos novas armações e nos possibilitam novas atitudes dos personagens desde que ocupemos algum lugar. Para o grande arquiteto Oscar Niemeyer, a maestria de sua arte não está na

construção concreta que ocupa o espaço, mas sim na maneira de produzir os vazios (MARTINS, 2004, p. 24).

Segundo Léon Brunschvicg (1922) citado por Merleau-Ponty (2006, p. 42), mesmo idealmente, só há espaço povoado, pois cada personagem constrói a sua própria história. O fator espaço, então, seria definido de acordo com os corpos que o ocupam, a partir da decodificação visual. Para Merleau Ponty (2006, p. 42), a noção de espaço é o sinal de uma tensão, é uma experiência carnal prolongada pelo nosso pensamento para além dos seus próprios limites. O autor traz uma discussão do entendimento espacial ao ato imaginativo, dando ênfase à capacidade criativa de novos espaços, sendo este um atributo inerente a qualquer ser humano.

Conforme Bachelard:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fosséis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade (BACHELARD, 2008, p.29).

É no espaço que se dará toda a realização das ações das personagens em *Murro em Ponta de Faca*, pois cada personagem envereda por diversos lugares, vivencia o passado e a saudade da sua própria realidade. Durante muitas discussões sobre espaço e tempo, os mesmos renderem muitas definições nas variadas áreas do conhecimento sobre o teatro. O problema sobre o espaço é amplo e complexo e nos permite estudá-lo por diferentes pontos de vista. Segundo Martins, (2004, p. 23):

Alguns exemplos desta variedade de enfoques são a Fenomenologia de Gaston Bachelard, que vê o espaço como fonte de devaneio poético do ser e a Física de Einstein, que pensa o espaço e o tempo como entrelaçados, formando uma entidade única que ele chamou de espaço-tempo.

O espaço-tempo no teatro é perceber que todos os elementos formam uma amálgama atemporal, tudo está interligado, desde a maquiagem à personificação do ator. O espaço no teatro é, portanto um híbrido de cores, nuances, formas, movimentos e ações. Patrice Pavis (2008, p.139) nos diz que no teatro:

.. o espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária) O espaço-tempo-ação é pois percebido hic et nunc como um mundo concreto e em uma “outra cena” como um mundo possível imaginário.

Entrelaçados, em cena, é o espaço real e o espaço imaginário, do primeiro ao último ato, da primeira à última cena. Diante da complexidade de entendimento e das inúmeras abordagens sobre os tipos de espaço existentes no teatro, procuramos, mais precisamente, abordar a definição de: lugar teatral, espaço físico, espaço vazio e espaço cênico.

Segundo Marcos Martins (2004, p.32):

O lugar teatral é composto de local do público, que pode ser uma arquibancada, uma cadeira, uma pedra, um barco ou mesmo a plateia de teatro, predefinido pela encenação ou ocupado aleatoriamente e o local de atuação, que pode ser um palco, uma árvore, um buraco, em cima de um muro, uma escada em espiral, ou qualquer outro.

Assim, o lugar teatral é composto pelo lugar de onde se vê (plateia), bem como o lugar de atuação pertencente aos atores, ou seja, o lugar onde acontece o fenômeno teatral (lugar cênico). O lugar teatral, então, pode ser encontrado em qualquer arquitetura teatral ou em qualquer espaço que se adapte para tal encenação, mas, na maioria das vezes, é composto pelo prédio e sua arquitetura, cujo ambiente é reservado para apresentações de espetáculos e afins. Se existe a relação entre encenação e público é por que existe lugar teatral.

O espaço apenas colabora para a tensão dramática quando intimamente relacionado com as circunstâncias que deflagram o conflito, e nesse caso, entrevemo-lo no diálogo, não no cenário ou na mise-en-scene. A referência à encruzilhada de caminhos na qual Édipo, assassinou, sem saber, o próprio pai, é minúcia importante na gestação do seu drama; mas fato de o encenador colocar a porta à esquerda quando o autor a indicou à direita, ou nem imaginou, - não tem significação dramática maior. Em síntese: o espaço somente assume relevo como diálogo, no diálogo, pelo diálogo (MOISÉS, 2001, p. 140).

São inúmeras as definições sobre espaço, contudo neste tópico enveredamos sobre as informações como elementos distintos, não obstante se apresentem intimamente ligados e interdependentes, mas também com uma relação decorrente do modo de produção que caracteriza essa ligação entre: espaço e tempo. Portanto, se torna necessário refletir sobre a função do espaço no teatro, especificamente na obra *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, para que possamos compreender o possível tipo de relação a se estabelecer entre o teatro e a peça teatral com essa informação.

Nos estudos sobre os textos teatrais é possível encontrar diversas nomenclaturas e definições de espaços, porém, na maioria dos escritos é comum a indissociabilidade entre espaço, tempo e ação, pois são os principais elementos do teatro. Para Patrice Pavis (2003, p. 139), um não existe sem os dois outros, pois o espaço/tempo dramático, o trinômio espaço,

tempo e ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação.

O conceito de espaço teatral proposto por Ubersfeld é entendido como “o lugar da ação entre os seres humanos na sua relação com outros” (1996, p. 51), definido como “um conjunto de signos espacializados de uma representação teatral (1996, p. 50)”, e compreendido como a própria atividade teatral. Ubersfeld reconhece o espaço teatral como o lugar da reorganização dos signos do mundo, mais propriamente como uma possibilidade de se ler o mundo, entretanto, tal leitura não é proposta como uma cópia do mundo ou de um lugar sociológico, mas como um espaço de mediação. O lugar da relação do homem com seu espaço sociocultural. É certo que, além do edifício teatral, qualquer espaço poderá vir a ser um espaço teatral. Eis uma questão fundamental para a discussão do espaço no teatro realizado na escola.

Se todo lugar pode ser um espaço teatral, especificamente um lugar teatral, o que seria um espaço não teatral? O quê e quem determina a teatralidade no espaço? Se por um lado o edifício teatral (lugar teatral) é a marca concreta e histórica dessa atividade; conseqüentemente, sua estrutura traz a informação da atividade “teatro” e, a noção de um lugar, relacionado com a função da atividade artística. Por outro lado, a escolha é um espaço qualquer definido como inusitado, altera a relação entre a informação e o lugar previamente convencionalizado. Nesse caso, propõe-se alguns questionamentos: o que transforma qualquer lugar em um lugar teatral? Quais são as condições para isso? Todo lugar é um lugar teatral?

A partir destes questionamentos podemos entender a obra *Murro em Ponta de Faca*, pois em cada espaço, detectamos as diversas informações, as diversas causas, onde podemos levar o teatro para qualquer lugar ou espaço, para isso devemos envolver plateia, comunidade e as diversas pessoas, nos diversos lugares possíveis.

Assim, entendemos a importância do teatro e o seu devido lugar e local, pois a partir desta proposta é possível afirmarmos que o lugar do teatro é onde estão as pessoas com as suas atividades sociais. Em *Murro em Ponta de Faca*, é possível detectarmos os diversos espaços, pois é a partir destas localizações e intervenções de cada personagem que detectamos a experiência de cada personagem do texto, como: Paulo e Maria, Barra, Foguinho seu Doutor e Margarida.

Ao percebermos o tempo no texto *Murro em Ponta de Faca*, detectamos a trajetória dos três casais representantes, não só de um brasileiro, mas sim dos diversos brasileiros exilados, dos burgueses, operários, intelectuais que são obrigados a conviver no mesmo

espaço. E, a despeito das diferenças intelectuais e culturais, descobrem-se ligados por um sentimento comum: não pertencem a lugar nenhum, vivem em um tempo suspenso.

2.3 ANÁLISES DE PERSONAGENS: EXTRATO SOCIAL DO BRASIL NO EXÍLIO

Ao estudarmos cada personagem no texto *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal, percebemos que cada personagem faz alusão a sua história individual e, acima de tudo, a sua cultura, especificamente a adquirida no Brasil. O texto é uma realidade do exílio, entretanto, temos determinadas fatores, tanto externos como internos baseados nos indivíduos da sua terra natal.

No primeiro caso, aponta-se para as expirações a que foram condenados escritores banidos pelo Estado, pela sua nação, perseguidos em decorrência de guerra ou de ideologias políticas, vitimadas por ditaduras e regimes totalitários tanto de esquerda quanto de direita, pela intolerância e pela incompreensão social, por outro lado temos a perda da própria identidade em sua própria cultura.

Os personagens do texto, *Murro em Ponta de Faca*, são três casais: Paulo e Maria, Barra e Foguinho, seu Doutor e Margarida (BOAL, 1978, p. 199). Por se tratar de casais, é possível entender a importância da família ou das diversas famílias no Brasil. No primeiro ato da peça, Paulo lembra do seu violão desde quando era pequeno, um saudosismo de quando era criança; o personagem Doutor lembrando de sua biblioteca; Marga cuidando de si mesma; Foguinho fazendo um paralelo de tudo que tinha e do que não tem nada hoje, apresentando um eterno saudosismo de sua terra e muito apegada às coisas materiais do seu passado. E assim temos:

Murro em ponta de faca é uma peça em que o autor sugere que seja dividida em dois atos. O texto narra a história de três casais de exilados que vivem juntos no mesmo exílio: Paulo e Maria, Barra e Foguinho, Seu Doutor e Margarida (BOAL, 1978, p. 115).

Em cada personagem percebemos as marcas, o sofrimento e as lembranças em suas próprias ações e atitudes no exílio. Maria é a personagem que menos consegue suportar o impacto do afastamento forçado de seu país e as notícias que ouvia sobre as prisões arbitrárias e a tortura (BOAL, 1978, p.116).

Os personagens elencados no texto de Boal são representatividade de um Brasil de luta e expectativa, tendo como marca as lutas sociais travadas nos diversos grupos da sociedade brasileira. Por se tratar de seis personagens, três casais, podemos afirmar que é a representatividade de um grupo social fora de sua realidade, visto que as diversas influências

dessa situação política, no campo da produção cultural, foi visível na realidade brasileira. Entre outros, dois aspectos aparecem com toda a sua força em algumas produções artísticas: o anti-imperialismo e o tom populista infiltrado em parte da visão da esquerda como resultado das manobras de aliança do PCB de Boal.

Nestas incertezas e consequências, sobre a realidade causada no exílio, passamos por diversas e inúmeras incertezas, que às vezes nos perguntamos como gerir o passado? Quando fazer a memória emergir o passado e as marcas presente? Ou será que “todas as práticas do passado são recomendáveis?” (TODOROV, 2002, p.12). Questionamentos pertinentes para Todorov, que nos impulsionam a analisar o processo de construção da memória nos personagens exilados fora de sua cultura.

Todorov, em *O homem desenraizado*, partindo das consequências do regime totalitário, formula algumas observações de como retrabalhar a memória. Menciona que “toda sociedade tem um dever com relação a seu passado” (TODOROV, 1999, p.75). Entretanto, alerta que, nem “todas as lições do passado sejam igualmente recomendáveis” (TODOROV, 1999, p.75), uma vez que, a comunidade prefere lembrar apenas os acontecimentos vitoriosos ou quando foram vítimas inocentes, o que só favorece a cegueira com relação ao presente.

Toda ruptura e toda cisão não são uma fatalidade. Sabemos que a este respeito as opiniões divergem. Malraux lembrou a este propósito uma opinião autorizada, a do coronel Lawrence "da Arábia": ele "dizia por experiência que todo homem que pertence realmente a duas culturas perdia a alma". Em nossa época de "crispação de identidade", de nacionalismo dissimulado, religioso ou cultural, tais intenções parecem ganhar nova atualidade, embora, em uma primeira forma elogio da terra e dos mortos, condenação do desenraizamento, já dominassem o debate na França na época do caso Dreyfus. É verdade que o discurso contrário nos é hoje igualmente familiar: numerosas pessoas, em particular os artistas e intelectuais, louvam a pluralidade das culturas, a mistura das vozes, a polifonia desmedida, que não conhece hierarquia nem ordem; elas se reconhecem dentro do cosmopolitismo, se não no nomadismo generalizado, quadro apropriado ao sujeito descentrado que seria cada um de nós. Eu não posso debater estas questões com julgamento imparcial, já que meu destino pessoal desvia forçosamente minha maneira de ver; mas posso tentar precisar o sentido de minha experiência (TODOROV, 1999, p. 23 e 24).

Não podemos negar as marcas deixadas pelo exílio, mas a unificação com outras culturas poderá unificá-las ou perdê-las, a sua identidade não é mais a mesma, porém para os artistas, ou para os intelectuais, tudo poderá se tonar a unificação das pluralidades culturais, a construção de novos ideais e, acima de tudo, uma emancipação cultural do referido personagem.

O conhecimento com as novas culturas, poderá expandir novos desafios e a construir um outro olhar, para as culturas vindouras. “Os pronomes possessivos presentes nas frases

dos personagens, quando anunciam um objeto ou alguma forma de convívio de outrora, são desconstruídos quando passam a falar sobre suas vidas no exílio” (BOAL, 1978, p. 116).

A autonomia desse novo personagem em espaços sociais de outras culturas, engrandecerá os diversos costumes, os novos hábitos e, acima de tudo, esta nova realidade, buscando assim um novo olhar para as diversas perspectivas em terras estranhas. Todorov confirma em:

O homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. Aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos. Às vezes ele fecha-se em um ressentimento, nascido do desprezo ou da hostilidade dos anfitriões. Mas, se consegue superá-lo, descobre a curiosidade e aprende a tolerância. Sua presença entre os "autóctones" exerce por sua vez um efeito desenraizador: confundindo com seus hábitos, desconcertando com seu comportamento e seus julgamentos, pode ajudar alguns a engajar-se nesta mesma visão de desligamento com relação ao que vem naturalmente através da interrogação e do espanto (TODOROV, 1999, p. 27).

Assim sendo, podemos fazer um paralelo entre os diversos comportamentos dos personagens, sua realidade no exílio, seu nacionalismo, a saudade da sua cultura, dos seus costumes, da sua Língua materna e com receio das marcas deixadas pela ditadura, pois os mesmos foram tirados do seu local de raiz, para o convívio com outros costumes e mudança de papéis no convívio social. Para isso, percebemos as dificuldades de novas adaptações nos espaços sociais em conformidade com Junior:

A partir destas confirmações, podemos detectar que o espaço social, enquanto sistema de valores, projeta-se na psicologia das personagens formando em seus cérebros, simbolicamente, um espaço. Esse espaço, seu sistema de valores, determina o que ela pode ou não fazer. Se essa personagem tiver em sua construção, a predominância de atributos sociais, seu comportamento no espaço social será altamente previsível e interiormente ela não terá conflitos maiores. No limite, com personagens portadora apenas de atributos sociais, seu comportamento seria o de um robô, com pensamentos e ações preestabelecidos. Se esses atributos sociais que se projetam na sua interioridade estiverem em conflito com valores psicológicos próprios, essa personagem entrará em tensão interior, e seus pensamentos e ações serão imprevisíveis (JUNIOR, 1995, p. 49).

As contribuições nos diversos níveis sociais são percebíveis através dos variados personagens, visto que os mesmos aparecem não só no primeiro ato, mas também no segundo ato, pois no primeiro ato, os mesmos vivem entre mergulhados, as lembranças do passado e as marcas e sequelas do presente. E para melhor elucidarmos tais situações, detalharemos cada uma das personagens.

O personagem Doutor aparece não só no primeiro ato, mas também no segundo, no primeiro ato, vive entre as lembranças do passado e o seu presente, faz alusão à terra natal, lembrando dos seus livros, da cachaça, mas na expectativa de retornar a sua terra natal. “Vai

comprar a passagem, vai. Em grupo sai mais barato. Tem desconto (BOAL, 1978, p. 2002). Percebemos também o seu desconforto nas terras fora do Brasil. Mesmo no exílio, percebemos também que o personagem busca refúgio na bebida alcoólica, na rodada de conversa, como nesta personagem. Que bom que a cachaça está acabando: A Marga está ficando de porre! Desconto” (BOAL, 1978, p. 2004).

O referido personagem troca de papéis ainda em terras brasileiras, para não ser morto e se distanciar dos conflitos e das marcas da revolução no Brasil. Diante desta relação, o mesmo entra em conflito com o próprio grupo, porém, consegue se distanciar dos outros personagens como Paulo, Maria, Marga, Barra e Foguinho.

No primeiro ato vemos as lutas e os conflitos dos personagens, uma vez que é a exemplificação do que foi a situação de exilado, em Paris. Os personagens se digladiam e o próprio Doutor é detestado pela sua própria esposa Margarida: “Eu sou a Angélica e se quiser maiores detalhes eu detesto tudo. Detesto esta cidade, detesto estar viajando, detesto falar esta língua desses gringos, detesto ficar sem fazer nada... e detesto, o que mais mesmo é que eu detesto?” (BOAL, 1978, p. 259).

A partir desse trecho, percebemos a fragilidade dos personagens descritos por Boal, pois a partir dos conflitos pessoais e também coletivos, é possível entendermos as consequências deixadas, pelo exílio e as suas maleficências, nos personagens, não só para o personagem Doutor, mas também para os diversos personagens da peça teatral e as suas representatividades sociais.

Também é possível observar detalhadamente o declínio cultural de cada uma das personagens, pois apesar de todas as contribuições, entre o paralelo da realidade e da ficção, o personagem Doutor, no primeiro ato, demonstra uma realidade, porém no decorrer do processo, o mesmo apresenta sua fragilidade, seu cansaço e suas angústias, quase perdendo a essencialidade do seu sonho que é o retorno a sua pátria amada.

Quanto ao personagem Margarida, observamos que, no primeiro ato, é visível a importância da personagem, nos diversos diálogos, pois, fala de si, se apresenta através de uma ironia, porém aborrecida pela própria realidade da época, pensando como seria não só a sua fuga, mas também a fuga do grupo diante da realidade em que viviam no exílio.

Margarida é uma personagem angustiada, pelo próprio isolamento do exílio e desesperada por não poder envolver-se diretamente com as causas sociais e política de sua terra natal e, principalmente, não ter um domínio na sua própria vida. A partir desta realidade,

Margarida tenta se reconstruir com fragmentos do exílio e a própria sorte da vida. Assim entendemos a importância da personagem no texto, quando Antonio Candido afirma:

Por isso, quando investigamos tais fatores e tentamos distingui-los, percebemos, na medida em que é possível, que os mais plenamente significativos são os internos, que costeiam as zonas indefiníveis da criação, além das quais, intacto e inabordável, persiste o mistério. Há todavia os externos, como aqueles de que se ocupará este artigo; secundários, não há dúvida, como explicação; dependendo de um ponto de vista mais sociológico do que estético; mas necessários, senão à sondagem profunda das obras e dos criadores, pelo menos à compreensão das correntes, períodos, constantes estéticas. Um autor alemão chega a dizer, neste sentido, que mesmo considerando-se a priori metafísico o valor artístico, só de modo sociológico é possível elucidá-lo nas suas formas concretas particulares — pois nas sociedades civilizadas a criação é eminentemente relação entre grupos criadores e grupos receptores de vários tipos. Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 2006. p. 83).

A partir da contribuição de Antonio Candido, percebemos a representatividade no campo sociológico da personagem, visto que Margarida estava convicta, das perdas que irão lhe causar, em seu convívio social e, principalmente, na convivência e rotinas na preservação da vida. Mesmo com inúmeras lembranças do seu passado, a rodada de cachaça em que os personagens do texto participavam, não os deixavam preso ao seu tempo, aquela rotina era o alimento da perspectiva do amanhã para o grupo, talvez pela falta dos afazeres intelectuais, detectamos a saudade como marca em cada personagem. A partir desta premissa, enfatizamos a importância da significação social nas afirmativas de Candido:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de r ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 2006. p. 29).

Margarida é uma personagem de extrema importância para a sociedade da época, pois demonstra que as festas do sábado em sua casa no Brasil eram as marcas de suas lembranças e marca fundamental para a adaptação em sua nova cultura. Observamos que ela entra em conflito com o próprio grupo, o que confirmamos em:

MARGARIDA – Mas, não é isso. Se a gente pudesse se separar um pouco e depois juntar de novo, então sim, podia ser bom. Mas, nós estamos sempre juntos, sempre,

sempre, e eu não suporto mais a cara de vocês! Não aguento ver vocês! E tenho que ver! Vocês são feios, horríveis! Tenho que olhar pras mesmas caras que eu já conheço de cor e salteado! E olho, e olho, e vocês me cansam, não aguento mais e sinto falta das festas lá de casa! (BOAL, 1978, p. 205).

Na fala de Margarida, percebemos que as causas do exílio são grandes marcas na personagem. A convivência cotidiana no coletivo, deixa claro que o grupo irá fraquejar em sua trajetória, tendo em vista a convivência de sua vida boêmia.

A personagem pede o distanciamento dos outros, para que ambos as suportem por mais tempo. Tudo que é apresentado para Margarida não a contenta, ela não aceita, não se adequa e muito menos se conscientiza desta nova realidade. O conflito é claro, pois não se adapta à realidade do exílio, porém quando o grupo opta por uma modalidade que lembra a sua rotina anterior ao exílio, se reconhece nessa nova realidade.

A revolução acontecia em todos os lugares no Brasil, porém o grupo, ao qual elencam os personagens do texto teatral, Doutor, Margarida, Paulo, Maria, Barra e Foguinho representavam um grupo de intelectuais, que preparavam partir para o exílio em Paris, seu primeiro roteiro traçado.

Margarida não aceita a solidão no exílio, pois acha tudo estático, tudo sem perspectiva, sem cor, sem atração. Vivida em conflito não só com o coletivo, mas consigo mesma. Suas atitudes eram paradoxais, não só no exílio político, mas também como autoflagelação e especialmente com medo de tudo.

Apesar dos inúmeros conflitos vivenciados pela personagem, Margarida não se distanciava dos outros personagens que compõem a referida peça teatral. O exílio, pouco discutido pelas frentes teóricas, faz com que este assunto tenha diversas interpretações, mas percebemos que o exílio com medo é uma situação de fuga do passado, algo sentimental deixado para trás. Esta fuga não é mais do que uma ilusão criada por um autor ou por um sistema, pois o autor está preso ao exílio, suas memórias estão sempre próximas, prendendo-o a este ciclo rotativo. “Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar” (SAID, 2003, p. 54).

Na peça, percebemos que Margarida faz contínuas referências a sua terra natal, a sua família e as suas raízes. Assim, detectamos as mazelas causadas pelo exílio. Não podemos negar que a partida dos diversos personagens para o exílio foram as divergências e os conflitos políticos entre seus ideais e a ideologia de um governo ditatorial no Brasil.

Os mesmos não se calaram diante da realidade de seu país, de sua cultura, porém a ideia central do autor é a discussão sobre as causas e consequências do exílio, independente do momento histórico do país na época.

Em todas as crises entre a lembrança e o presente percebemos o desespero de Margarida, pois, aceita o exílio, porém muito apegada ao dinheiro. A personagem entra em crise continuamente. Na fala da personagem: “Que é que tem? Nós estamos viajando, a moral muda. Que moral? Moral de lá ou moral de cá? Moral de antes ou depois? Moral de turista? A moral não é igual, me entende? Quer ou não quer? Dou lhe uma...” (BOAL, 1978. p. 232). Diante destas falas o desentendimento torna-se visível.

A partir disso, entendemos o exílio como a possibilidade de mudanças nos projetos políticos, culturais e até mesmo individuais, por conta da amarga experiência que deixou mágoas e sequelas irreparáveis, mas também as descobertas e as vitórias em boa parte das pessoas submetidas à condição de exilado. Contudo, entendemos a importância de cada um dos personagens, pois assim, a vivência de exilado interferiu nas criações artísticas e intelectuais de brasileiros comprometidos com o debate acerca dos rumos traçados para a arte nacional, sobretudo nos anos 1960.

Paulo é um personagem determinado, porém no início do primeiro ato percebemos o seu saudosismo entre o passado e o presente, enquanto dedilha seu violão, relembra suas lembranças, é muito apegado aos objetos materiais, principalmente ao seu violão, nas notas musicais que toca, carrega o saudosismo entre o presente e o passado:

Eu tinha, um violão, muito melhor que esse. Toca baixinho. Meu violão mesmo, o violão que eu tinha desde quando eu era pequeno, meu violão era muito melhor do que esse. Eu tinha vários violões. Sempre gostei de ter muitos instrumentos. Mas, aquele violão que eu dizia “este é o meu violão”, “tira a para de cima do meu violão”, “te arrevento com o meu violão na cabeça”, quer dizer, o meu violão meu mesmo, era muito melhor do que esse. Esse é de segunda mão. Serve. Mas não tem o mesmo som, não é a mesma coisa. Ouve só. (Continua tocando.) Tá ouvindo? O som é bom... mas é som de segunda mão. (Toca.) Eu tinha uma porção de instrumentos. Tinha um berimbau, desses que todo mundo tem, e tinha um berimbau de boca, desses que quase ninguém tem. É um berimbau que você põe na boca e faz um som assim, meio parecido com o berimbau baiano, esse que todo mundo tem. Só que é de boca. Sabe o que é que eu tinha? Eu tinha marimbas, tinha guitarra elétrica, tinha pandeiros, caxixe, congas, eu tinha uma bateria de jazz completíssima, tina cuícas, tamborins, reco-recos, triângulos, tina um alaúde, xilofone, metalofone, acordeom, tinha castanholas, um piano grande, alemão, som maravilhoso e tinha um violão, esse que eu já falei. Mas, o meu violão mesmo, o meu era muito melhor do que esse. (Continua tocando sempre baixinho, bem baixinho) (BOAL, 1978, p. 199).

As lembranças do passado são as marcas de cada personagem no início do primeiro ato. Com as falas de cada representatividade de suas culturas, de seus hábitos e de sua vida cotidiana do passado, percebemos a perda da identidade de um grupo sem pátria definida. Diante desta realidade, a procura de uma outra pátria e de uma outra cultura para se

distanciarem de sua terra natal, serão os novos hábitos e novos paradigmas que devem ser conquistados por esses novos despatriado.

Notamos a preocupação e adequação a esta nova realidade de Paulo. Outro olhar são os diversos espaços por onde os personagens se cruzam. Percebemos também a angústia através dos palavrões mencionados pelo personagem. Paulo fica entre o presente e o passado, vivendo as lembranças do seu espaço, por onde passou em épocas anteriores.

O personagem Paulo em sua trajetória de exilado passa por diversos cenários, inúmeros espaços, porém não consegue se identificar com os mesmos, fato esse que nos faz lembrar as palavras de Boal, quando afirma que a Palavra é uma das maiores criações do homem. Paulo lamenta sua vivência fora do Brasil, questiona sua rotina, a alimentação e principalmente a língua materna. “Paulo utiliza-se de metáforas, ironia, humor para falar da vida de exílio. Temas como saudade do lar, das comidas típicas, as angústias, perseguições políticas e outras (BOAL, 1978, p. 126).

Paulo, em suas inquietações, pensa em retornar a sua pátria, tenta situar-se com os próprios conflitos do exílio. Vive o presente, mas percebemos que não se desenraiza de sua cultura e de sua terra natal. Tenta cantar o samba da carne seca:

Meu bom irmão,
 quero te confessar:
 faz sete anos que eu não ando
 viajando;
 Sinto saudades dessas coisas
 que deixei;
 Se é pecado o que fiz
 eu já paguei!
 Não compreendo porque deva suportar,
 essas saudades que ainda hão de me matar!
 Sinto saudades do feijão,
 veja você,
 da carne seca e do azeite-
 de-dendê!
 Da feijoada e da moqueca
 que me fazem muito bem.
 Sem caipirinha, eu confesso,
 meu irmão: não sou ninguém,
 Isto assim não fica bem.

(Coro)

Também, eu, também eu, olha eu também!
 - responde o carioca sem vintém:
 feijão-preto e azeite-de-dendê,
 veja você,
 é coisa que agora nem se vê!

(Coro)

Meu bom irmão
 quero te confessar:
 Faz sete anos que ando
 viajando;
 sinto saudades dessas coisas
 que deixei;
 se é pecado o que fiz
 eu já paguei.
 Não compreendo porque deva suportar
 essas saudades que ainda hão de me matar.
 Sinto saudade dessa praia ensolarada,
 sinto saudade da calçada desenhada,
 sinto saudade da areia esbranquiada,
 sinto saudade dessa água azulada.

(Coro:)

Eu também, também eu, sinto também,
 responde o carioca indignado:
 não pense que ao voltar encontrarás
 o país que deixaste é já passado!
 Calçada e rua já agora não existem,
 por toda parte um buraco se cavou;
 um dia passará um trem elétrico
 que o dinheiro do podo já levou,
 Essa praia que tu falas não existe,
 água sim, há muita, e amarela:
 se tu nadas, meu irmão, desprevenido,
 um inberg te atropela,
 fica de sentinela...
 Sendo assim, meu irmão,
 eu me despeço...
 Eu me despeço...
 (BOAL, 1978, p.211 - 212).

Na música acima, percebemos o conflito de Paulo, por ser um homem nacionalista, que não esquece as lutas e sua pátria, bem como almeja um futuro, para sua própria cultura. Desta forma, entendemos a importância de Paulo para seu país, não como indivíduo, mas sim no coletivo. Mesmo distante de sua cultura e do seu povo, em nenhum momento, desacredita em sua pátria, muito pelo contrário, planeja a realização de sonhos e, acima de tudo, o retorno para sua terra natal, o mais breve possível. Entretanto, no retorno de um exilado, as suas origens poderão ocorrer conflitos com a sua própria identidade, o que confirmamos em:

O exilado de retorno ao país natal não é de todo semelhante ao estrangeiro em visita - nem mesmo ao estrangeiro que ele mesmo foi, no momento em que debutou no exílio. Assim que cheguei à França, em 1963, ignorava tudo. Era um estrangeiro no seio da sociedade francesa, que apenas se tornou familiar a mim progressivamente; vivi, em meu contato com ela, não um salto brutal, mas uma passagem imperceptível da posição de outsider para *insider* (sendo o *out* e o *in*, o fora e o dentro, naturalmente, sempre considerados de forma relativa). Um dia, tive de admitir que não era mais um estrangeiro, ao menos não no mesmo sentido de antes. Minha segunda língua foi instalada no lugar da primeira sem choque, sem violência, ao longo dos anos. Mas é exatamente o contrário que acontece por ocasião do retorno

do exilado. De um dia para o outro ele descobre ter uma vida interior de duas culturas, de duas sociedades. Bastou-me apenas encontrar-me em Sófia para que tudo me parecesse imediatamente familiar; eu economizava os processos de adaptação preliminares. Não me sentia menos à vontade em búlgaro do que em francês e tinha o sentimento de pertencer às duas culturas ao mesmo tempo (TODOROV, 1999, p. 16).

As marcas do exílio são, portanto, percebíveis, nos seus próprios atos ou até mesmo em sua nova cultura. Paulo é tão determinado que em dado momento os personagens tornam-se conflituosos, visto que em uma das fugas os personagens se deparam com um espaço mínimo. Espaço que cabiam cinquenta pessoas, porém estavam com mais quinhentas. Eram pessoas de todos os estilos e nacionalidades, muitas crianças doentes, sem diagnósticos específicos. Poderíamos até concluir que o caos era total.

Os personagens Doutor, Margarida, Paulo, Maria, Barra e Foginho são acolhidos neste novo espaço. Assim, percebemos que esta passagem é a realidade dos exilados e dos expatriados das mais variadas origens e nacionalidades.

Paulo no exílio observa o tempo passar através das leituras nos jornais. Pensa nos amigos que morreram nas lutas em sua terra natal. O tempo no exílio deixa-o magro devido à falta de alimentação, mas para Paulo o importante é estar vivo. Lamenta suas dores, seus sentimentos e as suas lembranças ao lado de Maria: imagina que sem as mãos não pode beber chope, nem virar as páginas de um jornal, as mãos são relembradas inúmeras vezes, não só para as coisas boas, mas também para as coisas más.

A reflexão de Paulo é nítida em todo seu estado mórbido, o mesmo imagina que sem estar com as pernas em pleno exercício, torna-se difícil caminhar ou correr no exílio. A tristeza, a angústia, os pesadelos, os maus tratos do cotidiano, movimentam a vivência da vida de Paulo e somente as conversas de rotinas fazem o tempo passar.

Não só Paulo, mas também os demais personagens perdem a noção de tempo, através da imposição do exílio, conforme o trecho:

A primeira forma de renúncia à autonomia diz respeito aos indivíduos isolados; ela consiste em se pensar sistematicamente como não-responsável por seu próprio destino, talvez como vítima. Todos os visitantes europeus são atingidos por esta característica de vida americana: aqui, podemos sempre procurar a responsabilidade dos outros por aquilo que não vai bem na vida (TODOROV, 1999, p. 225).

A partir das falas de Maria, esposa de Paula, percebemos que dos seis personagens, dentre os diversos horrores é a personagem que menos sente o desespero com a ausência da terra natal. Pode não ser, mas demonstra ser muito forte, pois em suas falas não detectamos o desespero e muito menos um estado mórbido.

Maria revela que está gorda, mas no desenrolar da peça, descobre que está grávida. A dúvida prevalece em Maria sobre o que fazer em relação aos horrores da guerra. O medo de morrer era contínuo:

Antes de morrer. A gente nunca pensa na morte, até que morre alguém. Antes eu nunca pensava; agora não paro de pensar. Eu morro, tu morres, ele morre, nós morremos, vós morrerdes, eles morrem, vocês também morrem, todo mundo morre, teu pai morre, tua mãe morre, teu filho morrerá, tua filha morrerá se a tivesse tido. Viu como eu sei conjugar o verbo. Morte, morte, morte, fim acabou, não tem mais fim. Antes eu não pensava, mas agora, quando vejo uma mulher grávida penso: esse defunto ainda não nasceu (BOAL, 1978, págs. 249 - 250).

Paulo e Maria ficam preocupados em abortar o filho do exílio. Paulo tornou-se radical ao sistema político no Brasil, mas sabe que o cerco estava se fechando. Eles sonhavam com uma pátria tranquila, mas ele argumenta que este país não existe. Desta forma, Barra, Foguinho, Doutor e Margarida saem sem que Paulo e Maria percebam.

Paulo e Maria são distanciados, quando ela vai para um hotel e ele fica para permanecer no grupo. Maria fica inquieta quanto à situação de exilada, pois pensar no nascimento do seu filho fora de sua terra natal é a sua maior preocupação, em virtude da mesma não poder dar um lar ao seu filho e, principalmente, uma identidade cultural.

Maria ao se comunicar com Paulo perde seu equilíbrio e forças para detalhar suas últimas palavras com o marido. A partir destes últimos momentos, a solidão envolve todo o momento de Paulo. Apesar de tantos sonhos, ele é preso e conhece outra exilada. A partir desse encontro, tem a certeza da perda de sua própria identidade, porém sem significados para o seu novo cotidiano e a sua rotina, em sua nova realidade.

No início do texto detectamos que Barra está convicta da realidade do exílio, se mostra com medo da prisão e da tortura em sua terra natal. Barra encontra-se ainda enraizada pela sua própria cultura, o que é percebido através de sua fala: “Eu tinha um guarda-roupa repleto. Tinha vestido de tudo quanto era costureiro famoso. Eu tinha um Denner, um Balenciaga, eu tinha um montão de Jap, tinha 50 Puccis, tinha...” (BOAL, 1978, p. 202).

A menção de Barra aos maus-tratos na prisão demonstra sua posição de que permanecer no exílio, apesar de todas as dificuldades, possibilitaria a oportunidade de manter-se vivo, continuar lutando e denunciando as arbitrariedades do governo brasileiro e das demais ditaduras latino-americanas. (BOAL, 1978, p. 120)

Podemos afirmar que Barra era uma saudosista, porém a mesma coloca-se contra tudo a sua volta, isso ocorre em uma das cenas em que Margarida está angustiada por ter que conviver o tempo inteiro com o grupo de exilados, olhando sempre os mesmos rostos, sente

falta das festas com os vários amigos quando viviam no Brasil. Para tanto, firmamo-nos nas palavras de Todorov sobre a importância das raízes culturais de um povo:

As relações humanas não parecem encontrar lugar no mundo ideal descrito por Sallenave, povoado por uma multidão de solitários. Evocando a vida comum frustrante e sem posses de Olga, uma viúva, Sallenave constata a ausência de obras e conclui: “De seu trabalho não resta nada.” As crianças por este ângulo, sublinham o “espetáculo animal” e suas vidas são uma simples alternância de gemidos e sono; os pais estão invariavelmente exasperados mesmo que seja ali a única transcendência da qual eles dispõem. Mas, para falar como Hannah Arendt, cuja antropologia parece ter fornecido aqui as categorias do trabalho e da obra, acima de tudo, no topo da atividade humana, há a ação (TODOROV, 1999, p. 181).

Para Barra a convivência da realidade com os maus-tratos faz com que a pessoa permaneça no exílio, apesar dos diversos obstáculos, das diversas mazelas, do distanciamento de sua terra natal, pois possibilitaria a oportunidade de manter-se vivo e ainda continuar lutando contra as falcatruas do governo brasileiro. Um dos fragmentos comprobatórios é e ou alguma forma de convívio de outrora, são desconstruídos quando passam a falar sobre suas vidas no exílio” (BOAL, 1978, p. 116).

No texto, Foguinho fica entre o passado e sua atual realidade, tomada por inquietação. É possível confrontarmos o tempo do escritor, isto é, o tempo histórico da vida do escritor e a interferência na organização do texto teatral. E para nos situarmos no tempo e no espaço, firmamo-nos em:

Eu tinha muita coisa, eu também tinha... Tinha pouca coisa de cada coisa, mas tinha muita coisa. Tinha livros: poucos, mas tinha. Tinha um violão: som ruim, mas era meu. Tinha milhões de gentes que eu conhecia, milhões de coisas para fazer, andava correndo o dia inteiro, trabalhando feito doida, agora não tenho nada que fazer e por isso não tenho tempo de fazer nada. Eu tinha um som estereofônico que não era lá grande coisa, mas era estereofônico, parece que era estrangeiro, me deram de presente, parece que a ciclagem era diferente, então ficava todo mundo com a voz de mulher (BOAL, 1978, págs. 200 - 201).

A partir do fragmento acima notamos um saudosismo no personagem, evidentemente que entendemos as suas razões, pois o ambiente pode refletir a atmosfera psicológica vivida pelo personagem. O espaço e a ação ao qual está alocado o personagem ocorrem simultaneamente nas atitudes do mesmo. Tzvetan Todorov também percebe esse duplo aspecto do exílio de perda e descoberta.

Classificando-se como um exilado circunstancial, nem econômico, nem político discorre sobre a situação do homem desenraizado. No decorrer do texto teatral, Foguinho aparentemente não se deixa abalar com as rotinas e os novos hábitos do exílio, porém está em busca da sua realidade e liberdade na sua terra natal. Na visão de Todorov:

A experiência que evoco aqui é a de um exilado retornando ao seu país depois de longa ausência (preciso que sou exilado “circunstancial”, nem político, nem

econômico: vim para a França em total legalidade, ao final dos meus estudos universitários, para passar um ano a fim de “aperfeiçoar minha educação”; depois, o provisório tornou-se definitivo). Uma série de acasos tornou esta experiência particularmente intensa. Alguns homens desceram ao fundo de grutas profundas para observar, em circunstâncias excepcionais, as reações do organismo; isso permite, em seguida, um melhor conhecimento de seu funcionamento normal. Embora não intencionalmente, participei, durante esses dez dias do mês de maio de 1981, de uma experiência também pouco comum: não uma descida a mil e oitocentos metros debaixo da terra, mas um retorno ao lugar deixado para trás dezoito anos antes (TODOROV, 1999, p. 15).

O comportamento e as atitudes de Foguinho é de uma personagem segura de sua atual realidade, porém não se deixa levar pela dura realidade de exilada. É possível entender que a mesma vai se adequando a realidade, ironizando em alguns momentos. Foguinho é uma personagem objetiva, porém nos direciona para uma transsubjetividade da imagem do exílio, visto que ela não pode ser compreendida em sua essência só pelos hábitos das personagens no seu cotidiano.

Através dos personagens elencados no texto teatral intitulado *Murro em Ponta de Faca*, podemos apontar o caminho de uma poética, idealizando assim novos paradigmas sobre a imagem da cada personagem e a sua importância, não como poética, mas também como discussão desta nova reflexão. Reflitamos em conformidade com Bachelard:

A vida se mostra aí por sua vivacidade. Esses impulsos linguísticos que saem da linha ordinária da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital. Um microbergsonianismo que abandonasse as teses da linguagem-instrumento para adaptar a tese da linguagem-realidade encontraria na poesia muitos documentos sobre a vida bem atual da linguagem. Assim, o lado de consideração sobre a vida das palavras tal como ela aparece na evolução de uma língua através dos séculos, a imagem poética nos apresenta, no estilo do matemático, uma espécie de diferencial desta evolução. Um grande verso pode ter grande influência sobre a alma de uma língua. Faz despertar imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será um aprendizado da liberdade? Que encantos a imaginação poética acha em zombar das censuras! Outrora, as Artes poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade (BACHELARD, 2008, p. 190).

A partir das contribuições sobre a importância da poesia, Boal nos lembra e orienta que a palavra é uma das maiores criações do ser humano. Não podemos negar a importância das palavras como meio de transporte. Sendo assim, na visão de Boal, palavras são símbolos que representam abstrações de forma concreta. Nos personagens aqui analisados detectamos esta movimentação de palavras, valorizando assim a comunicação simbólica que vai da realidade de cada um dos personagens no exílio.

2.4 IDENTIDADE E MUDANÇAS

Boal retornou ao Brasil em 1986, a convite do professor Darcy Ribeiro, para difundir seu método em escolas públicas do Rio de Janeiro, nos ³CIEPs. Desta forma, capacitou artistas, animadores culturais e professores para, a partir das suas experiências, criarem grupos comunitários de Teatro-Fórum. O projeto inicial - Plano Piloto - chamava-se Fábrica de Teatro Popular e pode percorrer diversas cidades do estado formando dezenas de grupos populares que discutiam temas da própria comunidade, como violência policial, loucura, abuso sexual, homossexualidade, família, etc. A partir destes temas sociais e específicos, o teatro foi a marca, a perspectiva e, principalmente, fonte de transformações sociais, para a cultura brasileira, conforme afirma Candido:

Com efeito, entendemos por literatura, neste contexto, fatos eminentemente associativos; obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos. Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma "expressão". A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma "comunicação" (CANDIDO, 2006. p.144).

Em quaisquer que sejam as obras de Augusto Boal, observamos uma proposta sobre os oprimidos. O exílio possibilitou ao dramaturgo as diversas descobertas, não deixando recair à posição mais cômoda para o exilado. Como exilado, o homem encontra-se em um mundo que não é o seu, no qual ele se sente estrangeiro e que motiva sua solidão e o sentimento de abandono que o invade, frente aos desafios da vida, dos costumes e acima de tudo de sua identidade.

As mudanças foram visíveis não só aos leitores, pois entender *Murro em Ponta de Faca* foi refletir as marcas deixadas pelo exílio, nos brasileiros que saíram do Brasil para os diversos países, não só da América do Sul, mas também da Europa. Boal trouxe para o teatro uma realidade sofrida pelos brasileiros. Percebemos em (Moreira, 2007).

Levando em conta que seria impossível produzir familiaridade no teatro entre os personagens e o público, não é de se estranhar que o fato de ser tudo tão estrangeiro tivesse agradado particularmente a Stein. Principalmente se lembrarmos que ela própria escolheu estar constantemente numa situação de estrangeira, não só ao exilar-se de seu país, mas também ao manter-se quase que em constante circulação. (MOREIRA, 2007. p.121).

³ CIEPs – Centro Integrado de Educação Pública

A peça de teatro aqui analisada, apresentou diversos elementos para entendermos o exílio, não apenas como mudança das diversas paisagens dos países por onde os personagens passaram, mas também o exílio da língua materna, bem como as angústias apresentadas pela sociedade brasileira, através do sofrimento dos personagens. Em cada cena apresentada, nos dois atos apresentados da peça, entendemos, não só nos movimentos, mas também as performance dos personagens em busca de suas identidades no Brasil.

III CAPÍTULO

3 AUGUSTO BOAL PÓS EXÍLIO E SUA PRÁTICA TEATRAL

As lembranças deixadas e esquecidas no passado pelo exílio de Augusto Boal são apenas as marcas para o recomeço das novas perspectivas e de um novo refazer. Conforme afirma Edward Said (2003, p. 46):

[...] o exílio nos compele a pensar sobre ele, mas é terrível de vivenciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre um eu e seu verdadeiro lar. Sua tristeza essencial jamais pode ser superada [...] As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID, 2003, p. 46).

Os exílios deixam marcas, independente do tempo, do espaço, da língua, da fala ou até mesmo das especificidades da identidade do exilado. Em Augusto Boal as expectativas eram esperadas através das críticas jornalísticas e pelo meio artístico brasileiro. O retorno do exílio de Augusto Boal, foi uma expressão mencionada por toda as classes artísticas e intelectuais do Brasil. Assim, podemos definir o exílio em:

Exílios voluntários ou forçados, “a imigração não é unicamente o feito de deixar um país, de atravessar o oceano, de viver entre os estrangeiros”, acrescenta Berger, “é também desfazer o sentido de mundo e ao limite extremo - se abandonar o irreal” (MOREIRA, 2007, p.45).

A volta de Augusto Boal do exílio era uma expectativa para a continuidade das lutas e críticas sociais que estavam acontecendo no Brasil, entretanto havia uma dúvida sobre esse novo Boal, não só como mudança de estilo, mas também como perspectiva de novas produções artísticas, novas críticas, ou até mesmo como perda de estilo, trazendo o exílio como forma de resistência e sobrevivência por onde passou quando foi exilado nos seguintes países: Buenos Aires (1971 a 1976), Lisboa (1976 a 1978) e Paris (1978 a 1985), (BOAL, 2015, p. 88 – 106).

A experiência adquirida por Augusto Boal em suas andanças migratórias, tornou-se um Boal mais autêntico, mais decidido e convicto das novas perspectivas para sua terra natal. Assim, entendemos que a experiência migratória trazida do exílio trouxe um grande legado na

vida e na prática teatral de Augusto Boal. Em cada lugar dos três países por onde passou e fixou residência, não percebemos em nenhum momento, um Boal se maldizendo sobre as mazelas do passado, muito pelo contrário, temos um Boal em plena produção teatral.

Outro repensar foi sobre o exílio linguístico dentro de um exílio geográfico, não sendo um obstáculo para o seu crescimento cultural e intelectual como exilado. A exemplo desta especificidade foi a escrita do texto *Murro em Ponta de Faca*. É um texto em que os personagens, são apresentados através de um nacionalismo, envolvendo um saudosismo, não só dos familiares, mas também da terra natal e de maneira geral do povo brasileiro. São personagens comprometidos com o seu passado e com a cultura do seu país, principalmente com o compromisso político. Temos uma realidade de brasileiros presos ao passado e com a própria cultura de suas regionalidades. Assim, confirmamos em:

O tema do exílio, no entanto, é uma constante nos textos de Albert Camus, assim como a literatura magrebina da língua francesa. Em Camus, o exílio se manifesta sob diferentes formas e em textos distintos, referindo-se, sobretudo, como vimos, a três dimensões, a saber: psicológica; geográfica ou social, na qual o homem se sente alheio à natureza e/ou distante de sua terra natal, e metafísica, relacionada ao exílio da condição humana, diante do caráter inevitável da morte (LAMEIRINHA, 2013, p. 108).

A partir do entendimento e contribuição acima, Boal não se estatizou. O que podemos afirmar é que no momento em que Boal exilou-se, o mesmo já estava preparando a sua volta ao Brasil. A veracidade deste fato é confirmada através de suas produções e do seu trabalho durante o período em que ficou no exílio. Outra característica marcante no retorno de Boal foi a sensação de estar fora do seu lugar, uma vez que em setembro de 1970, chega ao Brasil com novas ideias e sonhos a serem realizados através dos novos trabalhos que foram produzidos dentro de sua prática teatral adquirida fora de sua cultura.

Através das reflexões e discussões apresentadas no texto *Murro em Ponta de Faca*, envolvendo o espectador através de questionamentos, Boal mexia com a plateia e fazia com que muitos grupos sociais, que estavam se organizando no Brasil, refletissem muito mais sobre o período ditatorial no Brasil. A partir destes acontecimentos em fevereiro de 1971, Boal foi preso e torturado.

Diante desta realidade e fatos Augusto Boal exilou-se fora de sua terra natal. Através destas ações e ponto de vista, a expulsão e o exílio acabaram sendo condições prévias para o desenvolvimento de um Boal, mais crítico e seguro com um olhar mais social, ou seja, um olhar de fora para dentro da realidade social brasileira e humana. O internacionalismo

intelectual e cultural, das grandes convulsões sociais, em que as ideias passavam de uma cultura para outra, gerando uma arte essencialmente cosmopolita que se alimentou dos sonhos e dos anseios de um homem que se preparava para retornar a sua terra natal, através de sua arte teatral, bem como as expatriações de muitos brasileiros, escritores e artistas que foram obrigados a exilar-se da sua pátria.

Augusto Boal foi um homem do teatro, contudo não poderia ser diferente o seu retorno para a sua terra natal. Provavelmente, nenhum teórico contemporâneo explorou as implicações políticas da relação espetáculo-plateia de maneira tão penetrante e original quando o diretor latinoamericano Augusto Boal, como afirma (CARLSON, 1997, p. 458).

Contudo, Augusto Boal ao ser convidado para retornar ao Brasil, não se deixou mergulhar com as marcas dos traumas do exílio e nem a reflexão com a perda da identidade da dor, na fratura e no estranhamento de se mesmo com outras culturas.

Nas palavras de Czeslaw Milosz (1993) o exílio é a situação existencial do homem moderno. Na modernidade, o homem ainda não superou a desdita de permanecer em permanente desterro. As conquistas de qualquer desterrado são constantemente carcomidos pelo sentimento de estranhamento e de perda. Na realidade, todo exilado é um náufrago que luta por sobreviver num território e em culturas estranhas onde o desespero, a aniquilação e o silêncio se fazem presentes em seu cotidiano. Existem muitas histórias e histórias que apresentam o exílio como uma condição heróica, gloriosa ou romântica, e esquecem, porém, sobre a dor da orfandade oculta em seu interior, fazendo nos refletir especificamente em cada situação e aqui Augusto Boal, é extremamente específico, ou seja, temos um exilado autêntico e convicto de suas ações.

A volta de Boal era data como certa, porém, o dia e a data era praticamente improvável, mas o meio intelectual continuava na expectativa do seu retorno, a prova maior desta certeza eram as notícias vindas do exílio, sobre um Boal que não parou e muito menos, caiu no esquecimento de suas criações.

A certeza maior do retorno de Boal, foi a montagem do espetáculo *O corsário do rei* de 1985. Esta peça teatral marcou o retorno do exílio de Augusto Boal após catorze anos, sendo autor e diretor do texto. A música de Edu Lobo e Chico Buarque, Boal, (2015, p. 105). A primeira apresentação do espetáculo que se caracterizava pela improvisação das notícias pelo elenco, com base na leitura dos principais jornais da época (BOAL, 2015, p. 105).

Outro diferencial eram as apresentações dos textos teatrais por onde passou no Brasil, a cada apresentação teatral, ficavam os questionamentos sobre a influência deixada pelas reflexões teatrais. A partir destas práticas interpretativas do teatro com os diversos públicos e classes operárias no Brasil, a época já não era mais a mesma, pois a influência das reflexões teatrais sobre o meio social e nas ações dos telespectadores eram nítidas, causando assim um desconforto e um repensar sobre a forma de viver em um país com uma cultura totalmente subalterna a um regime e um estilo político ditatorial.

3.1 A ANISTIA E O TEATRO

Anistia e Teatro sempre estiveram distantes, o teatro com a sua independência, sua transformação social e ousadia, a anistia como momento de clemência para alguns, ou prisão para outros, visto que pode ser entendida como a perda de sua própria liberdade. Assim, podemos entender:

A princípio, a anistia de 1979 assemelha-se às várias outras promulgadas no decorrer da história brasileira, no entanto, guarda algumas diferenciações em relação às demais. Primeiro, porque foi fruto de uma ditadura militar que já durava quase duas décadas. Nenhuma outra situação de exceção no Brasil do século XX durou tanto tempo nem teve a mesma repercussão social. Num dado momento, tudo isso contribuiu para que diferentes segmentos da sociedade se organizassem em torno de um processo que anistiasse aqueles que se insurgiram contra o regime militar. Por esses motivos, mesmo pessoas que não têm muita informação sobre a época conseguem se lembrar da anistia como um dos mais momentos mais mobilizadores da história brasileira (GONÇALVES, 2006, p. 29).

A transição do regime militar para a democracia brasileira não foi um processo revolucionário, mas sim um processo longo, delicado e acima de tudo minucioso. Ao contrário, realizada sob a tutela militar, como anunciado pelo Presidente Geisel, tinha o propósito de ser uma “distensão lenta, gradual e segura”.

Desta forma, objetivava-se a abertura das diversas discussões culturais e intelectuais em um Brasil engessado e com as marcas do passado, mas sem o Governo Militar perder o controle da situação. Nas palavras de Ronaldo Costa Couto, “Ernesto Geisel governou com a abertura em uma das mãos e com o AI-5⁴ na outra. A flor e o chicote”. Confirmamos em:

Morar na Europa não o comovia. Faltava-lhe o deslumbramento de colonizado, o complexo de vira-lata apontado por Nelson Rodrigues, infelizmente ainda tão

⁴ O **Ato Institucional** Número Cinco (**AI-5**) foi o quinto de dezessete grandes decretos emitidos pela ditadura militar nos anos que se seguiram ao golpe de estado de 1964 no Brasil. O **AI-5**, o mais duro de todos os Atos Institucionais, foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968.

comum entre brasileiros. Como presidente, afastara-se apenas duas vezes do país. Ambas a trabalho. A primeira, de 19 a 27 de julho de 1956, em visita oficial ao Panamá, e a última, de 5 a 11 de novembro de 1960, em viagem à Argentina, Uruguai e Chile (COUTO, 2011, p.196).

A ditadura militar (1964-1985) foi definida como sendo um período da política brasileira em que os militares governaram o Brasil. As maiores características desse período foram os desrespeitos aos princípios democráticos, a supressão de direitos constitucionais, a censura, a perseguição política e a repressão aos contrários do regime militar existente no Brasil na época.

E quanto ao teatro? Se formos mais longe em referência ao tempo e em direção às origens do teatro grego, encontramos nos teóricos que o teatro tem sua origem nos cultos da população rural nas divindades da vegetação e sobretudo em honra a Dionísio que foram trazidos para o interior do espaço urbano. Com isso, ganhando uma nova forma de interpretar a realidade, ou a ficção existente. O caminho que vai do culto agrário à tragédia passa pelas políticas públicas da cidade que se definia.

No século VI a.C., Pisístrato, um dos últimos tiranos de Atenas, buscou incorporar e trazer as Dionisiacas (festival em honra a Dionísio) para Atenas, incorporando-a como festividade da cidade. Estes cultos se alterariam progressivamente quando deslocados do campo para o interior das cidades, sendo nitidamente marcado pelas questões e processos que lá se davam, com a incorporação dos diálogos entre os atores e o maior apelo cênico diante de uma plateia.

Em consonância a anistia, em 1979 foi aprovada a Lei de Anistia (Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979) representando mais um passo para a redemocratização do Brasil. Em 1984, políticos de oposição, artistas, personalidades e milhões de brasileiros participam do movimento das “Diretas Já”. O movimento era favorável à aprovação da Emenda Constitucional nº 5 de 1983, também conhecida como Emenda Dante de Oliveira que garantiria as eleições diretas para Presidente da República. Dante de Oliveira, eleito deputado federal em 1982 coletou assinaturas para apresentar o projeto de emenda constitucional que foi estabelecida as eleições das diretas já.

A emenda das eleições diretas foi votada, mas devido a uma manobra dos políticos aliados ao regime militar, foi rejeitada. Diante da possibilidade de que o poder mudaria de mãos em pouco tempo, iniciou-se então um período de mudanças de partidos entre

parlamentares e políticos em geral. Muitos dos que eram a favor da situação, repentinamente iniciaram uma campanha contra a ditadura militar.

Para reprimir as manifestações populares, a censura sobre a imprensa foi aumentada e várias prisões foram realizadas no meio artístico, intelectual e políticos no Brasil. Apesar da rejeição da Emenda Dante de Oliveira na Câmara dos Deputados, o movimento pelas "Diretas Já" teve grande importância na redemocratização do Brasil. Suas lideranças passaram a formar a nova elite política brasileira.

No ano de 1979, o regime militar tomou algumas medidas que proporcionaram o retorno das liberdades democráticas no país. O sistema bipartidário foi substituído por uma reforma política que abriu espaço para a formação de novos partidos dentro do país. Contudo, as novas siglas que ao mesmo tempo representavam o maior direito de expressão política, também marcavam um atípico processo de fragmentação político-partidária. Em 1982, os novos partidos disputaram eleições para os governos estaduais e demais cargos legislativos.

Diante desse novo quadro político brasileiro, representantes da oposição na Câmara dos Deputados tentaram articular uma lei que instituísse o voto direto na escolha do sucessor do presidente João Batista Figueiredo. Em 1983, essa movimentação tomou a forma de um projeto de lei elaborado pelo deputado peemedebista Dante de Oliveira, a chamada “Emenda Dante de Oliveira”.

A novidade repercutiu entre vários grupos mais politizados das capitais e grandes cidades do país. Em pouco espaço de tempo, membros dos partidos de oposição ao Governo passaram a organizar grandes comícios onde a população se colocava em favor da escolha direta para o cargo de presidente. Com a repercussão tomada nos meios de comunicação, essas manifestações se transformaram no movimento “Diretas Já”.

Foram grandes confrontos ideológicos, sociais e até mesmo político. Era uma busca pela justiça e pela verdade na América Latina frente às graves violações de direitos humanos cometidos por ditaduras, desencadeando no país um fenômeno de Justiça de Transição que, segundo o relatório do secretário-geral da ONU, pode ser entendido como:

[...] o conjunto de processos e mecanismos associados às tentativas da sociedade em chegar a um acordo quanto ao grande legado de abusos cometidos no passado, a fim de assegurar que os responsáveis prestem contas de seus atos, que seja feita a justiça e que se conquiste a reconciliação (ANNAN, 2009, p. 325).

Partindo desse conceito, é possível identificar quatro pilares da justiça de transição: a reparação das vítimas dos regimes repressores, a busca pela verdade, a reforma de instituições do Estado e a construção da memória, ou seja, a busca pela efetivação do direito à memória e a liberdade de expressão no Brasil.

As políticas de memória surgiram em resposta à falta de esclarecimento e investigação sobre os crimes contra os direitos humanos, ocorridos durante a vigência dos regimes autoritários em quaisquer que sejam as culturas. Elas basicamente consistem num conjunto de medidas relacionadas ao modo como determinada sociedade irá lidar com o seu próprio passado e o seu futuro, posto que “a memória é uma luta sobre o poder e sobre quem decide o futuro, já que aquilo que as sociedades lembram e esquecem determina as suas opções futuras.

O direito à memória impõe ao regime democrático e a tarefa de projetar um futuro, de seguir em frente, sem, entretanto, deixar de assumir o compromisso pela responsabilização pelos atos de violência praticados. Embora tal tarefa possa ser considerada árdua, uma vez que ela exige o enfrentamento daquilo que se quer esquecer, ela se faz necessária para a superação dos traumas coletivos herdados por uma sociedade.

Somente por meio da promoção do ato da lembrança se torna possível afastar definitivamente todas as assombrações de um passado, cujas marcas ainda persistem no presente. A partir deste entendimento podemos concluir que a memória produz efeitos que ultrapassam o âmbito individual, de tal maneira que podemos afirmar a existência de uma memória coletiva.

Diante desta contextualização, sobre os fatos, atos e consequências podemos afirmar que há três tipos de anistia: penal, tributária e política. Anistia penal, em linhas gerais, é o ato estatal, geralmente do Poder Legislativo, através do qual o Estado renuncia à imposição de sanções ou extingue as já pronunciadas (DIMOULIS, 2007). A origem semântica do termo anistia é "amnésia", que deriva do grego *amnestía*, que significa esquecimento.

A Anistia penal provoca um "esquecimento" das infrações cometidas, criando uma ficção jurídica, como se as condutas ilícitas nunca tivessem sido praticadas. Entende-se por Anistia Penal, a causa de extinção da punibilidade, conferida pela lei a quem praticou uma infração penal, apagando os efeitos da condenação, remanescendo apenas a obrigação de indenizar. Conforme Cezar Bittencourt: “anistia é o esquecimento jurídico do ilícito e tem por

objeto fatos (não pessoas) definidos como crimes, de regra, políticos, militares ou eleitorais, excluindo-se, normalmente, os crimes comuns” (BITTENCOURT, 2003).

A Anistia Penal tem por objetivo extinguir a responsabilidade penal para determinados fatos criminosos. Trata-se da decisão do Estado de não punir as pessoas já condenadas ou que possam vir a ser condenadas por certos atos praticados, que são tipificados penalmente.

Desta forma, a anistia penal evita a punição dos culpados nos casos em que já houve condenação penal pelo tribunal. Evita, também, que o processo seja instaurado nos casos em que os suspeitos da prática dos crimes ainda não foram processados, e por fim, extingue o processo judicial nos casos em que os indivíduos sob julgamento ainda não tenham sido condenados.

Enfim, em razão da anistia penal tornar-se inaplicável a norma primária ao caso a que ela se refere, extinguindo-se por completo a pena e seus efeitos, ela é irrevogável, uma vez que sua eventual revogação equivaleria à imposição retroativa de penalidades prejudicando o réu ou condenado.

Entretanto, a Anistia Tributária é uma medida de política fiscal do ente político que desonera alguns sujeitos passivos de determinado tributo fixado por ele, sem que seja extinta a cobrança do próprio tributo. De acordo com Luciano Amaro anistia tributária é:

O perdão de infrações, do que decorre da inaplicabilidade das sanções. Não é a sanção que é anistiada: o que se perdoa é o ilícito; perdoado este, deixa de ter lugar a sanção; o perdão, portanto, torna o lugar da sanção obstando a que esta seja aplicada (AMARO, 2003, p. 404).

Anistia política, por sua vez é o perdão, o impedimento de punição de quem praticou crimes políticos. Por padrão, a anistia política surge como solução para um conflito iniciado em consequência de um momento de grave perturbação institucional, geralmente provocado pela deflagração de revoltas no âmbito interno de um Estado da Federação.

Assim, a anistia foi entendida e implantada em diversos países da América do Sul, entretanto no Brasil ainda se discutia uma forma de como lidar com o grande número de exilados fora do Brasil e além das fronteiras nacionais com outras organizações que aqui atuavam denunciando os abusos praticados pelo regime militar e pela anistia política do governo militar implantado no Brasil.

3.2 A MEMÓRIA DO EXÍLIO

Todos os personagens do texto *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal como Paulo, Doutor, Marga, Foguinho, Barra e Maria são vozes e marcas de uma representatividade dos brasileiros que partiram em busca de novos sonhos e de novas realizações. A memória não é precisa, mas constituída a partir dos diversos acontecimentos e de diferentes pontos de vista e percepções que constroem a veracidade dos fatos, não só de um grupo social, mas também de uma nação.

Independente do exílio, nunca estamos sós, pois mesmo diante da ausência de inúmeros que estiveram conosco, as lembranças e a memória nos remontam um novo futuro “[...] sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Todos aqueles que passaram pela nossa caminhada até o percurso do exílio, refletem ou trazem algumas referências que passamos durante o passado. Desta forma, não podemos falar do passado sem uma pátria natal.

Para Said, o exilado necessita estabelecer um mundo inventado e artificial sobre o qual tenha domínio. Assim, não é possível realizar um estudo do exílio sem compreender e entender as memórias daqueles que o vivenciaram. Um estudo que envolva estas memórias deve refletir sobre o processo de construção de narrativas realizadas e contadas pelos exilados de acordo com as concepções políticas e momentos traumáticos vivenciados. Desta forma, percebemos em (RIBEIRO, 2012):

As experiências do exílio são bastantes heterogêneas. O modo como cada indivíduo o experimentou estaria relacionado com diversos fatores, tais como: a origem e as referências sociais do exilado – embora a maioria fosse proveniente da classe média, escolarizada e intelectualizada –, os países de destino e a continuidade ou não da participação política fora do país (RIBEIRO, 2012, p. 50).

As experiências dos exílios deixam marcas, porém a memória é uma questão fundamental à compreensão dos relatos deixados por quem passou por esta experiência. Denise Rollemberg propõe uma periodização do exílio em que a primeira fase, que teria iniciado com o golpe de 1964, que foi marcada pela visão do exílio como como um recurso para escapar da perseguição e como um momento de organização e de preparação para a reintegração á luta e as novas conquistas em sua nova realidade.

O exilado é o sujeito que se insere, por excelência, na problemática da identidade ligada ao lar e as lembrança do passado. Isso é demonstrado nas obras-corpus desse trabalho desde diferentes perspectivas: há o exílio externo (do que foi propriamente expatriado), o interno (do que se esconde no seu próprio país e do que se exila em si mesmo), a escrita além-

pátria, a escrita sobre o exílio e, por fim, o regresso do exilado (sempre impossível segundo Said (2003), pois não se volta verdadeiramente para “casa”, já que essa nunca será a mesma da partida).

Segundo Ricœur (2000), a memória é um processo sempre em revisão, isto é, uma operação que não cessa de processar-se. O autor usa o termo ‘memória exercida’ para matizar um caráter pragmático no âmbito da rememoração. Um nível dessa memória exercida é o patológico-terapêutico que corresponde a uma memória ‘impedida’ de exteriorizar-se devido a um forte trauma. Em uma análise baseada na psicanálise, seria uma memória traumática que necessitaria de um trabalho de rememoração, ou seja, um tratamento para aliviar lembranças feridas e doentes, buscando, então, a superação do luto e das marcas do passado.

Assim, podemos entender que o exilado não perde memória e identidade, mas como identidade e memória são indissociáveis, uma é parte constitutiva da outra, existem traumas identitários que podem estender-se à memória histórica de toda uma comunidade. Dessa forma, pode-se falar em traumas de memória coletiva gerados por uma desvinculação forçada e problemática, imposta pelo poder instituído, entre relato memorialístico e relato histórico. O que é feito através do silenciamento, da censura, do perdido, da ausência de suas raízes e acima de tudo, do exílio.

Nestes casos, percebe-se a presença de uma memória incômoda, “inclusive enferma. Lo demuestran expresiones corrientes como traumatismo, herida, cicatrices, etcétera” (RICOEUR, 2000, p. 96). A memória individual, de caráter autobiográfico e a memória coletiva, de caráter social, se interpenetram, podendo servir de suporte uma a outra. Assim, a memória coletiva se multiplica, bem como se relaciona aos diversos grupos sociais, valorizando as memórias individuais do passado.

O exílio é uma experiência que deixam marcas, independente de sua terra futura, ou terra provisória. Os obstáculos direcionados a sua frente sempre serão lembrados, não só pela forma, mas também como foi concebido, não só os transtornos, as incertezas, o medo como foi conduzido e acima de tudo a coragem do exilado de enfrentar os novos desafios de uma outra realidade.

As marcas da noção de tempo, no sentido da data, dia, mês e até o ano, de um lado, a diferença que existe entre o momento de partir e o momento de começar a viver a “outra vida a ser desafiada”, não passa de um sonho subjetivo, mesmo que tenha que obedecer ao correr

dos anos, meses e dias. O preenchimento desse espaço, tempo que ficam entre dois mundos é a maneira que muitos que foram vítimas de violência, de abuso, de humilhação, da xenofobia, da tristeza, escolhem de maneira particular, cada um dos exilados.

Em diversos momentos, ou realidades são os muros, as cercas, as barreiras militares ou até mesmo a edificação do silêncio na divisão e na prática de somente conversar sobre terceiros sobre as coisas sob um ponto de vista de diferentes saudosismos, contando apenas aqueles atos e fatos que lhe parecem mais adequados, garantem uma certa paz à vítima do exílio. Montânéis (2006) em sua Tese de Doutorado afirma:

Para entender a literatura do exílio, se fez necessário o debate teórico e a análise de temáticas como literatura e política, viagem, memória, trauma, corpo, identidade, testemunho, entre outros assuntos que surgiram ligados à experiência do exílio. A questão do exílio também está intimamente vinculada à noção de alteridade: a escrita como um encontro com o outro (MONTÂNÉIS, 2006, p. 11).

A partir deste entendimento as lembranças do exílio são marcas irreversíveis, que vão desde a noção de perda de identidade cultural, a concordância com as novas transformações sociais e políticas, desta nova pátria. Além das questões do território e da violência, o exílio, segundo Paul Ilie (1980, p. 2), caracteriza-se mais como uma condição mental do que a falta de contato físico entre pessoas ou com terras e casas.

Tal rompimento supõe reciprocidade: cortar um segmento de uma população é deixar cada um dos dois segmentos sem o outro (ILIE, 1980, p. 2). Assim, podemos caracterizar uma população, ou um grupo de pessoas sem a sua verdadeira identidade, ora como efeito, ora como participação simultânea dessas mudanças. A alteridade constitui-se, então, em elemento instaurador de diferenças. Nesse sentido, o sujeito no exílio se manifesta como diferença e alteridade ao mesmo tempo.

Ainda em Paul Ilie (1980, p. 11), uma parte dos cidadãos residentes simpáticos ao franquismo, impossibilitada de vivenciar o exílio dos que saíram da Espanha, nem sempre teve consciência de que vivia um exílio não territorial. O autor afirma que a literatura desses residentes, no entanto, dá provas de que existe este tipo de exílio. Como se percebe por este paralelo realizado, o exílio pode ser territorial ou íntimo, marcado pela violência ou realizado por decisão pessoal, resultado de expulsão ou de degradação, sinal de rebeldia ou de divergência política e cultural.

Os paradoxos culturais entre a realidade e o exílio, são divergências sempre contínuas nas rotinas dos exilados, pois a memória do exílio tem sentidos diversos em análises

filológicas, sociais, econômicas e históricas. Também na literatura esta expressão ganha diversas dimensões. Por isso, em uma teoria ou proposta, é possível desenvolver esta ideia através de um texto dramático intitulado de *Murro em Ponta de Faca*, onde aborda a realidade de brasileiros fora de sua terra natal, de algum modo, corresponderiam a esses conceitos de exílio apresentados no texto em estudo. Foram buscadas ideias e características nos dois atos apresentados no texto dramático, tendo como marca “o exílio”, a memória e as lembranças da terra natal.

Uma das principais características de uma situação de exílio mostrada em um texto dramático é estar fora de casa, dos seus costumes e acima de tudo fora de sua cultura. É a situação de deslocamento que sucede dentro da terra de origem ou fora dela. “Casa” tem várias acepções: pode significar o lugar de residência, de proteção, pode ser um grupo social, uma nação ou um lugar que está ligado estritamente ao tempo de vivência. O que é estar fora de casa? É sentir-se fora do corpo, do círculo social, religioso ou profissional, do partido político, do país, da nação e acima de tudo de sua literatura e em linhas gerais de sua cultura.

Mas, se tudo isso for próprio das ocorrências da vida? Por que seria o exílio? Quando o estar fora de casa confunde-se com o exílio? Por que razões uma pessoa que sai de casa se transforma em exilada? Quando se caracteriza o exílio como a situação de estar fora de casa, naturalmente se destaca um elemento mais básico constitutivo da morada. A instabilidade da morada pode surgir da percepção de que se está fora de casa, levando-se em conta que a morada é um lugar no interior do sujeito.

Esses deslocamentos atuais e relatados, compulsórios ou intencionais, de refugiados ou de migrantes, traduzem-se em uma situação que se pode afirmar ser de exílio. Mas, nem todo deslocamento resulta em uma autodeclaração de exílio, bem como nem toda viagem é sinônimo de exílio.

No exílio, depois de possuir e perder a proteção da casa, é necessário criar estratégias de sobrevivência. Pode-se apontar como uma estratégia o esforço em se integrar ao novo lugar ou, em vez disso, a resistência a esse lugar. Os textos de Ovídio produzidos no exílio são exemplos dessa resistência à nova terra, a terra de frutos amargos como escreve o poeta (OVÍDIO, 1997, p. 91).

Em contextualização a Edward Said (2004) que se declara de modo muito esclarecedor sobre a transitoriedade do exílio em um texto no qual se pode aproximar a imagem da casa à de morada:

Até hoje ainda me sinto longe de casa, por mais risível que isso possa soar, e embora eu não tenha, acho, nenhuma ilusão quanto à vida ‘melhor’ que eu poderia ter levado se tivesse ficado no mundo árabe, ou morado e estudado na Europa, ainda existe alguma dose de remorso. Estas memórias são, em certo plano, a reencenação da experiência da partida e da separação no momento em que sinto a pressão do tempo que se esvai. O fato de viver em Nova York com a sensação do provisório apesar de 37 anos de residência aqui salienta mais a desorientação do que as vantagens que auferi (SAID, 2004, p. 328).

A citação autobiografia exalta o fato de que o exilado vive um conflito entre estabelecer-se, pois o exílio não é uma situação transitória ou permanecer em instabilidade. O fato de ainda sentir-se fora de casa pode significar que a construção da morada não se iniciou ou está em curso. A reflexão a respeito de suas escolhas de onde morar, o sentimento de que o tempo está passando em vão, a percepção de que está desorientado podem demonstrar que existe grande dificuldade em criar a morada.

Enfim, a memória pode ser projetada no futuro, levando a frente as ideias a respeito da sociedade e das coisas. Contudo, é só no presente que a memória existe e a partir do presente que criamos questões, problemas, necessidades, desejos, cujas respostas podem ser encontradas no passado.

3.3 A IMPORTÂNCIA DE AUGUSTO BOAL HOJE

Falar de Augusto Boal hoje, é relembrar um passado, é vivenciar uma história de grande relevância para a dramaturgia brasileira. Augusto Boal construiu uma trajetória artístico-educativa de fortalecimento das potencialidades dos sujeitos em seus atos de criação estética, reflexão e conscientização política em nosso país.

Ao compreender o teatro como ferramenta de transformação social, para! com! e pelos oprimidos, Boal difundiu seu método de teatro, baseado em jogos de percepção, expressão e criação, em diversos países por onde passou, batizando-o como Teatro do Oprimido, em homenagem à obra de Paulo Freire. Desse modo, afirmamos a conectividade entre as duas obras de cunho social humanizador que são Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal.

Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro (Brasil) e trabalhou como diretor de teatro e dramaturgo que construiu uma proposta de teatro que utilizou a expressão cênica para

denunciar os problemas sociais da população, na busca de superação destes. Ao demarcar a arte como arma de luta e de mudança social das pessoal ou de uma classe social, Boal pretendia que as pessoas pudessem tornar-se agentes criativos e críticos, interventores da ação social e conscientes de sua produção da cultura.

Com uma abordagem estética, política e interativa, Boal construiu uma importante obra com traduções em mais de vinte línguas, resultante de vínculos artísticos com grupos de teatro e comunidades de diversos países do mundo. Durante o exílio no exterior, por conta de sua atuação política no Teatro de Arena, durante o Regime Militar, nos meados da década de 1960 até o início de 1980, onde Boal desenvolveu uma estrutura teórico-metodológica de jogos e técnicas do Teatro do Oprimido.

Nos textos escritos por Boal, detectamos a ligação de uma estética ao seu significado original de “percepção” e cria a ideia de Analfabetismo Estético. Segundo Boal, o analfabetismo estético é no fundo, a incapacidade de “se perceber o que se sente”, nomeadamente devido ao tipo de sociedade e tarefas rotineiras que a mesma implica. Isto gera passividade e Boal considera necessário fazer algo, ou seja, desmecanizar. Daí as técnicas e jogos que são criados ao entendermos a obra de Boal hoje.

Boal considerava que a figura do espectador estava ligada às pedagogias referidas em pontos anteriores que o colocavam numa postura passiva, ou oprimida. Considerava o monólogo, opressor, e referia que o seu objetivo era restituir ao indivíduo o teatro nas suas origens ancestrais, onde todos atuavam.

Boal considerava que o teatro está presente na essência do homem e que todos os homens podem ser atores. É no momento que o são, que se observam, vêm a realidade, vêm a sua realidade, pensam-na e projetam-se no futuro, tudo isso na representatividade do texto teatral. O conceito de Teatro essencial refere-se ao que se passa antes do “fazer teatral”. Assim, podemos entender:

“(…) está baseado na capacidade humana de sermos atores e espectadores dos nossos atos. Nos dividimos em quem atua e quem observa a atuação para multiplicar nossa capacidade de entender nossa própria ação. Ao mesmo tempo que nos dividimos nos multiplicamos. O ser humano pode se ver, auto-perceber, se analisar se dirigir enquanto está agindo” (SANTOS, BÁRBARA, 2015, p. 153).

Por outro lado, Boal tem o objetivo de que deixem de existir espectadores passivos e passem a existir intervenientes ativos dentro das apresentações do teatro. Desta forma, a ideia de que qualquer pessoa pode fazer teatro e de “espectador” junta-se o conceito de Teatro

Subjuntivo, que é no fundo a ideia de conjugar verbos nesse modo, ou seja, colocar questões e hipóteses, contrariando tudo o que nos é passado nos meios de comunicação que nos leva a agir de determinado modo, sem questionar.

Augusto Boal estava convicto e reconhecia o teatro como uma ferramenta capaz de fomentar as transformações sociais e a formação de lideranças em comunidades diversas. O objeto central da obra de Boal reside na compreensão de que a cultura emancipa o sujeito, sendo que este ao intervir no contexto social, também se transforma. Ao analisar que ser opressor ou ser oprimido é uma construção social, Boal intensificou esforços na construção de uma arte que evidenciasse a necessidade de superação entre opressores e oprimidos. Assim, podemos entender a contribuição de Freire (1996) na obra *Pedagogia da Autonomia*, em que:

Primordialmente, minha posição tem de ser a de respeito à pessoa que queira mudar ou que recuse mudar. Não posso negar-lhe ou esconder-lhe minha postura, mas não posso desconhecer o seu direito de rejeitá-la. Em nome do respeito que devo aos alunos não tenho por que me omitir, por que ocultar a minha opção política, assumindo uma neutralidade que não existe. Esta, a omissão do professor em nome do respeito ao aluno, talvez seja a melhor maneira de desrespeitá-lo. O meu papel, ao contrário, é o de quem testemunha o direito de comparar, de escolher, de romper, de decidir e estimular a assunção deste direito por parte dos educandos (FREIRE, 1996, p. 28).

A partir das contribuições de Freire é comum e compreensível que se estabeleçam relações entre a poética e a Pedagogia do oprimido, evidenciando assim, a autonomia desse novo leitor, participando da vivacidade desta nova sociedade. Nesse ambiente de luta e conquista, a burguesia utilizaria todos os subterfúgios para manter a supremacia cultural, não só através das reivindicação e conquistas, mas também através das lutas sociais pelos diversos setores da sociedade.

Ao refletirmos a importância de Boal hoje, percebemos a importância dos seus métodos, suas técnicas, bem como a sua sustentação teórica. Entretanto, ao defender o direito de todos, à atividade artística, o que na época causou polêmica, pois a arte era vista como privilégio de poucos, Boal via a arte como uma grande ferramenta estética para a luta social. Com a arte, o povo pode construir meios de discussão política, mas também de ampliação da capacidade da leitura de mundo e de meios de intervenção sobre ele.

Boal acreditava que o teatro, enquanto ação humana, é um tipo de atividade carregada de cunho político, não sendo neutra, por isso, os artistas que assumem sua discordância com o mundo que conhecemos não devem desenvolver um processo artístico que confirme ou reforce a desigualdade social. A perspectiva marxista, e em especial os estudos de Georg

Lukács, evidencia a experiência estética como modo de intervenção na realidade, conforme destaca Vásquez:

Quando- com a aparição do marxismo- torna-se clara a perspectiva ideológica e social do processo transformador da sociedade, o artista que aspira ligar sua criação à causa revolucionária do proletariado assume concretamente esta perspectiva e integra seu esforço criador no marco da revolução. (VÁSQUEZ, 1978, p. 15).

Com base nessa perspectiva marxista, vale salientar que o Teatro do Oprimido como compromisso histórico e político de libertação social, pois a cena é considerada como ensaio para a vida social como processo permanente de libertação. Os jogos teatrais, do arsenal sistematizado por Boal, agem como modo de desmecanização do corpo, da mente e da sensibilidade, imprescindíveis para a libertação do sujeito. Em consonância com os princípios da obra freireana, Boal acreditava na importância de transformar o indivíduo em sujeito construtor e transformador da realidade.

Assim, surgiu a compreensão de que a cena pode apresentar problemas sociais e o debate promovido por esta, pode provocar reflexões e formas de atuação prática para a superação do problema apresentado. Com tal abordagem, Boal cria, dentre outras técnicas, o teatro-fórum, que se torna, posteriormente, a modalidade mais conhecida e difundida do Teatro do Oprimido, em mais de 60 países. Para a concretização de uma sessão de teatrofórum, “é preciso que haja um protagonista oprimido, isto é, um personagem que é porta-voz dos anseios, das dificuldades e das posturas do grupo, e que quer algo, mas não consegue, devido à ação de outros personagens” (NUNES, 2004, p. 58).

Boal foi o primeiro homem de teatro, de nosso país, a pensar o fenômeno cênico a partir do materialismo histórico e dialético. Outros teóricos já haviam esboçado algumas linhas sobre o tema, mas Boal teve a primazia da ação prática a partir de suas peças, seus espetáculos e, principalmente, como pensador e criador original de formatos teatrais que ultrapassam os limites do palco e da sala de espetáculo: criou o sistema Coringa, o teatro jornal além do teatro do Oprimido.

A construção e a genialidade do Boal foram construídas nas suas aulas de dramaturgia. O sistema proposto pelo mestre Boal, parte da tríade hegeliana, tese, antítese, síntese e mostra que se dramaturgia é refazer objetivamente a vida no palco, é possível compor vidas e relações de personagens a partir da dialética, fazendo a inter-relação de dinâmicas que se contradizem.

Ao mesmo tempo, Hegel tem toda uma poética que facilita essa ponte entre sua dialética e a estrutura dramática. Porém, Boal propunha nessas aulas: teatro é conflito, ou seja, de um lado um personagem com uma vontade nítida e objetiva, de outro lado o antagonista também com uma contravontade objetiva e clara. Esses dois entram em choque - tese / antítese - gerando uma evolução dinâmica nesse conflito, que cresce até certo ponto em que há um salto de qualidade nessa relação.

Independente de suas práticas e teorias, Boal conseguiu evoluir com a experiência de anos e anos de dramaturgia, gerou desdobramentos incríveis a partir desse ponto de partida. Contudo, essa base norteou toda a nossa geração. Curiosamente, o próprio Boal não sistematizou, não escreveu a respeito, ficando tudo como um poderoso chip dentro de nós, onipresente, onisciente.

Hoje, mais do que nunca, as lembranças dos métodos de Augusto Boal são as marcas registradas sobre a importância do teatro para a dramaturgia brasileira. Augusto Boal é um norte, um ponto para onde converge nossa visão do teatro e, por que não (?), do mundo. Um exemplo sólido de ética, visão política e luta.

A exemplo desta existência é o Instituto Augusto Boal, que foi fundado em 2010 com o objetivo de divulgar e dar continuidade à obra do dramaturgo brasileiro, conhecido como criador do Teatro do Oprimido, que contém o acervo de um gênio. O Instituto é um espaço vivo, dinâmico, divertido porque é assim que o Boal continua vivendo em todos nós. Outra lembrança foi a criação do Centro de Teatro do Oprimido no Estado do Rio de Janeiro que foi fundado por Licko Turle, Augusto Boal, Silvia Balestreri, Luis Augusto Vaz, Valéria Monteiro e Claudete Felix, com o espetáculo " Somos 31 Milhões, e agora?" Encenado no teatro Cacilda Becker, Rua do Catete, 341, Largo do Machado - Rio de Janeiro no ano de 1989, imediatamente após o resultado da primeira eleição direta para presidente da república no Brasil após a Ditadura Militar e marcou o retorno definitivo de Boal para o Brasil depois de anos de exílio no exterior.

O CTO, como é conhecido, funciona até hoje e tem sua sede no bairro da Lapa no Rio de Janeiro. Para os pesquisadores, o CTO teria tido início em 1986, com a Fábrica de Teatro Popular no Programa dos CIEPs, onde Augusto Boal treinou estes cinco integrantes da primeira geração da entidade.

Um dos maiores eventos foi em 2016 com a exposição do Centro Cultural Banco do Brasil sobre a vida e obra do dramaturgo carioca, Augusto Boal, que atuou também como diretor, professor e ensaísta. Os 32 anos do Centro do Teatro do Oprimido (CTO), que foi criado em 1986 pelo dramaturgo Augusto Boal (1931-2009), foram comemorados na noite do dia 16 de março de 2016, com um evento na sede do espaço cultural, na Lapa, centro do Rio.

Neste evento ocorreram inúmeras performances artísticas, apresentação de filmes e a abertura de uma exposição que marcaram o evento *CTO 30 ANOS – Uma história de Arte, Política e Resistência*, que reúne amigos, parceiros, colaboradores e outras pessoas que, ao longo dessas três décadas, contribuíram de alguma forma para a trajetória de arte, política e resistência do centro de formação teatral.

Além de marcar a data de criação do CTO, o dia 16 de março é também o dia do aniversário de seu criador, que, estaria completando 87 anos em 2018. Uma das personalidades de maior destaque na resistência, no meio teatral, à ditadura militar, Boal foi preso e torturado em 1971 e, em seguida, partiu para o exílio na Argentina, até 1976, e depois em Portugal e na França.

Com foco na democratização dos meios de produção teatral, no acesso das camadas sociais menos favorecidas a esses meios e na transformação da realidade, o Teatro do Oprimido trouxe uma nova técnica de preparação do ator que alcançou repercussão mundial, principalmente a partir da atividade didática exercida por Boal e universidades norte-americanas e europeias.

Em 16 de março de 2016, as palavras de Monique Rodrigues da Silva:

“Esses 30 anos tem muita importância, principalmente dentro de uma perspectiva política e simbólica. São 30 anos de história, que também vem acompanhando o processo de redemocratização do país. E nesse período foi importante a história do CTO para que o método passasse a ser reconhecido também aqui no Brasil e ser utilizado enquanto ferramenta política”.

Segundo Monique, a história iniciada há três décadas se completa agora, com o trabalho realizado pelo CTO no Complexo da Maré, na zona norte do Rio. “No meio desse processo, aconteceram vários cursos de capacitação que possibilitaram os termos, as linguagens de hoje, através dos diversos multiplicadores pelo país. O Teatro do Oprimido na Maré é justamente a retomada no Rio de Janeiro do processo de formação de grupos populares para atuar nessa realidade”.

Nas palavras do coordenador do grupo teatral Marear, Gabriel dos Anjos Horsth que atua hoje com 17 jovens que moram no complexo de favelas:

“A técnica do Teatro do Oprimido e tudo o que foi passado pra gente foi de grande importância para sensibilizar nosso pensamento crítico sobre o lugar em que a gente mora, sobre como mobilizar as pessoas desse lugar, o que é a política, o que são políticas públicas, e que serviu de base para o nosso trabalho”, disse.

Ainda nas palavras do coordenador do grupo de teatro, a formação de multiplicadores tem sido ao longo desses 32 anos a principal responsável pela difusão da metodologia criada por Boal, no Brasil e no mundo afora. O CTO criou projetos como os do Teatro do Oprimido voltado para as escolas, a Região Nordeste, a saúde mental e para as prisões. No exterior, ministrou treinamentos, palestras e debates, organizou seminários e apresentou cenas e espetáculos na América Latina, Europa, África e Ásia.

Outra perspectiva, hoje em 2018 são as técnicas trabalhadas pelo Professor Dr. Noeli Turle da Silva da UFBA. Nos dias 19 e 20 de junho de 2018, o professor ministrou um minicurso sobre o Teatro do Oprimido (TO) para os estudantes da Licenciatura em Teatro e alguns membros da comunidade externa na Universidade Federal de Rondônia. Nas palavras do Professor o TO são técnicas e procedimentos teatrais desenvolvidos por Augusto Boal durante seu exílio em países latino-americanos e europeus. Licko Turle, ao lado de Boal, foi um dos criadores do Centro de Teatro do Oprimido na cidade do Rio de Janeiro, após o retorno do teatrólogo na década 1980.

A partir desta vivacidade de técnicas e metodologias criadas e desenvolvidas por Augusto Boal e divulgadas, não só nos Cursos de Teatro de algumas Universidades Brasileiras (Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Rondônia e Universidade Estadual do Amazonas), As técnicas de Augusto Boal são de extrema relevância para o teatro brasileiro, assim podemos entender que Augusto Boal estar resistindo, não só as novas realidades, mas também as novas tecnologias e gerações do século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho é resultado de diversos olhares, participações e realizações de peças teatrais, não só na cidade de Codó no Estado Maranhão, mas também na cidade de Manaus no Estado do Amazonas, porém com um direcionamento focado nos ensinamentos e metodologias de Augusto Boal. A primeira proposta que levou ao início deste percurso rumo a conclusão deste mestrado objetivava estabelecer uma relação entre outros textos de Augusto Boal.

No início da pesquisa encontramos inúmeros textos teatrais, mas escolher o texto *Murro em Ponta de Faca*, foi uma afinidade de imediato, tendo em vista as relações entre o exílio e o momento político em que o Brasil se encontrava. Trata-se um texto que conversa permanentemente com outros brasileiros exilados. A peça de teatro foi dividida em dois atos. A cada ato detectamos uma especificidade do próprio autor, ou seja, temos um Augusto Boal, totalmente comprometido com a autenticidade e autonomia dos personagens.

No segundo ato, temos a chegada dos personagens a Lisboa, ou seja, a preocupação de cada um dos personagens entre o passado, a vida futura sobre a língua e a falta de perspectiva no exílio. Desta forma, entendemos que o teatro tem esta técnica capaz de transformar uma sociedade. Conforme Berthold:

O teatro hoje é tão secularizado em suas possibilidades formais e tão uniforme em suas tendências, que a agulha do barômetro assinala em Nova York ou Londres, Paris ou Berlim iguais níveis de alta ou baixa. Hoje o teatro do mundo é verdadeiramente um teatro mundial. Graças aos meios de comunicação de massa, ao rádio, ao cinema e à televisão, ele tem uma plateia quase ilimitada. No limiar da era atômica, apresenta-se como um fenômeno internacional. É um sismógrafo do estado político e intelectual da humanidade num momento da história que, à custa de desastres devastadores, nos oferece nada mais do que uma paz parcial ilusória entre novos focos de crise (BERTHOLD, 2008. p. 521)

O teatro é uma das formas de arte e de comunicação bastante artesanal que ainda é praticada em nossos dias, e o crescente número de expectadores nos espetáculos dos grandes

festivais de teatro que ocorrem em nosso país e nos permitem fazer tal afirmação sem medo de estarmos insinceros em nossa argumentação.

O texto *Murro em Ponta de Faca* foi escrito em 1978 e apresenta um momento político ocorrido em uma época ditatorial em nossa pátria. Contudo, a arte teatral trabalha com as diversas realidades da nossa sociedade. Augusto Boal nos mostra que até as peças do gênero dramático contemporâneo têm seu lugar ao sol, tem seu público, bem como as suas especificidades no que tange a criticidade da sociedade. A peça em questão, existem diálogos sólidos e podem sofrer adaptações a uma nova roupagem ou realidade ao qual estamos evidenciando.

Outro olhar é o conceito de memória e esquecimento, pois as ações que geram as cenas obrigatoriamente são as mesmas ações que geram os outros, podendo a memória e o esquecimento transcorrer dentro da nossa capacidade de acomodação tanto de maneira linear, como de maneira multifacetado, como um caleidoscópio.

Se jogarmos um olhar atento para a questão do pensamento dos personagens, detectamos um equilíbrio entre o passado e o presente mencionados nos diálogos dos personagens, poderemos constatar que o esquecimento se dá por uma questão de medo e de insegurança. Os personagens mesmo distante de sua terra natal, tem uma perspectiva de espaço, lugar e memória, visto que não se distanciam do seu passado. O esquecimento pode ser entendido como um remédio para não morrer de tristeza ou não morrer de vergonha da sua própria pátria.

Assim, podemos entender que a distância entre o tempo presente e o passado são evidenciados em uma perspectiva futura dos sonhos dos personagens a serem realizados no plano de memória da peça teatral. *Murro em Ponta de Faca* é um texto que pode ser apresentado em qualquer época, independente do momento político, histórico ou social. É um texto com extrema habilidade que clama por anistia e alimenta os sonhos de muitos perseguidos políticos que estão fora de sua pátria natal.

De tanto que podemos afirmar e reafirmar os acontecimentos das nossas vidas e de tanto que podemos omitir e esconder outros fatos e atos, existe até mesmo o risco de nós mesmos passarmos a viver dentro de um outro universo, de um mundo paralelo, mas como essas atitudes foram realizadas com base nas nossas vivências de medos, de segredos, ou de traumas, mas com a certeza de que, são acontecimentos reais, não se corre o risco de fugirmos

da realidade e de entrarmos em um transporte qualquer para um determinado destino de liberdade.

As personagens do texto *Murro em Ponta de Faca*, nos mostra um cenário de saudade, de lembranças e de um grupo ou de inúmeros brasileiros exilados de suas realidades. Podemos entender também como uma transposição de barreiras nacionais e linguísticas que de certa forma, demonstra a intenção clara do autor em evidenciar os transtornos e as angústias de um povo sem perspectivas.

Os Exílios deixam seus registros, no segundo ato da peça teatral percebemos que a preocupação de Paulo seria em tirar os sapatos em sua nova morada. Foguinho se atentava ao racismo ideológico. Maria ficava no desespero sem ter prazer com as lembranças da revolução e das pessoas mortas presenciadas no decorrer das andanças do exílio. Foguinho tensa como seria o novo exílio. Barra tinha a certeza dos novos paradigmas, entretanto pronta para o novo desafio, evidenciando assim os diversos personagens apresentado dentro do personagem Barra.

Diante das andanças e da realidade da vivência de cada um dos personagens no exílio, devemos começar a reconstruir novas vidas em uma nova morada. Quando o exílio é o único portão de embarque que o destino nos deixa atravessar, entre as certezas que podemos ter é a afirmação que os nós da memória fazem parte da bagagem despachada e da bagagem de mão. Esse tipo de valise, frasqueira ou mala o sujeito humano, não consegue perder, nem mesmo querendo. As lembranças ficam no pensamento e na memória, porém não cessam, nem com a morte do sujeito humano as manutenções da Memória e as obrigações legais, permanecem até um plano final da vida humana.

Enfim, o que podemos evidenciar através do presente trabalho é que, ao realizarmos um afastamento das nossas raízes, e ao começar uma nova fase de vida pelo próprio distanciamento geográfico do exílio, perdemos a nossa identidade, bem como buscamos uma outra forma de vivenciarmos esta realidade, pois a cada nova experiência é um novo contexto, um novo estilo e acima de tudo uma nova forma de vivenciar o exílio como sobrevivência de vida.

Outro olhar é sobre a memória individual, uma vez que a mesma poderá permanecer como vingança, mas também pode voltar a ficar em silêncio com intuito de vingança ou esquecimento. Em outra perspectiva, podemos entender outro tipo de silêncio, ou seja, aquele

que somente os que têm paz de espírito conhecem. No exílio podemos escolher, não contar o passado, pois há verdades que só podem ser reveladas se primeiramente forem descobertas, ou que se quebre o silêncio e sigamos em frente como perspectiva de mudança e de esperança, assim aprendemos e evidenciamos a representatividade do texto *Murro em Ponta de Faca* de Augusto Boal como poética e prática teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARO, Sarita. **Visita Domiciliar: Guia para uma abordagem complexa**. Porto Alegre: AGE; 2003.

ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires de. **O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo**. São Paulo, 1995. Tese de Doutorado, USP.

ANNAN, Kofi Atta. O Estado de Direito e a justiça de transição em sociedades em conflito ou pósconflito. Relatório S/2004/616 apresentado ao Conselho de Segurança da ONU em 23.08.04. In: **Revista da Anistia Política e Justiça de Transição, nº. 01**, pp. 320-51, Brasília, jan/jun, 2009. p. 325. Disponível em: < http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/Repre_Memoria_.pdf > Acesso em: 22/06/2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARGEMON, Elita Cezar. **Reflexão e Autonomia na Formação Inicial do Professor no Curso de Letras: um estudo a partir das disciplinas de literatura**. Dissertação – Universidade Católica de Santos, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **O discurso no romance**. In: _____. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp: Hucitec, [1934-1935] 1990. p. 71-210.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 14. Ed. Petrópolis: Vozes. 1997.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **História Mundial do Teatro**. (Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia). 4. ed São Paulo: Perspectiva, 2008.

BITENCOURT, Cezar Roberto. **Tratado de direito penal: Parte geral**, vol. I. São Paulo: Saraiva, 2003.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. p. 19 a 32.

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

_____. **Teatro de Augusto Boal**. São Paulo: Ed. Huctec, 1978.

_____. **Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário**. São Paulo: HUCITEC, 1984.

_____. **A Estética do Oprimido**. Editora Garamond: Rio de Janeiro, 2009.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

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

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Jogos para Atores e não Atores**. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

_____. **Notas para uma definição de opressão**, 2012.
[http://Institutoaugustoboal.org/2017/03/20/opressão – artigo-de julian.boal/](http://Institutoaugustoboal.org/2017/03/20/opressao-artigo-de-julian.boal/)> Acesso em: 17 Novemb. 2017.

_____. **Entrevista**. Série Encontros com a Arte. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=LWwzzDN2A1c&feature=related>. Acesso em: 24 set. 2017.

BOIADZHIEV, G. N. e outros. **História do Teatro Europeu**. Trad. Rogério Paulo. Lisboa: Prelo, 1962.

BORBA FILHO, Hermilo. **A História do Espetáculo**. Rio de neiro: ed. O Cruzeiro, 1968.

BOUCRIS, Luc. **L'espace en scène**. Paris: Librairie theatrale, 2003.

BRASIL. **Projeto de Lei n.18, de 15 de dezembro de 1961**. Concede anistia aos que praticaram fatos definidos como crimes que menciona.

_____. **Decreto-Lei n.864, de 12 de setembro de 1969**. Altera o artigo 2º do Decreto-legislativo nº 18, de 15 de dezembro de 1961, e dá outras providências.

_____. **Lei n.6.683, de 28 de agosto de 1979**. Concede anistia e dá outras providências.

_____. **Decreto n.84.143, de 31 de outubro de 1979**. Regulamenta a Lei n.6.683, de 28 de agosto de 1979, que concede anistia e dá outras providências.

_____. **Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 5 de outubro de 1988**. Organização do texto: Juarez de Oliveira. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990. 168 p. (Série Legislação Brasileira).

_____. **Decreto n.611, de 21 de junho de 1992**. Da aposentadoria excepcional de Anistiado.

_____. **Decreto n.1.500, de 24 de maio de 1995**. Cria a Comissão especial de Anistia.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis. Ed. Vozes, 1970.

CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. Lisboa. Edições 70, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção literatura e Sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora perspectiva, 2006.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Rio de Janeiro: Record, 2004. 140 p.

CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: ed. da Unesp, 1997.

CARVALHO, Sérgio. **Laboratório de práxis**. In: MATSUNAGA, P.; CARVALHO, S; BOAL, J. **Augusto. Atos de um percurso**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. **Projeto Teatro do Oprimido na Prevenção à Violência e à Criminalidade**. Rio de Janeiro – RJ, 2016.

COUTO, Ronaldo Costa. **Juscelino Kubitschek**. Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados. Centro de Documentação e Informação. Coordenação de Biblioteca, 2011.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano, 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAGAS, Paula. **Laboratórios do Teatro Arena**. In: MATSUNAGA, P.; CARVALHO, S.; BOAL, J. Augusto. **Atos de um percurso**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **Estética teatral**. Caderno do Folias. São Paulo: 2006.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma Introdução**. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda. 1999.

DESGRANGES, F. **Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo** São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DIMOULIS, Dimitri e MARTINS, Leonardo. **Teoria Geral dos Direitos Fundamentais**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2007.

D'ONÓFRIO, S. **Poema e Narrativa: estruturas**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, [1983] 2006.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 426p. (Coleção ditos e Escritos, vol. III).

_____. "L'écriture de soi". *Dits et Ecrits*, T. IV. Paris: Gallimard, p. 415-430, 1994.

_____. *Dits et Écrits* (Vol. 4). Paris: Gallimard. 1994.

_____. “Nietzsche, a genealogia e a história.”. In M. Foucault. **Microfísica do Poder**. (R. Machado, Trad.). (15a ed.). Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. **Re-pensando a Teoria: uma crítica da Teoria Literária contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática de Liberdade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1967.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1996.

GASSNER, John. **Rumos do Teatro Moderno**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

GONÇALVES, Danyelle Nilin. **O preço do passado: Anistia e preparação de perseguidos políticos no Brasil**. Fortaleza: UFC, 2006. Tese de Doutorado (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004. 163 p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982. Volumes 1 e 2.

HUSSERL, E. **Investigaciones lógicas**. Tradução de M. Garcia Morente e J. Gaos. Madri: Revista de Occidente, 1967.

ILIE, Paul. **Literature and inner exile: authoritarian Spain, 1939-1975**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

JUNIOR, Otávio de Freitas. **Pavlov: Vida e obra**. Arquimedes Edições: São Paulo, 1995.

KANE, Sarah. **Teatro Completo**. Trad. Pedro Marques. Porto: Campos Letras, 2001.

LAMEIRINHA, Cristiane Aparecida de Brito. **Língua, Exílio e Memória: Uma leitura comparativa de Le Premier Homme, de Albert Camus e La disparition de la langue française, de Assia Djebar**. São Paulo: USP, 2013. Tese de Doutorado (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e tradutológicos em Francês do Departamento de letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

LEAHY-DIOS, Cyana; LAGE, Claudia (colaboradora). **Língua e Literatura: uma questão de educação**. Campinas: Papyrus, 2001.

LEAHY-DIOS, Cyana. **Educação Literária como Metáfora Social: desvios e rumos**. Niterói: EdUFF, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim W. **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LINS, Osman. **Do Ideal e da Glória: problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus editorial, 1977.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe: estudos de dialética marxista**. Trad. Telma Costa; Revisão Manuel A. Resende e Carlos Cruz – 2º Edição, Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal, Publicações Escorpião, 1989.

MAGALDI, Sábado. **Teatro em Foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Global Editora: São Paulo, 2001.

_____. **Iniciação ao teatro**. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento e aprendizagem e criação do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2004.

MARQUES, Teresa Cristina Schneider. **Ditadura, Exílio e Oposição: os exilados brasileiros no Uruguai (1964-1967)**. 205 f. Cuiabá: UFMT, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2006.

MARTÍNEZ, Maria Victoria (org). **Migraciones y escritura: pasado y futuro, lengua y nación**. Córdoba: Univ. Nacional de Córdoba, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza: Curso de College de France**. 2ª Ed. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

MILOSZ, Czeslaw. “**Lob des exils**”. Em: Berlim, Lettre Internacional, n. 20, 1993.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária. Prosa II**. 17 ed. Editora Cultrix: São Paulo, 2001.

MONTAÑÉIS, Amanda Pérez. **Vozes do Exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba**. Florianópolis: UFSC, 2006. Tese de Doutorado (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. **Aqui há uma margem – Tetaro e Exílio em Gertrude Stein**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese de Doutorado (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

NUNES, Sílvia Balestreri. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor. Tese de doutorado. Doutorado em Psicologia clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC)**. São Paulo: 2004. Orientação: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

OVÍDIO. **Poemas da carne e do exílio**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos : teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo : Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REVERBEL, O. **Um caminho do teatro na escola**. Minas Gerais: Scipione, 1989.

RIBEIRO, Denise Felipe. **A Anistia Brasileira: antecedentes, limites e desdobramentos da ditadura civil-militar à democracia**. UFF, 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

RICŒUR, Paul. “**La memoria ejercida: uso y abuso**”. In: **RICOUER, Paul. La memoria, la historia, el olvido**. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: FCE, 2000. pp. 81-123.

ROSENFELD, A. **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. **Fora do lugar: memórias**. Tradução de José Geraldo cOuto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANTOS, Bárbara. **Teatro Essencial: Essência Comunitária(Uma reflexão sobre o Teatro do Oprimido) in Arte e Comunidade**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2015. pp 145-180.

SENA, Rosi Maria Basseto. **O Ensino do Texto Poético: da aquisição de conhecimentos à prática de sala de aula**. Tese – Universidade Estadual de Londrina, 2008.

SOEIRO, José. **Um ensaio da revolução: Teatro do Oprimido, teoria crítica e transformação social**,2012. [http://Institutoaugustoboal.fileswordpress.com/2017/04/20/ um-ensaio-darevoluc3a7c3a30_final_11.pdf](http://Institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2017/04/20/ um-ensaio-darevoluc3a7c3a30_final_11.pdf)> Acesso em: 17 Novemb. 2017.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, George. **Extraterritorial – A Literatura e a Revolução da Linguagem**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1990.

TELLES, Narciso. **Teatro comunitário: ensino de teatro e cidadania**. Publicado em Teatro: ensino, teoria e prática, organizado por Irley Machado e outros. Uberlândia: EDUFU. 2004, p. 23.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Tradução: Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record., 1999.

_____. **Memória do mal, tentação do bem. Indagações sobre o século XX**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Arx, 2002.

TURLE, Licko. **Palestra sobre o teatro do oprimido na Universidade Federal de Rondônia**. Porto Velho, 2018.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Para ler o teatro. Tradução de José Simões**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da praxis**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

_____. **As idéias estéticas de Marx; tradução de Carlos Nelson Coutinho**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. Pensamento crítico, v. 19.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 3. ed. Lisboa: Europa-America, [1949] 1976.

WILLIAMS, Raymond – **Cultura**. São Paulo, 2. ed. Editora Paz e Terra, 2000.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto**. 2. ed. São Paulo: Global, 2008.