

Exílio e Teatro Político: um olhar para a trajetória de Augusto Boal

Daniela Save Mundi Lemes

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas

Maio, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação
científica da Professora Doutora Cláudia Madeira

Àqueles que seguem fazendo teatro no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Teatro é atividade coletiva, por isso, começo agradecendo a todos os companheiros de teatro que a vida já me deu. Há muitos anos acumulo um tesouro de valor imensurável, amigos com quem posso partilhar trabalhos, conversas, risadas e muito afeto. Hertton, Ray Lucas, Pedro, Dani, Schuler, Miguel, Diego, João Raphael e tantos, tantos outros companheiros, minha gratidão e meu amor.

Neste mote, agradeço à Companhia Ensaio Aberto que, direta e indiretamente, teve um papel importantíssimo no meu crescimento e no meu interesse por um teatro assumidamente político.

Na construção deste trabalho tive ajudas preciosas as quais quero destacar a minha gratidão:

À minha orientadora, Professora Doutora Cláudia Madeira, pela confiança, pelo incentivo, pela correção tão atenta e também pelas valiosas observações.

Aproveito para agradecer ao Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro, especialmente pelo apoio ao Laboratório de Experimentação Cénica (LEC), tão importante para o nosso curso. Em seu nome também agradeço os demais professores do Mestrado em Artes Cénicas. Registro também a minha gratidão aos companheiros do LEC e colegas de curso, especialmente aos mais próximos Dani, Bruno, Alê e Miriam.

À Cecília Boal, pela disponibilidade em ajudar, pelo incentivo, pelas informações e pelo acesso ao acervo de Augusto Boal.

A Rui Frati, quem me abriu as portas do Théâtre de l'Opprimé Paris e permitiu o acesso a todo o material que lá se encontra. À Delphine Dey e aos colegas de estágio que, indiretamente, também colaboraram neste processo.

A João Menau, Filipe Crawford, Hélder Costa e João Mota pelas entrevistas tão enriquecedoras e por tudo que já fizeram pelo teatro português.

A minha querida Júlia Sarmiento, minha gratidão pelo incentivo e por todos os comentários provocativos, tão importantes neste processo.

Aos meus amados Iury, Victor, Michelle e Marianas (Ballardin, Braga e Vasconcelos), agradeço de todo o coração pelo companheirismo e pelo amor, que extrapolam este período da pesquisa. Ter vocês presente em todos os momentos é uma enorme felicidade à qual sou muito grata. Retribuo com o meu amor!

Por fim, meus agradecimentos mais especiais: Ao meu pai, Roberto, por sempre ter sido o meu maior incentivador, nunca ter questionado meus sonhos e sempre ter acreditado na minha capacidade, seu apoio foi fundamental para que eu chegasse aqui. À minha mãe, Lenita, minha maior companheira, por ser sempre o meu colo e o meu refúgio, pelas conversas sem fim, pelo acolhimento e pela disponibilidade em me ajudar em absolutamente tudo. Além disso, agradeço pela participação direta neste trabalho com suas leituras e correções atentas, suas sugestões e seu apoio integral. Aos meus pais, minha maior fonte de amor, minha maior gratidão e meu amor recíproco!

EXÍLIO E TEATRO POLÍTICO: UM OLHAR PARA A TRAJETÓRIA DE AUGUSTO BOAL

DANIELA SAVE MUNDI LEMES

[RESUMO]

Este trabalho tem como objetivo documentar e analisar a trajetória de um dos maiores teatrólogos brasileiros, Augusto Boal, refletir sua relação com os governos repressores, investigar seus exílios, com ênfase no período em que viveu na Europa, e ponderar o impacto dessas experiências em seu trabalho. A análise destaca os trabalhos que desenvolveu em Portugal e, por consequência, o legado que deixou ao teatro português.

A metodologia deste trabalho se baseia principalmente em uma análise documental a partir do acervo pessoal de Augusto Boal. Fotos, documentos pessoais, cartas, registros de jornais, peças teatrais inéditas, dentre outros materiais, foram fundamentais para a construção dessa linha do tempo detalhada que pesquisa propõe.

Outro recurso importante utilizado no preparo deste trabalho foram as entrevistas com pessoas que conviveram com o nosso protagonista, tanto em âmbito pessoal, quanto profissional. Estar em contato com seus alunos, colegas de trabalho e com a sua companheira, Cecília Boal, foi essencial para que essa história fosse contada a partir de várias perspectivas.

PALAVRAS-CHAVE: Exílio; Teatro; Augusto Boal; Teatro do Oprimido

EXÍLIO E TEATRO POLÍTICO: UM OLHAR PARA A TRAJETÓRIA DE AUGUSTO BOAL

DANIELA SAVE MUNDI LEMES

[ABSTRACT]

The goal of this essay is to document and analyze the career of Augusto Boal, one of the biggest Brazilian playwrights, reflect on his relationship with the repressive governments, investigate his exiles with an emphasis on the time in which he lived in Europe, and consider the impact of these experiences in his work. The analysis highlights the works he developed in Portugal and, therefore, the legacy he left for the Portuguese theater.

The methodology of this essay is mainly based on a document research of Augusto Boal's personal archive. Pictures, personal documents, letters, newspaper records, unpublished theater pieces and other types of material were essential for the making of this detailed timeline that the research offers.

Interviews with people who used to live with our protagonist both in personal and professional fields were another important resource used in the preparation of this essay.

Being in touch with his students, co-workers and wife, Cecilia Boal, was essential for the story to be told from several points of view.

KEY-WORDS: Exile; Theater; Augusto Boal; Theatre of the Oppressed

ÍNDICE

Introdução.....	09
Capítulo 1: De que é feito um exílio?	13
1. 1. O exílio e as suas rupturas	17
1. 2. O cotidiano no exílio.....	24
1. 3. O outro lado da moeda: O exílio como mola propulsora.....	26
Capítulo 2: O início da história	30
2. 1. Os primeiros passos no exílio	38
Capítulo 3: Boal em terras lusitanas	43
Capítulo 4: Paris e a internacionalização do trabalho de Boal.....	59
4. 1. A (não) volta do exílio	71
Conclusão	74
Bibliografia	79
Apêndices.....	88
Anexos.....	129

INTRODUÇÃO

Fazer arte no Brasil nos últimos anos tem sido como carregar água na peneira, e não falo da atribuição poética que Manoel de Barros deu à expressão¹ e sim no sentido literal.

O atual governo desmerece a importância da cultura a todo o momento, taxando-a como algo descartável e superficial e, pior, atribui à cultura um significado de instrumento ideológico, transformando-a em objeto de perseguição, esquecendo que cultura é tudo aquilo que forma a identidade de um povo.

E, infelizmente, assistimos diariamente a uma série de movimentos de fomentam essas colocações: a extinção do Ministério da Cultura, o congelamento de incentivos aos projetos artísticos, cortes de orçamento às Universidades Federais, ameaça a continuidade de cursos universitários de humanas... e tantos outros episódios desoladores.

E mais, temos sido testemunhas de um cerceamento na liberdade de expressão crescente e um desestímulo à construção do pensamento crítico em nossa sociedade. Tudo que foge à ORDEM, palavra estampada em letras garrafais em nossa bandeira, vem sendo tolhido, silenciado, executado.

Neste contexto, nossas atividades artísticas e nosso patrimônio cultural se tornam ainda mais negligenciados. Corremos o risco, a longo prazo, de transformar o Brasil em um país que anula tudo aquilo que não tenha o lucro como prioridade. Este panorama, tão perturbador por si só, se agrava ainda mais diante de um povo que desconhece parte da sua história e se torna refém da ignorância. No país das cores e da alegria, vivemos hoje um período bastante sombrio.

Sendo assim, a semente desta pesquisa foi plantada na indignação com o atual cenário político e social do Brasil. Este não será propriamente o objeto de estudo deste trabalho, mas é uma questão latente em mim e teve grande influência na escolha de

¹ Referência ao poema “O Menino Que Carregava Água Na Peneira” de Manoel de Barros.

dissertar sobre um outro período histórico, igualmente sombrio para o Brasil. Jogar luz no passado e refletir sobre ele gera a possibilidade de iluminar o presente.

Ademais, apesar de tudo, acredito sempre na possibilidade de mudança. E aí sim, nesse crença tão pessoal de vislumbrar um futuro melhor e escolher o teatro como instrumento para essa transformação, é que me encontro com o protagonista desta pesquisa: Augusto Boal, um homem de teatro, um dos maiores que o Brasil já viu, que sentiu na própria pele o pior da humanidade e ainda assim trabalhou a vida inteira acreditando que era possível mudá-la.

Boal, que define seu teatro como um “ensaio geral da revolução”, foi um dos tantos perseguidos pela ditadura militar que assolou o Brasil nas décadas de 60 e 70, todavia, sempre esteve a serviço da invenção de um novo mundo.

“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 a obrigação de inventar outro mundo, porque sabemos que um outro mundo é possível. Mas, cabe a nós construí-lo com nossas mãos, e entrando em cena, no palco e na vida.” (BOAL, 2009)²

Boal nunca se dobrou à repressão, pelo contrário, se posicionou o tempo todo de modo a combatê-la. Sua ética e seu teatro me inspiram profundamente e isso me levou a querer mergulhar nessa história.

Portanto, este trabalho procura documentar e analisar a trajetória de um dos maiores teatrólogos brasileiros, Augusto Boal, refletir sua relação com os governos repressores, compreender seu teatro revolucionário, investigar seus exílios, com ênfase no período em que viveu na Europa, e ponderar o impacto dessas experiências em seu trabalho.

² Augusto Boal em discurso feito em 29 de março de 2009 na sede da UNESCO, em Paris, em uma cerimônia na qual foi nomeado “Embaixador Mundial do Teatro” pelo Instituto Internacional de Teatro (ITI).

Apesar de haver muitas pesquisas a respeito do Teatro do Oprimido sob o ponto de vista do fazer artístico, poucos trabalhos se dedicam em aprofundar o percurso de vida que Boal seguiu na Europa, especialmente quando se trata do período em que o teatrólogo viveu em Lisboa.

Sobre sua vivência em Portugal, seja em trabalhos jornalísticos ou acadêmicos, não encontramos muitos detalhes, o que já se tem registrado não contempla a grandeza dessa relação de Boal com as terras lusitanas. E é exatamente nesta lacuna que esta pesquisa atua.

A metodologia deste trabalho se baseia principalmente em uma análise documental a partir do acervo pessoal de Augusto Boal. Fotos, documentos pessoais, cartas, registros de jornais, peças teatrais inéditas, dentre outros materiais, foram fundamentais para a construção dessa linha do tempo detalhada que pesquisa propõe.

Outro recurso importante utilizado no desenvolvimento deste trabalho foram as entrevistas com pessoas que conviveram com o nosso protagonista, tanto em âmbito pessoal, quanto profissional.

O ponto de partida foi um questionário semiestruturado. As entrevistas seguiram o fluxo das lembranças dos entrevistados, que revisitaram suas vivências, relatando acontecimentos, adicionando detalhes, resgatando personagens, ou seja, construindo memória.

Estar em contato com seus alunos, colegas de trabalho e com a sua companheira, Cecilia Boal, foi essencial para que essa história fosse contada a partir de várias perspectivas.

Esta pesquisa se concretiza em quatro capítulos que se relacionam entre si.

Antes de apresentar nosso protagonista, é preciso perceber o que há por trás de um exílio. Esta não é uma experiência simples, que se define em conceitos dicotômicos como bom ou mau, triste ou feliz. Sendo assim, não tem como apresentar os exílios de Boal sem antes fazer uma breve reflexão do que significa estar nessa condição de exilado. É preciso montar o cenário para apresentar a personagem principal.

Assim, o Capítulo 1 se debruçará sobre esta temática, apresentando uma série de conceitos sobre exílio, mesclados com depoimentos pessoais de quem passou por essa marcante vivência.

Em seguida, o Capítulo 2, apresentará Augusto Boal e o início de seu teatro revolucionário. Ao mostrar sua relação com o Teatro Arena, pode-se refletir sua importância para o teatro brasileiro nos anos 60. Neste capítulo, registra-se também sua relação com a ditadura militar no Brasil e a ida para o seu primeiro exílio, na Argentina.

Na sequência, seguir-se-á os passos de Boal por seu exílio em Lisboa, portanto, o Capítulo 3 se propõe a documentar a passagem do teatrólogo por Portugal, trazendo informações e depoimentos inéditos que ajudam a desvendar detalhes da sua vida em Lisboa e a compreender seu legado ao teatro português.

Por fim, no capítulo 4, a sua ida para Paris, os inúmeros trabalhos que fez pela França e por todo o mundo, e como isso colaborou para a consolidação e internacionalização do seu trabalho.

Esta pesquisa é toda permeada por informações que permitem uma reflexão sobre como esses sinuosos percursos do exílio impactou o trabalho de Boal. Na conclusão, também será possível ponderar sobre a continuidade desse legado de transformação social por meio do teatro.

Dessa maneira, essa dissertação, em quatro capítulos, andará novamente sobre os caminhos percorridos por Boal, a fim de compreender mais sobre seus exílios e, ainda mais, sobre seu teatro transformador.

CAPÍTULO 01: DE QUE É FEITO UM EXÍLIO?

“Primeiro o amor profundo, originário,
depois a decisão e o salto ... o resto
é lógica sequência, corolário,
do sentimento que provoca o gesto;
e então a dor, a dor e a saudade
e a angústia: dos caminhos não seguidos,
dos anos de alegria e liberdade,
dos dias e das noites não vividos;
e sempre a espera de voltar (passada
a vida-faz-de-conta) à vida adiada,
à vida que parou no calendário ...
até o cansaço enfim (de um só partir
e não chegar por anos repetir ...)
e a aceitação do nada, esse calvário!
(RIVERA, 1975)³

O exílio, embora seja um conceito amplamente estudado, é um fenômeno tão complexo, com consequências tão diversas tanto na vida de quem o vivencia quanto nas famílias que se perdem nos caminhos traçados por ele, que é sempre possível buscarmos um novo olhar, uma nova perspectiva que perpassasse os meros conceitos dispostos por àqueles que foram somente expectadores ou mesmo por quem os vivenciou.

³ Poesia “EXÍLIO.” de Deodato Rivera. Poema escrito em Paris, 16/09/1975. In: Pedro Celso Uchoa Cavalcanti; Jovelino Ramos, Memórias do Exílio – De muitos caminhos, São Paulo: Editora Livramento, 1978. Página 273

O exílio pode ser vivido, visto, indagado e analisado de várias maneiras: àqueles que são afastados do seu país à força, os que recebem uma “orientação” para que se retirem, ou àqueles que optam por um autoexílio, como uma ação preventiva necessária. Esta última situação, ao contrário do que possa parecer, “não diminui o sofrimento do exilado. Se o indivíduo deixa o país não é por voluntarismo, mas sim porque, de alguma forma, se sente coagido a fazê-lo. Quem se exila tem medo”.⁴

Para este fenômeno, que sobrepõe tantos fatos e emoções, é difícil atribuir definições exatas. O sujeito exilado muda geograficamente, rompe com seus projetos, se distancia das suas relações afetivas, é colocado frente a frente com pessoas e culturas diferentes e, com isso, por vezes acaba se perdendo nas suas próprias referências.

O filósofo italiano Giorgio Agamben define o exílio como “a figura da vida em sua imediata e originária relação com o poder soberano”⁵. E podemos começar esse entendimento por aí, já que a motivação principal da maioria dos exílios é um contexto político de repressão.

A historiadora brasileira Denise Rollemberg propõe a hipótese de que o exílio brasileiro, foco deste trabalho, foi uma tentativa de afastar toda uma geração de pessoas engajadas politicamente, que se propunham a questionar o sistema estabelecido.

E, de fato, desde o dia 31 de março de 1964, quando militares contrários ao presidente da época João Goulart, articularam um golpe de estado e tomaram o poder do país, iniciou-se um regime ditatorial no Brasil. Com a ditadura, vieram os Atos Institucionais, que eram decretos que ditavam normas acima de qualquer outra, até mesmo da constituição federal. Na prática, estes atos se transformaram em repressão

⁴ Rodrigo Pezzonia, *Exílio em Português: política e vivências dos brasileiros em Portugal (1974 - 1982)*. São Paulo, USP, 2017. Página 17.

⁵ Giorgio Agamben, *Política del exílio*. Tradução de Dante Bernardi. Archipelago, Barcelona, v. 26-27, p. 41-52, inverno 1996. Página 48.

e violência a qualquer um que ousasse questionar o sistema vigente. Os que, ainda assim, arriscavam algum movimento eram submetidos a perseguições, prisões e muitas torturas, físicas e psicológicas, da mais pura violência e crueldade. Não restou muitas alternativas para os muitos perseguidos pelo governo: ou eram sumariamente expulsos, ou partiam porque eram impelidos a isso.

De acordo com Comissão Nacional da Verdade, pelo menos 50 mil pessoas foram presas no primeiro ano do regime militar brasileiro. Centenas morreram ou desapareceram. E estima-se que este número seja muito maior se considerarmos a ausência de dados, ou queimas de arquivos, relacionados a este período.

Mas, embora os dados estatísticos sejam de suma importância, falar de exílio também é um trabalho subjetivo. A experiência de exílio varia de indivíduo para indivíduo e depende de muitos fatores. Não há como estabelecer apenas um padrão para definição desta vivência. Fazê-lo seria pasteurizar a singularidade humana.

Assim, o desenrolar dessa experiência tão individual vai ser desenhado de acordo com muitas variáveis: A bagagem que cada um acumulava até àquela altura, a estrutura psicológica, as condições financeiras, os conhecimentos em outros idiomas, a qualificação profissional, o suporte dado pelos partidos políticos (ou abandono dos mesmos), os possíveis programas sociais dos países de acolhimento, os contatos em outros países... tudo isso, ou a ausência disso tudo, norteava a experiência de cada um. Nesse contexto, é possível refletir que, mesmo em um cenário onde todos os exilados passam por dificuldades, uns são mais privilegiados que outros.

“O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada.” (SAID, 2001)

Apesar de toda a singularidade presente nessas vivências, podemos identificar alguns padrões que se repetem. Rollemberg avança a hipótese do exílio brasileiro se dividir por três fases, impactando diferentes gerações de maneiras distintas.⁶

A primeira fase inicia-se com o golpe militar de 1964, explicitado anteriormente, e é marcada pela característica de que muitos brasileiros foram exilados em países sul-americanos.

“A enorme disponibilidade para a militância deu o tom da primeira fase, exigindo uma dedicação intensa e até integral. O trabalho e as atividades políticas se aproximavam e se confundiam. (...) Permanecer na América Latina foi, então, o sonho e o projeto político das duas gerações. A atmosfera que agitava o continente e a proximidade geográfica com o Brasil sinalizavam que se estava no tempo e no lugar da revolução.” (ROLLEMBERG, 1999)

Neste primeiro período havia uma esperança efervescente de que esta seria uma fase breve e o retorno ao Brasil aconteceria rápido. Esta esperança ecoa nos versos da música “Sabiá”, composta no exílio por Chico Buarque e Tom Jobim:

“Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá”

⁶ Em sua tese de doutorado “Exílio. Entre raízes e radares.” (1998), Denise Rollemberg, propõe uma periodização do exílio brasileiro.

Com a queda do regime socialista no Chile, em 1973, a situação política na América Latina se agravou, obrigando muitos brasileiros a se refugiarem em países da Europa e América do Norte. O choque cultural, o distanciamento ainda maior com a terra natal trouxe um antagonismo de realidade para os exilados deste período, sendo que agora a esperança já não gritava tão forte. Esta segunda fase é marcada pela tentativa de se adaptar ao exílio e se reconstruir.

A terceira fase, de acordo com a proposta de Rollemberg, não advém de um marco específico, e sim de uma consequência do esforço empenhado na segunda fase. Essa terceira e última fase é marcada pelo desgaste, mas também, foi neste período que muitos exilados fizeram um movimento migratório para outros países em busca de melhores condições ainda no exílio. “As fases do exílio também foram decisivas: as referências de cada período podiam abrir horizontes ou eliminar esperanças, facilitando ou não o enfrentamento das situações concretas”⁷

1.1. O exílio e as suas rupturas

“L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait naturellement partie.” (WEIL, 1949)

⁷ Denise Rollemberg, *Entre raízes e radares, o exílio brasileiro (1964-1979)*, XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. 2007. Página 6.

O fragmento acima, do livro *L'enracinement* (O enraizamento) da filósofa Simone Weil, mostra com precisão uma necessidade humana que aflora ainda mais no indivíduo que se encontra exilado: a necessidade de ter raízes. Entretanto, neste contexto de exílio o que acontece é exatamente o oposto, o sujeito é desenraizado, ou seja, passa por uma ruptura instantânea com tudo aquilo que compõe a sua identidade.

Teixeira Coelho, especialista em Política Cultural e professor da Universidade de São Paulo (USP), define o conceito de identidade cultural como:

“O conceito de identidade cultural, noção-chave em muitas políticas culturais, aponta para um sistema de representação (elementos de simbolização e procedimentos de encenação desses elementos) das relações entre os indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo. No núcleo duro da identidade cultural - aquele que menos de desbasta através dos tempos, mesmo nas situações de distanciamento do território original - aparecem a tradição oral (língua, língua sagrada, língua sagrada secreta, narrativas, canções), a religião (mitos e ritos coletivos, de que são exemplos as peregrinações ou a absorção de drogas sagradas) e comportamentos coletivos formalizados. Como extensões desse núcleo duro, surgem os ritos profanos (carnaval, manifestações folclóricas diversas), comportamentos informalmente ritualizados (ir à praia, frequentar espetáculos esportivos), e as diversas manifestações artísticas. (COELHO, 1997)

Junto deste desenraizamento e desse distanciamento de sua identidade cultural apresenta-se uma questão profunda para o exilado que é a condição de viver constantemente “num estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo”.⁸

⁸ Edward W. Said, *Exílio intelectual: expatriados e marginais. Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 57.

Este 'não lugar' é definido justamente pela sensação de estar em muitos lugares e ao mesmo tempo não pertencer a nenhum. Stuart Hall, em sua vivência de exílio, conheceu bem essa sensação:

“Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertenço completamente a nenhum deles. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma 'chegada' sempre adiada.” (HALL apud CHEN, 2003)

A ruptura geográfica tem seu primeiro grande impacto na perda da casa, que tem um significado que vai muito além da estrutura física e sim tudo que ela representa. Para refletir, podemos nos servir da definição do filósofo francês Gaston Bachelard, em seu livro “A poética do espaço” e também das palavras do filósofo franco-argelino Albert Camus:

“A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. (...) Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 2000)

“Então teve início o tempo do exílio, a busca infindável de justificativas, a nostalgia difusa, as questões mais dolorosas, mais devastadoras, as questões do coração que pergunta a si próprio: Onde poderei sentir-me em casa?” (CAMUS, 1951)

Estar nesta fenda coloca o exilado como sempre sendo um ser estrangeiro, literal e figurativamente. Um símbolo importante desse estrangeirismo é a perda do uso da língua materna, aquela que é símbolo da nossa formação enquanto sujeito.

“Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros

Onde quer que moremos, tudo é alheio

Nem fala língua nossa.

Façamos de nós mesmos o retiro

Onde esconder-nos, tímidos do insulto

Do tumulto do mundo.”⁹

O filósofo Vilém Flusser, nascido em Praga, mas exilado por muitos anos no Brasil, define que “a língua materna forma todos os nossos pensamentos, e fornece todos os nossos conceitos. (...) Se abandonarmos o terreno da nossa língua materna, o nosso senso de realidade começa a diluir-se”.¹⁰

O fato de o exilado não saber falar fluentemente o idioma local do país que o recebe, tem implicações que vão desde ele não conseguir resolver questões cotidianas até a impossibilidade de se expressar político e socialmente. Este processo leva a uma sensação bastante relatada por pessoas que viveram o exílio, a da infantilização, isso significa que, neste aspecto, o exilado vive como uma criança: está aprendendo a falar novamente, tem dificuldade de se inserir em grupos sociais e não consegue expressar plenamente suas emoções. O ator e encenador curdo Aram Ikram Tastekin atualmente se encontra exilado em Paris e, em entrevista exclusiva para este trabalho, reconheceu essa sensação de estar regredindo:

⁹ Trecho do poema “Somos Estrangeiros Onde quer que Estejamos” - Ricardo Reis, in “Odes” - Heterónimo de Fernando Pessoa

¹⁰ Vilém Flusser, A história do Diabo, São Paulo: AnnaBlume, 2ª edição, 2006. Página 91.

“I was a well-known artist in my own country, and it was easy to find a job or to do some artistic work. There are many disadvantages here. You don't know language, you don't know a lot of people, there are many problems like economic problems. (...) People become children in their lives three times: 1 - when he was born. 2 - when he goes into exile. 3 - after returning from exile. I'm having a second childhood, and I'm starting from scratch all over here.” (TASTEKIN, 2019)

É comum que nesta vivência tantas pessoas tenham crises de identidade, afinal de contas, todas essas perdas externas podem levar a uma perda de si mesmo.

“O afastamento do universo de referências faz com que o exílio pareça com vazio, ausência, intervalo. As noções de tempo e lugar perdem a nitidez, confundindo o passado e o presente, sobrepondo o país de origem ao de destino, num esforço para manter o que não existe mais.” (ROLLEMBERG, 1999)

Esse empenho para a preservação de algo que já não é tão presente pode ser representado, por exemplo, pelo distanciamento que o exilado tem das suas causas. Nesta conjuntura, o sujeito precisa triplicar seu empenho para afastar a possibilidade de o exílio representar a derrota de um projeto político e manter a sensação de que ainda faz parte de um movimento no seu país. Rollemberg afirma que “o exílio foi, para as gerações 1964 e 1968, a ruptura com uma realidade e o desenraizamento do universo de referências que dera sentido à luta”.¹¹ E é como se esse desligamento conferisse a esse período um significado de impotência e paralisia.

¹¹ Denise Rollemberg, Exílio. Refazendo identidades. Revista da Associação Brasileira de História Oral. nº2. Rio de Janeiro, junho, 1999. Página 2.

“Há uma possibilidade de se acrescentar à reflexão sobre o exílio, um novo conceito, o de tempo. Todo desterro implica um ‘destempo’ (termo cunhado por Joseph Wittlin), pois o exilado seria despojado não só de sua terra mas também dos acontecimentos de seu tempo que transcorre em seu país enquanto ele está fora. Também, é freqüente que, durante o exílio, se viva em dois tempos simultâneos, no presente da terra que acolhe e no passado que se deixou para trás, sendo que este último pode tyrannizar o presente pela nostalgia do que se perdeu.” (VOLPE, 2005)

Neste cenário, onde a percepção do tempo é diferente, a realidade flutua e se mistura com as lembranças, e a memória é o que sobra quando muitos dos seus afetos são afastados. A escritora chilena Isabel Allende passou boa parte da sua vida na condição de exilada. Em um de seus romances, “Meu país inventado”, suas memórias pessoais sobre este tempo parecem servir de inspiração.

“Várias vezes, vi-me forçada a partir, rompendo laços e deixando tudo para trás, a fim de recomeçar em outra parte do mundo; tenho peregrinado por mais caminhos do que sou capaz de recordar. De tanto despedir-me, secaram minhas raízes e tive de criar outras, que, à falta de um lugar geográfico no qual aprofundar-se, foi na memória que se fincaram.” (ALLENDE, 2009)

As memórias são um recurso contra o isolamento, sentimento tão recorrente entre os exilados, até mesmo para àqueles que estão acompanhados de suas famílias. Arendt, em suas reflexões sobre o totalitarismo, coloca a solidão como elemento fundamental para o sentimento de terror almejado por governos repressores e que, por sua vez, a solidão está relacionada ao desenraizamento do indivíduo.

“Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo significa não pertencer ao mundo de forma alguma. O desarraizamento pode ser a condição preliminar da superfluidade, tal como o

isolamento pode (mas não deve) ser a condição preliminar da solidão. Se a tomarmos em sua essência, sem atentar para as suas recentes causas históricas e o seu novo papel na política, a solidão é, ao mesmo tempo, contrária às necessidades básicas da condição humana e uma das experiências fundamentais de toda vida humana.” (ARENDT, 1998)

Exílio é um lugar em que os sentimentos, e a ausência deles, se confundem. O filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard dedicou parte da sua obra para tratar da melancolia que atinge frequentemente a existência humana. Ele define melancolia como um sentimento de alma pesada, preenchida de opressão e angústias. Também associa a esse estado uma completa falta de desejos, em estado de melancolia o indivíduo não se apetece de nada e passa a questionar o sentido da existência e isso liga-se diretamente ao exílio pois, diante dessa situação tão extrema, uns conseguem reencontrar-se, reinventar-se, já outros não suportam a lembrança do trauma e o medo da realidade e chegam a estágios psicológicos muito frágeis ou até mesmo ao suicídio.

“Como a vida é oca e vazia de significação! — Enterra-se um homem, é levado até à cova, lançam-se-lhe três pás de terra em cima; sai-se de carruagem, regressa-se a casa de carruagem; encontra-se consolo porque ainda se tem uma vida longa à frente. Quanto tempo é realmente sete vezes dez anos? Mas porque não se acaba tudo de uma vez, porque não se fica lá fora, e não se desce também à sepultura, e se tira à sorte para saber a quem caberá a infelicidade de ser o último dos vivos, o que lança três pás de terra sobre o último dos mortos?” (KIERKEGAARD, 1843)

O filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu livro *Profanações*, levanta a hipótese da felicidade estar associada a possibilidade de magia. Considerando essa teoria, poderia se dizer que felicidade no exílio é algo praticamente impossível, já não há possibilidade de encantamento, ludicidade ou magia quando a realidade cruel e

dolorosa bate à porta¹². O “Poema sujo”, escrito pelo poeta brasileiro Ferreira Gullar durante o seu exílio, em 1976, apresenta esta experiência em sua dura concretude.

“Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
ou dentro de um ônibus
ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
acima do arco-íris
perfeitamente fora
do rigor cronológico
sonhando”

1.2. O cotidiano no exílio

“O cotidiano no exílio: a desorientação, as dúvidas, as certezas, as angústias, as mitificações, o vazio, o medo, a loucura, a morte, o gueto, a sobrevivência, o problema da documentação, o trabalho, o estudo, as transformações, a reconstrução de caminhos e concepções de mundo, enfim, as redefinições de identidade que o dia-a-dia imprimiu aos homens e mulheres que viveram esta experiência intensa, ao mesmo tempo, sofrida e deslumbrante.”
(ROLLEMBERG, 1999)

Esta lacuna entre a ida ao exílio e o seu sonhado retorno, materializa-se em um cotidiano que parece ser marcado por constantes esforços de se reencontrar,

¹² Giorgio Agamben, Profanações, Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo, Brasil: Boitempo Editorial, 2007. Página 20.

reorientar e se manter de pé. “Os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado.”¹³

Para isso, um dos recursos mais comuns é buscar a convivência com outros conterrâneos. Revisitar o passado por meio de conversas, comidas típicas, histórias, canções, é de alguma maneira lembrar de um período cheio de vida e sentido e essa relação se torna uma espécie de refúgio para os exilados.

Uma outra marca deste cotidiano era a luta constante por documentos, porque os passaportes geralmente eram confiscados, a exemplo do período ditatorial no Brasil que tinham a premissa de negar os pedidos de remissão de quaisquer documentos aos seus exilados (para se ter ideia, ditaduras muito duras como a do Paraguai e a do Chile não eram tão arbitrárias assim).

Na primeira fase do exílio, abordada anteriormente, algumas pessoas até negavam essa necessidade por acreditavam na vitória do projeto revolucionário.¹⁴ Entretanto, essa vitória não aconteceu, o exílio continuou e “a falta de documento ou a precariedade dos papéis emitidos por governos latino-americanos foi motivo para a negação de visto em diversos serviços diplomáticos. As humilhantes peregrinações em busca de um país que os recebessem e a forma negligente com que eram tratados contrastavam com a auto-imagem do revolucionário”.¹⁵ A burocracia atribuiu aos documentos o significado de ter um pouco da sua liberdade restabelecida, ainda que saibamos que na prática o direito de ir e vir não era muito assegurado.

O trabalho é outro ponto que ganha um valor diferente durante um exílio. Os que falam o idioma local, tinham qualificação e encontravam oportunidades de atuar na sua área, descobriam no trabalho uma maneira de reencontrar-se e o prestígio profissional ajudavam-no a restaurar as feridas abertas.

¹³ Edward Said, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2001. Página 36.

¹⁴ Denise Rollemberg, *Exílio. Refazendo identidades*. Revista da Associação Brasileira de História Oral. nº2. Rio de Janeiro, junho, 1999. Página 26.

¹⁵ Denise Rollemberg, *Exílio. Refazendo identidades*. Revista da Associação Brasileira de História Oral. nº2. Rio de Janeiro, junho, 1999. Páginas 27 e 28.

Por outro lado, outros não encontravam essas oportunidades e se viam obrigados a exercer funções que não correspondiam às suas qualificações. Neste caso, o trabalho existia apenas por uma questão de sobrevivência e não que isso seja um demérito, mas não contribuía em agregar sentido à vida que muitos dos exilados estão buscando naquele momento.

1.3. O outro lado da moeda: O exílio como mola propulsora

Até agora apresentamos uma perspectiva bastante penosa do exílio, mas será que há alguma possibilidade de encarar essa vivência de maneira positiva?

Agamben aventa a possibilidade de o exílio também ser uma via de escape da pena, já que muitas vezes continuar sob o governo repressor poderia ser ainda pior.¹⁶ Considerando essa hipótese, o exílio seria então uma oportunidade de crescimento, de se reinventar.

“As circunstâncias do exílio impuseram a redefinição e a reconstrução de identidades. Ainda que o vínculo com o projeto passado pudesse ser mais ou menos mantido, a revisão dos valores foi inevitável, num processo decisivo na reorientação dos rumos da esquerda brasileira.” (ROLLEMBERG, 1999)

O escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, que experimentou o exílio político na própria pele, assume o exílio como condição da modernidade. Esta fala de uma das suas personagens deixa claro esse posicionamento:

“El exilio dejó de ser hace tiempo el mal de un país. Es una plaga universal. La humanidad entera vive en el exilio. Desde que ya no existen territorios patrios – y, menos aún, esa patria utópica que es el lugar donde uno se encuentra bien-,

¹⁶ Giorgio Agamben, Política del exilio, Tradução de Dante Bernardi. Barcelona, Espanha: Archipiélago, 1996. Página 08.

todos somos beduinos nômadas de una cabila extinta. Objetos transnacionales, como el dinero, las guerras o la peste.” (ROA BASTOS, 1993, p.18).

Dito isso, é interessante notar que Bastos é um exemplo de exilado que associa a essa experiência uma oportunidade de reconstrução humana e social, como se essa vivência permitisse o questionamento do que já temos definido como povo para que, a partir disso, uma reestruturação fosse possível. Em sua extensa obra reverte toda a complexidade dessa experiência em literatura.

“El ácido más corrosivo para el ejercicio de las buenas letras es el exilio de la tierra y de la lengua natales. Pero no es preciso quejarse de él sino tomarlo como antídoto contra la enfermedad de la molicie sedentaria, más nociva aun que el exilio.” (Roa Bastos, 1985)

O ator, encenador e atualmente diretor do Théâtre de l’Opprimé Paris, Rui Frati¹⁷, saiu exilado do Brasil na década de 70 e nunca mais voltou. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, ele constata as dificuldades desta vivência, mas, ao mesmo tempo, destaca os impactos positivos que ela trouxe para a sua vida.

“Eu recomecei e cresci. Mesmo afetivamente, às vezes penso: puxa, faz quarenta anos que eu perdi essa relação, mas ganhei tantas outras coisas. (...) Agora, eu vi pessoas e convivi com pessoas que foram transformadas profundamente pelo exílio e reconheço nelas um direito total de terem sofrido como elas sofreram, pessoas que talvez tenham tido menos chances do que eu ou que tinham uma estrutura psicológica que não permitia que elas pudessem

¹⁷ Rui Frati é brasileiro, ator e encenador. Saiu exilado do Brasil na década de 70, passou por diversos países e, por fim, se estabeleceu definitivamente na França. Frati e Boal foram amigos e companheiros de trabalho. Juntos, trabalharam no Conservatório Nacional de Lisboa e em diversos projetos teatrais, tanto em Portugal quanto na França. Frati esteve ativamente presente na criação do Centre du Théâtre de l’Opprimé, em Paris, espaço que dirige desde a década de 80. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Frati relata detalhes dessas vivências.

viver isso de outra forma. Pessoas que estavam aqui só contando os dias para esse dia imaginário, onde tudo acabaria, pudesse chegar”. (FRATI, 2019)

Flusser, apesar de assentir que o exílio é um processo extremamente doloroso, levanta a hipótese de que muitas consequências positivas podem surgir diante dessa vivência. O filósofo rechaça a ideia de patriotismo e reconhece que é libertador poder conhecer outros lugares. Ele descreve o exilado como uma janela do mundo que recebe e transmite culturas diferentes.¹⁸ Flusser ainda associa a vivência do exílio com a criatividade. Ele explica que criar é processar dados e que esta vivência gera muitas memórias para serem processadas, que estimulam a criatividade ao mesmo tempo em que sente a necessidade de criar enquanto exilado.¹⁹

E de fato, alguns exilados mundo afora são responsáveis por exímias obras artísticas e certamente essas vivências serviram de inspiração para inúmeras criações. Mas, o fato de o exílio ter sido pretexto para a elaboração de pensamento artístico, não justifica a desumanização por trás deste fenômeno.

“Pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como ‘bom para nós’.” (SAID, 2001)

Reconhecer a possibilidade de algumas pessoas terem conseguido se reinventar neste período é diferente de romantizar o exílio. “O exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista.”²⁰

Não esqueçamos que, antes de mais nada, o que deu origem a isso foi um movimento que arrancou ou impeliu arbitrariamente milhares de pessoas das suas

¹⁸ Vilém Flusser, Coluna do Jornal O Estado de São Paulo, 14 de dezembro de 1991

¹⁹ Vilém Flusser, Coluna do Jornal O Estado de São Paulo, 29 de setembro de 1990

²⁰ Edward Said, Reflexões sobre o exílio e outros ensaios, Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2001. Páginas 33 e 34.

famílias, rotinas, lares. Camponeses, professores, operários, estudantes... a maior parte dos exilados eram anônimos, que enfrentaram esse período sem estrutura e sem grandes perspectivas de futuro.

“É preciso pensar nos camponeses refugiados sem perspectiva de voltar algum dia para casa, armados somente com um cartão de suprimentos e um número da agência. Paris pode ser a capital famosa dos exilados cosmopolitas, mas é também uma cidade em que homens e mulheres desconhecidos passaram anos de solidão miserável (...) 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 para sempre”. (SAID, 2001)

Assim conceitua-se o exílio, com abordagens e leituras de diversos autores, testemunhos presenciais, vivências na própria carne, documentações históricas e principalmente reminiscências. E saber do que é feito um exílio, não apagará jamais as memórias de quem o vivenciou.

CAPÍTULO 2: O INÍCIO DA HISTÓRIA

Augusto Boal nasceu em 1931 no Brasil, mais precisamente no bairro da Penha, Rio de Janeiro. Foi encenador, dramaturgo e criador do Teatro do Oprimido, “um método de trabalho, uma filosofia de vida, um conjunto de técnicas”²¹ que fazem do teatro um instrumento facilitador de transformações sociais.

Sua conscientização política se deu fora dos teatros, ainda na infância:

“A politização se deu pelo choque de classes. Minha família não era rica, meu pai tinha padaria, duas ou três casas na Penha, um bairro operário, mas havia uma diferença muito flagrante entre mim e os colegas que jogavam futebol comigo. (...) Isso dava a um jovem com aquela idade um sentido de que alguma coisa estava errada. O senso de injustiça despertou.” (BOAL, 2003)

Sua aproximação de fato com as artes aconteceu ainda na faculdade, quando cursava Engenharia Química, por meio do Departamento Cultural do Diretório Acadêmico.

Em 1950, no término da graduação, Boal parte para um doutorado na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Entretanto, o interesse pelo teatro já falava alto e Boal aproveitou a oportunidade para fazer estudos em dramaturgia, com o renomado dramaturgo John Gassner. Um trecho do seu livro “Hamlet e o filho do padeiro” nos ajuda a compreender melhor:

“Meu pai me deu direito a um ano de especialização no exterior. Podia estudar um ano inteiro. Engenharia Química, bem entendido. Pensei na França (tinha visto espetáculos franceses no Municipal), e nos Estados Unidos (gostava de O'Neill, Miller, Williams...) mas teria que estudar petróleo e plásticos misturados com teatro.” (BOAL, 2000)

²¹Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris: La Découverte, 2004.

Uma curiosidade interessante sobre isso: foi exatamente este diploma de especialização na Universidade de Columbia que possibilitou que anos depois Boal se tornasse professor da Universidade de Sorbonne, durante o exílio em Paris.²²

Em 1956, ano do retorno dos Estados Unidos, já se dedicava integralmente ao teatro, passando a trabalhar com organizações importantes como o Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional de Estudantes) e os Movimentos Populares de Cultura. Outra parceria que merece destaque é a de Boal com o Teatro Experimental do Negro (TEN), grupo nascido em 1944 com o objetivo de debater a valorização do negro na sociedade. Para o TEN, Boal escreveu as peças: “O Logro”, “O Cavalo e o Santo”, “Martim Pescador”, “Filha Moça” e “Laio Se Matou”.²³ Assim, passou a ser reconhecido por promover o debate político-social no país. Este período marca também o lançamento oficial dele como dramaturgo no Brasil.²⁴

Foi também por meio dessas peças escritas para o TEN que Sábato Magaldi²⁵, importante intelectual brasileiro, conhece mais profundamente o trabalho de Boal e faz a ponte para que, mais tarde, o dramaturgo integrasse o Teatro de Arena. E assim aconteceu. Em 1956, Boal passa a dividir a direção artística deste teatro com José Renato²⁶, fundador do Teatro de Arena.

O épico Teatro de Arena, fundado em 1953, foi uma das companhias teatrais mais importantes que o Brasil já teve. Seus espetáculos propunham um teatro pensante e atuante, destinado a públicos cada vez mais diversificados. O senso de justiça, despertado ainda na sua infância, encontrou no Arena mais uma oportunidade de se tornar ação, e Boal passou a desenvolver um trabalho a favor das lutas de

²² Curiosidade compartilhada por Cecília Thumim Boal na página do Instituto Augusto Boal. Acessado em: <https://www.facebook.com/instaugustoboal/posts/1678888698856633>

²³ No Anexo 1 pode-se conferir um cartaz onde o Teatro Experimental Negro anuncia a peça “O Logro” de Augusto Boal.

²⁴ No Anexo 2 pode-se conferir um trecho de jornal da época que anunciava o lançamento do novo dramaturgo Augusto Boal.

²⁵ Sábato Antonio Magaldi foi teatrólogo, jornalista, professor, historiador e, sobretudo, crítico teatral. Escreveu para os jornais Diário Carioca, O Estado de São Paulo e Jornal da Tarde. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1994. Deu aulas em universidades renomadas, como USP e Sorbonne.

²⁶ Renato José Pécora, conhecido como José Renato, foi um importante diretor de teatro brasileiro. Idealizou e fundou o Teatro de Arena. Dirigiu diversas peças, dentre as quais, destacam-se, Eles Não Usam Black-Tie, que foi considerada um marco tanto para o Arena, quanto para o teatro brasileiro.

classes, que subvertesse a lógica dos opressores e oprimidos. Augusto Boal, José Renato, Gianfrancesco Guarnieri e tantas outras figuras importantes contribuíram para o crescimento do Teatro Arena. E este, por sua vez, contribuiu para que o fazer teatral fosse repensado no Brasil.

“Temos de reagir contra todas as formas de opressão. Essa luta deve-se dar, também, nesses três importantes campos de batalha do Pensamento Sensível. Temos que reconquistar a Palavra, a Imagem e o Som.” (BOAL, 2009)

No Arena, sua primeira montagem foi a peça “Ratos e Homens” de John Steinbeck e tradução de Brutus Pedreira. Como diretor deste trabalho, Boal ganhou o prêmio de revelação da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). Foi nos ensaios dessa peça que trouxe um estilo de interpretação voltado ao ator, inspirado em Stanislavski, que ficou conhecido como “etapa realista” do Teatro de Arena. Dessas experimentações também surgiu o Laboratório de Interpretação no Arena. Este conjunto de inovações deu ao teatro brasileiro uma possibilidade de interpretação mais próxima do público, não tão impostada como era usual naquele período. Paulo José, um dos atores que integravam o elenco do Arena naquela época, fala sobre as contribuições de Boal ao grupo e ao teatro:

“Boal trouxe para o Teatro de Arena o Método, forma abreviada de chamar o método que Constantin Stanislavski foi desenvolvendo em sua vida na arte. Boal trouxe método ao nosso trabalho teatral, muitas vezes criativo, mas sem uma reflexão sobre o sentido da arte. Boal trouxe uma relação dialética entre paixão e ideologia, entre sentimento e razão, entre liberdade e responsabilidade. Num grupo teatral tão criativo como o Arena (tinha Guarnieri, tinha Juca de Oliveira, tinha Vianinha, tinha Chico de Assis, tinha Fauzi Arap, Flavio Migliaccio, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, Ary Toledo, tinha tanta gente criativa!), alguém tinha de amarrar o guiso no gato, sistematizar as experiências, os laboratórios, o processo que leva um texto escrito a se transformar em teatro. Esse alguém era o Boal.” (JOSÉ, 2017)

Em um segundo momento, também no Teatro de Arena, fundou-se o Seminário de Dramaturgia, onde peças de Boal, Vianinha e outros autores eram analisadas política e esteticamente. As discussões surgidas nestes seminários trouxeram para a cena questões sociais brasileiras, dando voz e vez aos oprimidos da nossa sociedade.²⁷

Esse movimento representa claramente a ascensão de um teatro que apresentava ao povo brasileiro a oportunidade de ver sua simplicidade representada em cena. Neste caso, os oprimidos eram empoderados com a verdade da condição que lhes era imposta e o teatro servia como um experimento dessa verdade.

“Os humanos, como quaisquer animais, estruturam suas inter-relações segundo o poder que têm, dispõem ou conquistam. Não podemos continuar nutrindo ilusões de que todas criancinhas são anjinhos e todos os humanos, gente boa. Conhecer a verdade é necessário para transformá-la.” (BOAL, 2009)

É interessante observar como o Arena se dedicava ao aprimoramento do conhecimento teatral e à exploração de estilos diferentes. Nos cartazes que anunciavam suas peças, era comum encontrarmos uma descrição clara sobre o estilo teatral e o conteúdo político de cada obra.²⁸

Dentro deste contexto, Boal escreve a peça “Revolução da América do Sul”, escrita em 1957 e dirigida por José Renato em 1960. A peça, que coloca em voga a vida dos trabalhadores brasileiros sob influência do imperialismo, é classificada pela pesquisadora Iná Camargo Costa como um dos primeiros experimentos de agitprop²⁹ no Brasil.

²⁷ Nesse período, montou-se no Arena “Eles Não Usam Black Tie”, peça de enorme sucesso, escrita por Gianfrancesco Guarnieri. Anos depois a peça foi adaptada para o cinema por Leon Hirszman e representou o Brasil em diversos festivais internacionais.

²⁸ No Anexo 3 pode-se conferir um cartaz do Teatro de Arena apresentando duas peças e seus estilos diferentes.

²⁹ “Como arma na moderna luta de classes, o agitprop já tem uma história mais do que centenária segundo o recorte aqui adotado, pois teve início quando as organizações dos trabalhadores europeus – socialistas, anarquistas, trabalhistas – e depois latinoamericanos incluíram as atividades culturais em suas pautas de intervenção, sendo o teatro, por suas características de atividade pública, a que tem maior número de referências em todo o mundo. A partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, Augusto Boal começou a escrever um dos capítulos latinoamericanos do agitprop e dedicou a vida

Em seguida, o Arena encena “Mutirão em novo sol”, com texto final redigido por Nelson Xavier sob a coordenação de Boal. A peça representa uma experiência ainda mais profunda de agitprop, expondo um conflito real entre camponeses e latifundiários sob a perspectiva do lado oprimido da situação.

Essas obras marcam também por já se apresentarem como teatro épico no Brasil e, claramente, revelar a influência de Brecht e, conseqüentemente, referências de Marx na dramaturgia de Boal. Esta influência se revela em uma série de evidências: A maneira como ambos constroem seus protagonistas, de modo em que haja clareza do contexto social em que a personagem está moldada. A utilização do efeito de distanciamento, que nada mais é do que “retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”³⁰. E a maneira como incentivavam a participação ativa do cidadão comum nas atividades teatrais. O maior exemplo disso, dentro do trabalho do Boal, é o Teatro Fórum:

“Considerado por Boal como um ensaio para a vida, por meio do qual o espectador experimenta as possibilidades de atuação, de reivindicação da resolução de opressões vividas ou testemunhadas no contexto social. Em cena, o sujeito é portador da voz, do ato cênico e visa colocar em prática as ideias e as sugestões de ações para a superação do problema de opressão, para que possa ensaiar possibilidades de atuação no contexto social.” (CANDA, 2012, p. 121)

Essas referências externas, combinadas com o seu interesse pelo debate político social e seu desejo de criar uma linguagem que pudesse servir a essa transformação, elevaram a carreira de Boal.

Até 1963, ele já tinha dirigido inúmeras peças e já tinha consolidado seu nome como uma referência na criação de um teatro genuinamente brasileiro. Mas, um Golpe

inteira a desenvolver este trabalho.” Iná Camargo Costa em artigo escrito para o Instituto Augusto Boal. Acessado em: https://institutoaugustoboal.org/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/#_ftn1

³⁰Bertolt Brecht apud Gerd Bornheim, Brecht: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992. Página 243.

Militar, ocorrido em 1964, alterou o percurso da história do Brasil, do Teatro de Arena e da trajetória do dramaturgo.

Em março de 1964, o governo legalmente constituído do então presidente do Brasil João Goulart sofre um golpe militar. Uma onda de repressão atingiu diversos setores da sociedade, especialmente aqueles mais ligados aos movimentos de esquerda. Decretos acima da constituição, chamados “Atos Institucionais”, eram promulgados para legitimar atos de exceção. Este contexto, ao contrário do que objetivavam os opressores, gerou um movimento de resistência de Boal e seus companheiros. Sobre isso, a pesquisadora Cláudia Arruda Campos diz:

“É preciso reagir à nova ordem estabelecida que veio sufocar as manifestações e organizações populares. Destruídos os diversos movimentos de arte e cultura, é preciso encontrar novas formas para, sob censura, continuar desenvolvendo uma arte coerente com as então generalizadas concepções de arte popular, como arte que se avalia ao povo na perspectiva de sua libertação.” (CAMPOS, 1988)

O trabalho, de fato, não parou. Alguns meses depois do golpe, em setembro de 1964, Boal estreia “O Tartufo”, de Molière. Neste meio tempo, também trabalhou na adaptação de “O processo”, de Kafka: “Nada mais parecido com o Brasil naqueles dias tenebrosos.”³¹ E, em dezembro, estreia uma das obras de resistência mais importantes do teatro brasileiro: o show “Opinião”. Este espetáculo, que foi sucesso de público e de crítica, contribuía para a conscientização dos espectadores por meio de versos como estes da canção “Opinião”, composta por Zé Kéti:

“Podem me prender
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Mas eu não mudo de opinião
Daqui do morro eu não saio não”

³¹ Augusto Boal em depoimentos registrados pelo Instituto Augusto Boal. Acessado em: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>

A partir daí Boal inaugura uma fase de musicais, todos construídos em cima de uma base comum: a resistência política. Entre 1965 e 1967 ele estreia “Arena conta Zumbi”, “Arena canta Bahia”, “Tempo de Guerra” e “Arena Conta Tiradentes”. Nestas peças musicais, o público é levado a refletir sobre a possibilidade de transformação de uma realidade social. Há aqui um vislumbre de que é possível sair de um contexto de medo, repressão, falta de liberdade, para uma vida em sociedade livre, justa e democrática.

Essa reflexão política sobre a própria cultura vai ao encontro do movimento de busca por uma identidade cultural genuinamente brasileira que o sociólogo Renato Ortiz debate em sua obra.

“É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo de interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo”. (ORTIZ, 1988)

Vale destacar que foi no espetáculo “Arena Conta Zumbi”, montado em 1965 por Boal, Edu Lobo e Guarnieri, foi a estreia do sistema coringa, mecanismo onde os atores se revezam em todos os papéis de um espetáculo. Mais tarde, este sistema comporia o conjunto de técnicas que formaram o Teatro do Oprimido.

Neste mesmo período, dentro do Teatro de Arena, realizou diversas produções em parceria com outro expoente da resistência artística, o Teatro Oficina. Juntos montaram, por exemplo, “A engrenagem”, de Jean Paul Sartre, adaptada em parceria com José Celso Martinez Corrêa.

Em 1968, quando o governo militar decreta o Ato Institucional nº 5, a repressão se torna ainda mais violenta e transforma o fazer teatral em algo árduo e perigoso. O próprio Boal detalha a situação da época: “A repressão era assim, eles matavam pessoas, prendiam, espancavam, cortavam peças...”³² Entre 1969 e 1970 Boal e seus companheiros do Arena passam a trabalhar também fora do país.

³² Augusto Boal em entrevista cedida a Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão, Revista Teoria e Debate, 2003/2004. Arquivo Fundação Perseu Abramo.

Foi nessas experiências no exterior que surgiu o “Teatro Jornal”, técnica que Boal desenvolveu em parceria com sua já companheira Cecília Boal e Heleny Guariba. Em suas palavras: “acho que o teatro jornal foi a primeira técnica do Teatro do Oprimido que depois se diversificou em outras técnicas por aí afora”.³³

E, por fim, antes da sua prisão, organizou um ato importantíssimo como resistência à ditadura: a Primeira Feira Paulista de Opinião. Não foi um trabalho simples de se realizar já que, desde o Golpe Militar, a censura avaliava tudo que era produzido pelos artistas e proibia grande parte do trabalho. Qualquer expressão de opinião era considerada uma ameaça ao regime militar. O Arena foi driblando como pôde, mas a situação era cada vez mais difícil. Para se ter idéia, 65% do texto original da I Feira Paulista de Opinião foi cortado.

Por conta de sua atuação firme contra as barbaridades praticadas pelo regime militar, amigos e família começaram a temer pela integridade dele. E tinham razão, pois em fevereiro de 1971, Boal foi sequestrado pela polícia. Pode-se chamar este ato de sequestro e não prisão já que por dois meses seu nome não constava em nenhuma lista de prisioneiros e os militares negavam veementemente qualquer informação relacionada a isso.

Ficou detido por dois meses no presídio Tiradentes em São Paulo, sob alegações de que seu nome aparecera em um suposto interrogatório, fato nunca esclarecido. Neste período foi duramente torturado, causando-lhe traumas para a vida toda, incluindo uma séria lesão nos joelhos. Foi na prisão que escreveu a peça “Torquemada” relatando detalhes sobre essa difícil vivência.

Quatro meses depois, após muitas negociações, o caso de Boal foi a julgamento, onde foi lhe concedido o direito de viajar para a França, para participar do Festival de Teatro de Nancy, que ele fora convidado antes de ser preso.

³³ Augusto Boal apud Iná Camargo Costa em artigo escrito para o Instituto Augusto Boal. Acessado em: https://institutoaugustoboal.org/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/#_ftn1

“Assinei documento prometendo voltar terminado o festival e estar presente no tribunal na hora da sentença. O funcionário que me fez assinar a promessa de retorno avisou: ‘Não prendemos ninguém segunda vez: matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assine! Prometa voltar.’” (BOAL, 2000).

E Boal, de fato, não voltou. Da França fez uma rápida passagem pelos Estados Unidos, onde organizou a Feira Latino-americana de Opinião, produzida pelo Theatre of Latin America e depois seguiu para Buenos Aires. Assim começaria uma nova fase em sua vida, agora na condição de exilado.

2.1. Os primeiros passos no exílio

A primeira etapa dessa fase se deu na Argentina, terra de sua esposa Cecilia Thumin Boal³⁴. A mudança foi imediatamente refletida em seu trabalho: “Fora do Brasil começaram a aparecer as formas novas a partir das novas realidades.”³⁵ Era como se este movimento, a princípio, renovasse as forças do exilado. O exílio aparece como um foco de luz em tempos sombrios, com isso, a crença de que este será um período passageiro e que a vitória logo chegará, torne-se palpável. Essas novas perspectivas coincidem com o que a autora Denise Rollemberg vai chamar de primeira fase do exílio:

“A enorme disponibilidade para a militância deu o tom da primeira fase, exigindo uma dedicação intensa e até integral. O trabalho e as atividades políticas se aproximavam e se confundiam. (...) Permanecer na América Latina foi, então, o sonho e o projeto político das duas gerações. A atmosfera que agitava o continente e a proximidade geográfica com o Brasil sinalizavam que se estava no tempo e no lugar da revolução. (ROLLEMBERG, 1999)

³⁴Cecilia Thumim Boal é atriz, psicóloga e esposa de Augusto Boal. Atualmente, Cecilia dirige o Instituto Augusto Boal, que ela mesma fundou, localizado no Rio de Janeiro. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Cecilia fala sobre a vivência nos longos anos de exílio ao lado de Augusto Boal.

³⁵Augusto Boal em entrevista cedida a Revista Fórum, 2008. Arquivo Online da Revista Fórum.

E, de fato, os anos de exílio na América Latina foram importantes para o trabalho do dramaturgo. Sobre esta época, Cecilia relata que Augusto Boal “encontrou muita gente que queria trabalhar com ele. Ele trabalhou, criou grupos, publicou o Teatro do Oprimido, a primeira edição foi em espanhol, né”.³⁶

Dentre as várias peças encenadas neste período, vale destacar “Torquemada”, aquela escrita enquanto esteve preso. A peça, dirigida por Boal, foi apresentada no Teatro del Centro, em Buenos Aires, no Teatro La Mama, em Bogotá e na New York University, em Nova Iorque.

“Dirigi Torquemada. Não acreditava no que me havia acontecido. Precisava vê-lo acontecer fora de mim, em cena, para que me pudesse ver, separar-me de mim. Eu e a palavra, eu e o ator. Só assim me entenderia. Não me bastava espelho nem memória: precisava me ver em alguém que me roubasse o nome, o Augusto Boal que eu pensava ser, que trazia colado ao rosto, às mãos, ao peito. Já não sabia quem eu era ou tinha sido. Queria ouvir palavras que pronunciei na tortura. Voz empostada de ator bem treinado reproduzindo gritos roucos. Ver-me, longe de mim. Dirigir-me como dirijo atores.” (BOAL, 1971)

Foi também nessa época que Boal participou de um programa de alfabetização popular ao lado de Paulo Freire³⁷, chamado Plano Alfin, nas cidades de Lima e Chacabuco, no Peru. Neste processo, Boal investigou a comunicação não-verbal, o que desembocou na criação do teatro-imagem.

³⁶ Cecilia Boal em depoimento que integrou a exposição "Meus caros amigos - Augusto Boal - Cartas do exílio", realizada no Instituto Moreira Salles. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3XHigNKNaQ&feature=share>

³⁷ Paulo Freire foi filósofo, pedagogo e um dos mais importantes educadores brasileiros. Criou um método de alfabetização para adultos que é conhecido por todo o mundo. Seu principal livro, intitulado Pedagogia do Oprimido, apresenta seus conceitos assumidamente políticos e sua crença de que a educação deveria servir para conscientizar o aluno. Foi nomeado como Patrono da Educação Brasileira.

Outras técnicas como teatro invisível, o teatro-jornal e o teatro-fórum também foram experimentadas e amadurecidas durante o exílio na América Latina. Tudo isso desembocou, em 1974, na publicação da primeira edição do livro “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”.

Mas nem tudo são flores. Aos poucos, aquela euforia inicial foi se dissipando. Enquanto a ruptura com a realidade brasileira acontecia, os conflitos iam surgindo. A adaptação a uma nova cultura, o distanciamento físico do objeto de luta política, a solidão, a burocracia cotidiana, os trabalhos improvisados... Tudo contribui para um processo de desestabilização do indivíduo.³⁸

Uma das maneiras de suportar os pesares inerentes a um exílio era escrever cartas aos entes queridos. E Boal era conhecido por escrever muitas, andava com a sua máquina de escrever Hamilton para cima e para baixo.

Ainda que existisse a crença de que esse seria um curto período e que a vitória seria certa, mesmo trabalhando tanto, Boal sentia o impacto de ter sido arrancado da sua terra, e dos seus afetos e de sua luta.

“Na minha terra eu fazia diferença, mesmo mínima. Em Buenos Aires, nenhuma. Me sentia invisível. Me olhava no espelho vazio e todo mundo tinha ido embora – até eu! barba quando não se vê a imagem... Claro que o Brasil inteiro podia viver sem mim – por muito tempo viveu, diga-se – mas fiz diferença, sei. (...) Em Buenos Aires, senti o significado da palavra raízes... quando as perdi. Quando as tinha, não sabia. Perdidas, dei falta.” (BOAL, 2000)

Mas, apesar de todo o rompimento, o sujeito que está exilado não deixa de pertencer às suas origens, pelo contrário, ele é peça fundamental para contar a história de seu país. E sabendo do seu papel na luta pela democracia brasileira, ainda que de longe, seguiu com seu trabalho, que se tornava cada vez mais reconhecido internacionalmente.

³⁸ No Anexo 4 pode-se ler uma carta de Augusto Boal ao seu companheiro do Teatro de Arena Gianfrancesco Guarnieri. A carta é um emocionante registro da saudade que o teatrólogo sentia.

Entretanto, com o passar de alguns anos, a Argentina já vivia sob a sombra da instalação de um regime totalitário.

A eleição de Juan Domingo Perón, recém retornado do exílio, em 1973, sua morte em 1974 e a posse da então vice-presidente Isabelita Perón, reacenderam os conflitos entre governo e militares, que já vinham sendo alimentados ao longo de muitas décadas.

Estes fatos precediam o golpe que, no dia 24 de março de 1976, derrubaria Isabelita Perón da presidência e inauguraria uma ditadura comandada pelas Forças Armadas, onde mais tarde morreriam milhares de pessoas.

Neste cenário, sair da Argentina já era um desejo, entretanto, o teatrólogo estava com seu passaporte vencido e o Consulado Brasileiro em Buenos Aires se negava a renová-lo. Como já dito no capítulo anterior, o governo militar do Brasil era muito mais cruel com seus exilados e tinha o costume de negar qualquer documentação.

Diante deste impasse, Boal trava uma luta judicial contra o Ministro das Relações Exteriores do Brasil. A batalha foi difícil, o teatrólogo perdeu algumas vezes. Em março de 1976, Boal escreve para a sua mãe, como papel de carta utiliza um jornal que notícia uma de suas derrotas neste processo.³⁹

Depois de uma árdua disputa com a justiça, a vitória. Com o passaporte em mãos, fugindo desta militarização que avançava e do que mais tarde seria conhecido como os "anos de chumbo" da Argentina, Boal parte mais uma vez. Agora, rumo a Portugal.

“Na Argentina, a situação também se fechava. Quando Perón retornou, já estava aquele desastre. Na chegada de Perón à Argentina 400 pessoas foram assassinadas. E daí para diante foi uma matança, uma carnificina... Meu advogado abriu um processo contra o Ministério das Relações Exteriores e conseguiu que me dessem o passaporte, que até então era negado. Estavam matando muitos estrangeiros na Argentina. Meus amigos temiam por mim, e eu sabia que corria risco, como os outros brasileiros que se encontravam

³⁹ Esta carta encontra-se no Anexo 5 deste trabalho.

exilados lá. Saí da Argentina em 76, quando Videla assumiu. Fui para Portugal, onde fiquei dois anos.” (BOAL, 2003)

CAPÍTULO 3: BOAL EM TERRAS LUSITANAS

Foi então que, em junho de 1976, Boal desembarcou em Lisboa. Dois meses depois, sua mulher e seus filhos também chegaram para encontrá-lo e iniciarem uma nova etapa das suas vidas.

Havia nessa mudança um fator singular: Portugal era a terra de seus pais. E, sempre que podia, enviava um cartão-postal para contar as boas novas, com mensagens como esta: “Mamãe, cá estou eu na Santa terrinha. Vou ficar mais tempo do que pensava. Logo torno a escrever dando endereço certo. Um beijo.”⁴⁰A proximidade com suas origens familiares ficou também registrada em seu livro de memórias, por exemplo, no trecho em que conta do dia em que conheceu a cidade dos seus pais: “visitei a janela de onde minha mãe olhava meu pai. Bendita janela! Caminhei pela rua em que se deram as mãos pela primeira vez. Imaginei o riso, arrepios”.⁴¹

Nos últimos anos, Boal havia se abstinido, ou colocado em segundo plano, seu espaço afetivo particular em prol dos acontecimentos da esfera social. Se nesta altura a sua memória recente se conectava com fatos traumatizantes, como tortura e fugas, agora, Portugal permitia que ele se conectasse novamente com seu idioma materno – talvez o único em que consigamos expressar plenamente as nossas emoções - e com a história da sua família, tornando Lisboa uma espécie de refúgio afetivo. E isso conferia um brilho particular a esse reinício.

Se emoções às vezes parecem abstratas e difíceis de descrever, sua vivência é absolutamente concreta. Boal estava agora cercado de elementos que lhe conferiam familiaridade. E são esses elementos que atribuem singularidade a cada indivíduo.

“Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de

⁴⁰ Carta integrante da exposição “Meus caros amigos - Augusto Boal - Cartas do exílio”.

⁴¹ Augusto Boal, *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.” (POLLAK, 1992)

Memórias são esteios da nossa individualidade. E, se o tempo já não volta mais, as memórias são aquilo que permitem que este mesmo tempo passado continue tendo seu valor.

Para além desta sensação de se sentir em casa, a nova terra era para Boal uma oportunidade de expandir o trabalho que já vinha desenvolvendo na América Latina. Havia boas perspectivas no ar, sobretudo porque há pouco tempo Portugal tinha testemunhado um de seus maiores movimentos políticos: A Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1975.

Esta revolução marcou o fim de 48 anos de regime fascista de Antônio Salazar. E, com a democracia, veio a possibilidade de expressar descontentamentos e fazer reivindicações, que eram absolutamente proibidas no governo salazarista. Com o surgimento das organizações trabalhistas, operários se tornaram mais autônomos e passaram a gerir sua produção. No campo, os grandes latifúndios foram tomados pela reforma agrária. O povo passou a reivindicar melhorias em seus bairros e nas condições de moradia.

O governo repressor de Salazar, enfim havia sido deposto. A revolução dos Cravos e todos esses movimentos trouxeram para a política um forte caráter popular. O clima era de esperança por dias melhores. Para Portugal e para Boal.

Neste postal endereçado ao amigo Chico Buarque, em 10/06/1976, Boal relata que ao chegar em Lisboa ainda encontrou muito alecrim e muito cravo vermelho, uma referência à Revolução dos Cravos de 1974.



Postal de Augusto Boal ao amigo Chico Buarque

O ator e encenador Filipe Crawford⁴² compartilha as suas impressões sobre este período: “No pós-vingte e cinco de abril de 1974, o ambiente político era de festa, de grande liberdade e esperança, mas também de grande agitação, troca de ideias e militância política.”.

As palavras de João Menau⁴³, professor do Instituto Politécnico de Lisboa, também ajudam a compreender este cenário efervescente:

“Na época que o Augusto Boal chegou a Portugal estávamos a viver o chamado ‘Verão quente’⁴⁴. Toda a sociedade estava numa constante mudança, a reforma agrária fazia-se no Alentejo, a guerra colonial em África estava a terminar. Vivia-se tempos de alegria, de euforia. Quase 50 anos de fascismo tinham deixado um país cinzento e triste, tinham amarfanhado um povo inculto e pobre, isolado do mundo. Era uma agitação e a gente do Teatro, como vanguarda, estava ávida de mudanças.” (MENAU, 2019)

Os reflexos dessa sede por mudanças eram sentidos por todo o país, especialmente pela classe artística que teve sua voz calada por tanto tempo e agora queria experimentar textos mais contemporâneos, que pudesse colocar novas temáticas em pauta. Nesta altura, os autores censurados pela ditadura, apareciam em todas as oportunidades. Menau lembra que “às vezes chegavam a estar em cena, na mesma cidade, três e quatro encenações da peça “As espingardas da Mãe Carrara”.⁴⁵

⁴²Filipe Crawford é português, ator e encenador, especialista na técnica de teatro com máscaras. Frequentou o Conservatório Nacional de Lisboa durante o período em que Augusto Boal dava aulas lá. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Crawford fala sobre esse período político em Portugal e sobre a experiência de ter sido aluno de Boal.

⁴³ João Menau é português, professor de Teatro na Educação no Instituto Politécnico de Lisboa. Frequentou o Conservatório Nacional de Lisboa durante o período em que Augusto Boal dava aulas lá. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Menau fala sobre esse período político em Portugal e sobre a experiência de ter sido aluno de Boal.

⁴⁴ “Verão Quente” foi um período político bastante conturbado em Portugal. A Revolução dos Cravos tinha dado fim ao governo Salazar, mas ainda havia muitos conflitos para encontrar qual seria o melhor caminho democrático a seguir.

⁴⁵ João Menau em entrevista concedida à Daniela Lemes.

“Por todos os lados surgiam grupos de teatro. Até as cidades pequenas tinham o seu grupo de intervenção teatral. O próprio Movimento das Forças Armadas, surgido da Revolução, com as suas sessões de esclarecimento levava consigo aos lugares mais remotos grupos de teatro que representavam nas aldeias, às vezes em situações muito precárias, como em palheiros, cooperativas, Largos da aldeia, etc. Actores e povo misturavam-se numa festa de alegria.” (MENAU, 2019)

Neste contexto, onde o povo estava sedento por mudanças, a chegada de artistas e intelectuais brasileiros contribuía para a reconstrução do país. O ator e encenador brasileiro Rui Frati⁴⁶, que também estava exilado em Portugal neste período, relata que Boal foi recebido com muito entusiasmo em Lisboa, pois naquela altura já era uma pessoa com um percurso político e artístico internacionalmente reconhecido e sua chegada vinha de encontro com essa necessidade de renovação que o país apresentava.

E, de fato, foi o que aconteceu. Por intermédio do crítico teatral Carlos Porto⁴⁷, o Secretário de Estado da Cultura da época, David Mourão-Ferreira, com apoio de outros componentes do governo, convidam Boal para ir para Lisboa, pois seu trabalho, já internacionalmente reconhecido, colaboraria com essa reconstrução do teatro português.⁴⁸

Cecília Boal, em entrevista para esta pesquisa, relata que "o Boal tinha alguns amigos lá em Lisboa, um deles era o Carlos Porto, um crítico, um teórico de trabalho

⁴⁶ Rui Frati é brasileiro, ator e encenador. Saiu exilado do Brasil na década de 70, passou por diversos países e, por fim, se estabeleceu definitivamente na França. Frati e Boal trabalharam no Conservatório Nacional de Lisboa no mesmo período e atuaram juntos em diversos projetos teatrais, tanto em Portugal quanto na França. Frati atualmente dirige o Centre du Théâtre de l'Opprimé, em Paris. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Frati relata detalhes dessas vivências.

⁴⁷ José Carlos da Silva Castro, mais conhecido como Carlos Porto, foi um importante crítico teatral português. Durante muitos anos, escreveu para o Diário de Lisboa e para o Jornal de Letras. Porto foi um dos fundadores da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

⁴⁸ A carta de Carlos Porto ao Primeiro-Ministro, Mário Soares, publicada no jornal Diário de Lisboa, no dia 9 de novembro de 1976, relata esse convite do governo para Augusto Boal.

muito importante, e o que ele negociou para viabilizar essa viagem, foi dar aulas no Conservatório de Artes Dramáticas de Lisboa”⁴⁹.

Entretanto, assim que chegou a Portugal, Boal não foi alocado em um projeto fixo. Começou a fazer trabalhos esporádicos aqui e ali, mas a falta de um compromisso formal por parte do governo levou Carlos Porto a escrever e publicar no jornal *Diário de Lisboa*, no dia 9 de novembro de 1976, uma carta aberta ao Primeiro-Ministro, Mário Soares:

“Augusto Boal está em Portugal há 05 meses, convidado do governo português, embora vivendo à sua custa, tendo feito já alguns trabalhos nomeadamente no Porto em Setúbal a título gratuito aguardando que quem de direito se digne dizer-lhe uma simples palavra sobre sua situação. Porque é neste ponto que este caso é uma vergonha. (...) O que não posso admitir Sr. Primeiro-Ministro, que Augusto Boal seja mantido à porta como se fosse um vendedor de electrodomésticos que se vai entretendo com promessas por intermédio do porteiro”. (PORTO, 1976)

Diante dos esforços, Boal passa a lecionar no Conservatório Nacional de Lisboa.⁵⁰ E essa foi uma experiência marcante por vários motivos.

Primeiro porque Boal chegou trazendo uma proposta diferente do que se fazia comumente em Portugal naquela altura. O ator e encenador Filipe Crawford, que naquele período era aluno do Conservatório, fala sobre esse impacto: “O Augusto Boal trazia consigo toda a filosofia do seu Teatro do Oprimido e todo um sistema de treino para o actor que era inovador e revolucionário para nós, jovens estudantes de teatro.”.

Cecilia Boal acredita que a experiência que ela e Boal tinham com o método Stanislavski foi um diferencial dentro do Conservatório e que, de fato, os alunos

⁴⁹ Cecilia Boal em entrevista concedida à Daniela Lemes.

⁵⁰ Neste mesmo período, Cecilia Boal também passa a lecionar no Conservatório Nacional de Lisboa.

pareciam gostar bastante⁵¹. Mais uma prova disso é o depoimento de João Menau, já apresentado nesta pesquisa, que foi aluno de Cecília e Augusto Boal naquela altura:

“Foi uma experiência muito enriquecedora, pois eles traziam uma nova linguagem para o Teatro e tinham uma postura nada conservadora perante os alunos e a vida. Muitas vezes as aulas, através do Teatro Invisível e Fórum, prolongavam-se à rua (não esquecer que o Conservatório estava situado no Bairro Alto onde havia muita pobreza e prostituição) e algumas vezes (nas estações) do Metro, o que gerava, por vezes, discussão com os espectadores e até inícios de violência, pois não sabiam que estávamos a fazer teatro.” (MENAU, 2019)

Com uma proposta de trabalho tão diferente, Boal e os demais professores brasileiros, acabaram por alterar a proposta curricular do Conservatório. Esta mudança não foi oficial mas acabou sendo uma renovação naturalmente imposta. E, se por um lado, os alunos acolhiam e pareciam gostar muito das mudanças, por outro lado, alguns antigos professores do Conservatório, remanescentes do período ditatorial, mantinham certa resistência às novidades.

Rui Frati, que era um dos professores brasileiros que compunham o quadro naquela época relata esse desconforto sentido: “A nossa presença incomodava. Tinha um ambiente que era extremamente crítico. Era crítico porque era a antítese do trabalho deles, que eram superconservadores”.⁵² E, de acordo com as palavras de João Menau, percebe-se que os alunos também observavam esse incômodo:

“Bom, temos de reconhecer que havia certa inveja da parte de alguns professores portugueses. Quase todos eram professores com uma mentalidade de velhos, outros de uma esquerda conservadora. Era natural que a frescura trazida por Augusto Boal e sua equipa provocasse certo mal-estar.” (MENAU, 2019)

⁵¹ Cecília Boal em entrevista concedida à Daniela Lemes.

⁵² Rui Frati em entrevista concedida à Daniela Lemes.

Mas, exceto a esse possível mal-estar com alguns mais conservadores, a passagem de Boal pelo Conservatório deixou um belo legado para os alunos e, consequentemente, para o teatro português.

“O Boal era uma pessoa muito acessível e tinha uma relação com os alunos muito aberta. (...) Ainda hoje a marca do Augusto Boal é sentida no teatro em Portugal. Os seus livros são estudados nas Escolas de Teatro e a sua metodologia utilizada na preparação de novos actores ou utilizada em cursos de teatro para a Educação.” (MENAU, 2019)

“A importância do Augusto Boal foi decisiva para o teatro português dos anos 80 e posteriores. Não apenas pela sua presença na Escola de Teatro no Conservatório, ou na sua colaboração com companhias independentes, como a Barraca e a Comuna, se não estou em erro, mas também pelas publicações que entretanto editou em Portugal e que hoje ainda são bíblias para os criadores e formadores de teatro.” (CRAWFORD, 2019)

Em paralelo às aulas do Conservatório, o teatrólogo seguia fazendo muitas outras coisas. Sobre isso, Cecília Boal brinca: “o Boal fazia tanta coisa que eu não conseguia seguir nem a metade”.⁵³

Nesta altura, surge em sua vida outro marco para a sua trajetória: o grupo teatral A Barraca. O ator, encenador e cofundador do grupo, Hélder Costa⁵⁴, relata como surgiu essa parceria:

“Em 1976 ‘A Barraca’ já existia, e eu tinha feito cá o primeiro espetáculo sobre Gil Vicente. O Boal chegou aí, professor do Conservatório. Depois escrevia para uma revista de crítica teatral, e fez uma crítica muito boa ao nosso espetáculo.

⁵³Cecília Boal em entrevista concedida à Daniela Lemes.

⁵⁴ Hélder Costa é português, ator, encenador e cofundador d’A Barraca, uma importante companhia de teatro portuguesa, já premiada pela Unesco. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Costa sobre a experiência de ter trabalhado com Augusto Boal em Lisboa.

(...) Eu falei com a Céu: 'Está aí o Boal'. E ela me disse: 'E se a gente o convidasse para dirigir A Barraca?'. E eu disse: 'Pá isso é bestial!'. E foi assim, fomos convidá-lo e ele: 'Ah, que maravilha!'. (COSTA, 2018)

A frente do grupo, que naquela altura estava ainda começando sua trajetória, Boal adaptou espetáculos que já havia encenado no Brasil, como "Barraca Conta Tiradentes" e "Zumbi". Encenou também "Ao Qu'isto chegou: Feira portuguesa de Opinião".



Augusto Boal em frente a um anúncio do espetáculo "Barraca conta Tiradentes"

Uma curiosidade: como não havia muitos recursos financeiros para a sua primeira realização em Lisboa, "Barraca Conta Tiradentes", Boal mandou publicar em vários jornais locais um pedido de ajuda, para que o público fizesse doações de coisas velhas como "rendinhas, berloques, trapos farrapos, abajures, sapatos, fivelas, espartilhos, plumas, papagaios empalhados" ou até mesmo "um barracão, ou oficina, ou depósito que dê para 300 pessoas."⁵⁵

E teve resultado, pois não só montou os espetáculos como também obteve imenso sucesso, tanto com o público, quanto com a crítica especializada. Podemos ver

⁵⁵ Reportagens publicadas em jornais portugueses disponíveis no acervo digital do Instituto Augusto Boal: <http://acervoaugustoboal.com.br/>

aqui dois exemplos: primeiro em uma crítica feita por Fernando Midões e publicada no Diário Popular, sobre a peça “Barraca Conta Tiradentes”. E depois outra crítica feita por Duda Guennes e publicada em jornal local, sobre a peça “Ao Qu'isto chegou: Feira portuguesa de Opinião”.

“Aposto mesmo, dobrado contra singelo, em como será difícilimo encontrar alguém que, uma vez visto esse novo trabalho de A Barraca, lhe dedique considerações reticentes ou não deseje vê-lo de novo. (...) “Barraca Conta Tiradentes” surge-nos como lufada de inteligência e de leveza no modo de encenar. Surge-nos, ainda, como reencontro com o prazer, quase animal, de representar bem, somando-se a esta característica a nítida noção, por parte dos actores, de profundidade do texto que explicitam.” (MIDÕES, 1977)

“Nessa sua segunda encenação portuguesa, o director brasileiro confirma tudo o que dele se dizia e dele se esperava. Num ambiente cénico totalmente inconventional, e contando com apenas seis actores, Boal conseguiu criar inclusive cenas de multidão. As dificuldades eram imensas, o projecto arrojadíssimo; mesmo assim, o elenco e o realizador conseguiram ultrapassar todas; com garra, determinação, talento, técnica e, sobretudo, competência.” (GUENNES, 1977)

Após as primeiras montagens, que foram muito bem acolhidas, Boal sentiu a necessidade de se trazer para a cena mais da realidade de Portugal. Por conta dessa motivação, incentiva fortemente que Hélder Costa passasse a desempenhar também a função de dramaturgo. E isso resultou, pois logo Boal encenou a peça “Zé do Telhado”, com texto de Hélder Costa, que afirma: “A influência do Boal para mim foi muito importante”.⁵⁶

Costa também destaca que Boal, por ser uma pessoa mais velha e experiente, acabou dando força à construção do grupo que àquela altura era formado por jovens com pouca experiência. E isso se dava até nas atitudes do dia a dia, como por exemplo,

⁵⁶ Hélder Costa em entrevista concedida à Daniela Lemes. Lisboa, 2018.

no fato de que era “rigoroso que só nos horários. Logo nos primeiros dias, chegava de táxi, se a malta não estava, ele ia-se embora”.⁵⁷

Nesta mesma época Helder Costa estava no comando da Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários, a FAPIR. Esta era uma organização que objetivava promover ações culturais em torno de uma agenda antifascista e anti-imperialista e Costa relata que Boal chegou a contribuir com essas atividades, incrementando ainda mais o rol de funções que desenvolvia em Lisboa.

Costa, que viu de perto o trabalho do Boal em variadas situações, afirma que ele deixou um importante legado ao teatro português e afirma que foi fundamental para “tirar o formalismo, a cerimônia e trazer o gozo, a alegria, o humor”.⁵⁸

Vale lembrar que todas essas produções de Boal estavam sendo realizadas após muitos anos de repressão e censura, que levou a um endurecimento da classe artística em Portugal. Havia uma necessidade de se proporcionar mais dinamismo ao teatro lusitano.

As palavras do ator e encenador João Mota, fundador da Comuna - Teatro de Pesquisa nos ajudam a entender melhor este contexto: “Antes do 25 de abril, os atores que haviam aqui em Portugal estavam também muito aprisionados, não estavam habituados à espontaneidade, à uma improvisação, porque o fascismo em Portugal foi muito duro”.⁵⁹

Mota, sentiu na pele os efeitos do governo fascista vigente em Portugal por tantos anos e, sobre isso, relata: “afeta-nos muito mesmo, para toda vida. (...) E nós temos que saber sobreviver, e o teatro é bom para isso. O teatro dá-nos vida”⁶⁰. Ele e Boal se conheceram em Paris, em 1970. Alguns anos mais tarde, quando Boal já vivia em Lisboa, se tornaram amigos. Mota o convidou para ministrar alguns cursos na Comuna e assim estreitaram seus laços profissionais.

⁵⁷ Idem

⁵⁸ Idem

⁵⁹ João Mota é português, ator, encenador e fundador da Comuna - Teatro de Pesquisa em 1972. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Mota fala sobre a sua vivência nos anos de repressão do governo de Salazar e sobre a experiência de ter trabalhado com Augusto Boal em Lisboa.

⁶⁰ João Mota em entrevista concedida à Daniela Lemes. Lisboa, 2018.

“O Boal para mim, já antes do vinte e cinco de abril, era um exemplo de como ser antifascista e um exemplo de como se ter coragem para lutar contra as ditaduras. (...) Era um visionário, no bom sentido da palavra. Em que a utopia da liberdade é o ponto principal de partida para o criador.” (MOTA, 2018).

Foi também nesse espaço de tempo em Portugal que Boal organizou e publicou vários de seus livros, como: "Milagre no Brasil" (Plátano, 1976), "A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire, espiã e mulher sensual" (Moraes Editores, 1977), "Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário" (Centelha, 1977), "Duzentos exercícios e jogos para o actor e o não-actor com ganas de dizer algo através do teatro" (Vozes na Luta, 1977 e Cooperativa de Acção Cultural, 1978), "A tempestade e as mulheres de Atenas" (Plátano, 1979).

Nessa mesma época, 1978, Boal escreve a peça “Murro em Ponta de Faca”. Quase como uma autobiografia, a sinopse retrata a história de três casais que passam a vida a fugir de uma ditadura para a outra, de país em país. Aqui, Boal se coloca como um dos personagens e a peça parece ser uma espécie de desabafo sobre a sua condição de exilado.

Mergulhar nessa obra é se confrontar com uma imensa complexidade de sentimentos. Os fatos se desencadeiam em sequência, tudo é e não é ao mesmo tempo. Saudade e apatia, vontade e desesperança, são emoções que parecem andar lado a lado.

“O afastamento do universo de referências faz com que o exílio pareça com vazio, ausência, intervalo. As noções de tempo e lugar perdem a nitidez, confundindo o passado e o presente, sobrepondo o país de origem ao de destino, num esforço para manter o que não existe mais.” (ROLLEMBERG, 1999)

Ao mesmo tempo em que sua cabeça estava bastante ocupada com o trabalho que vinha desenvolvendo, seu coração se mantinha ligado à sua pátria por meio de lembranças que recebia vindas do Brasil.

A possibilidade de comunicação com o mundo, justamente por ser algo cercado de impossibilidades, torna-se algo precioso ao exilado. As palavras do poeta uruguaio Mario Benedetti ampliam essa compreensão:

“(...) lo curioso lo absurdo es que a pesar
de que aguardo mensajes y pregones
de todas las memorias y de todos
los puntos cardinales
lo raro lo increíble es que a pesar
de mi desamparada expectativa
no sé qué dice el viento del exilio”
(BENEDETTI, 2000).

Um exemplo marcante foi quando Boal recebeu uma fita cassete das mãos da sua mãe. A tal fita vinha do amigo Chico Buarque e continha um recado em forma de canção. A letra da música “Meu Caro Amigo”, hoje já amplamente conhecida, era originalmente assim:

“Meu caro amigo me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando um abraço nesta fita
Aqui na terra continua o futebol
Tem muito samba, muito choro e rock’n’ roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta.’
(...)
Meu caro amigo eu sei que é triste a situação
Sei que a saudade está danada
Mas se você quiser a minha opinião
Você não está perdendo nada.”
(BUARQUE, 1975)

A relação estreita entre Boal e Chico Buarque, que nessa época já era um artista muito prestigiado em Portugal, gerou um episódio curioso, relatado aqui por Rui Frati, que frequentava ocasionalmente a casa de Cecília e Augusto Boal.⁶¹

“O Chico estava lá e o Boal organizou um jantar com vários intelectuais portugueses, ele deve ter convidado vinte ou vinte e cinco pessoas. De repente, a porta abriu e teve uma invasão no apartamento, era como se tivesse uma fila organizada na porta e, uma vez que alguém que foi convidado abriu a porta, teve essa invasão. Eu tenho a impressão, na minha cabeça tinham umas quinhentas pessoas, não tinha, claro, devia ter umas cento e cinquenta. Mas o apartamento, que era grande, ficou abarrotado, todo mundo queria ver o Chico e, mais ainda, queria ver esse encontro do que tinha de melhor em Portugal na época com o Chico foi incrível”. (FRATI, 2019)

Apesar de todo o trabalho que vinha desenvolvendo, e sempre com um bom reconhecimento, àquela altura os dias já não inspiravam tanta confiança quanto nos tempos da revolução dos cravos. Conservadores do exército reagiam cada vez mais a essa participação do povo no poder. O clima era instável, barricadas nas ruas, ataques constantes às sedes de partidos, intimidações. A esquerda definitivamente não era bem quista e muitos temiam que a extrema direita desse um golpe. Resumindo: os planos para revoluções e contrarrevoluções atropelaram-se e a situação inspirava medo. A situação política não era nem de longe confortável para os artistas que viviam em Lisboa. Neste contexto de incertezas, é fácil entender porque Boal afirmou que “exílio é meia morte, como a prisão é meia vida!”.⁶²

Essa afirmação dialoga com as palavras do escritor argentino Julio Cortázar, que não enxerga o exilado apenas pela perspectiva da condição em que está submetido:

⁶¹ No Anexo 6 pode-se observar uma das tantas cartas de Chico Buarque e Augusto Boal trocaram durante o período de exílio.

⁶² Augusto Boal, *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

“Un escritor exiliado es en primer término una mujer o un hombre exiliados, es alguien que se sabe despojado de lo suyo, muchas veces de una familia, y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, de un perfume del aire y un color del cielo, de una costumbre de casas y de calles y bibliotecas y de perros y de cafés con amigos y de periódicos y 43 de músicas y de caminatas por la ciudad. El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales, es como el brusco final de un amor, es como una muerte que se sigue viviendo conscientemente (CORTÁZAR, 1994)

Era um cenário de insegurança, onde a instabilidade política tinha se instalado de vez em Portugal, como ele mesmo aponta em uma carta escrita à atriz e amiga Cecilia Thompson, em 20 de janeiro de 1977:

“No mais, ganhamos bem, mas mesmo assim Portugal dá uma insegurança danada: fecham-se faculdades, exterminam-se organismos de cultura popular. Resumo: este meu segundo exílio vai ser brevemente substituído por um terceiro. Onde? Sei lá (...) Exílio é duro, Cecilia, Cica querida. E olha que pra mim até que as coisas vão bem. Imagina pra quem não foi eleito presidente do conselho de gestão do Festival de Nancy.” (BOAL, 1977)

E o Festival de Nancy foi, de fato, muitíssimo importante na trajetória de Boal. Além de ser uma vitrine mundial do seu trabalho, foi lá que ele passou a conviver com um grupo de grandes intelectuais franceses. Deste grupo faziam parte: Jacques Langue, que mais tarde se tornou Ministro de Cultura da França, Richard Monod e Bernard Dort, teatrólogos e professores universitários na Sorbonne, e Émile Copfermann, crítico teatral e membro da prestigiosa editora francesa Maspero.

Como já dito, uma série de fatores deixavam a situação de Boal em Lisboa bastante instável. Primeiro vieram as suas insatisfações com a situação política em Portugal, que desaguaram em uma demissão inexplicada de Cecilia e Augusto Boal do Conservatório Nacional de Lisboa. Isso agravou o desanimo sentido por eles e a própria

Cecilia relata que insistiu para que a mudança acontecesse⁶³. Depois, Boal já fazia muitos trabalhos mundo afora e nutria o desejo de expandir ainda mais a sua metodologia. Por fim, o fator derradeiro se deu quando recebeu dois importantes convites vindos dessa rede de contatos que Boal vinha cultivando na França:

O primeiro vindo de Émile Copfermann, que era responsável por uma coleção de obras políticas dentro da Editora Maspero, que era muito importante e tinha ficado ainda mais conhecida depois dos acontecimentos de maio de 68, na França. Assim que Copfermann conheceu o trabalho de Boal, ficou interessado em publicar o livro “Teatro do Oprimido” em francês.

O segundo convite vindo de Bernard Dort, que indicou Augusto Boal para preencher uma vaga que estava aberta para lecionar na prestigiada universidade Sorbonne-Nouvelle.

A mudança para a França apontava uma oportunidade única de internacionalizar ainda mais esse trabalho.

O colega de trabalho e amigo Hélder Costa confirma a hipótese de que a ida para França estava ligada à expansão do trabalho de Boal, por conta de um “prestígio internacional que Paris possibilitava.” Mas essa amplificação não se daria somente pela carreira pessoal. Ele “pensou na globalização revolucionária. Foi uma figura inestimável.”⁶⁴

E é possível afirmar que ele tenha mesmo pensado em ampliar os efeitos da sua metodologia, afinal de contas, ele sempre teve como fio condutor da sua trajetória a crença de que a arte transforma pessoas para que elas possam transformar o mundo.

“Toda ação humana modifica a sociedade e a natureza. A arte e a ciência modificam a natureza de forma organizada, não episódica, segundo suas próprias leis. Mas há uma diferença fundamental entre a ciência e a arte. (...) A ciência atua diretamente sobre a realidade, modificando-a. Pelo contrário, a

⁶³ Cecilia Boal em entrevista concedida à Daniela Lemes

⁶⁴ Hélder costa em entrevista concedida à Daniela Lemes. Lisboa, 2018.

arte modifica os modificadores da sociedade, transforma os transformadores”.
(BOAL, 2015)

E assim, Boal encerra o capítulo “Portugal” na sua vida de exílios e inicia uma nova etapa da sua vida, agora em Paris.

CAPÍTULO 04: PARIS E A INTERNACIONALIZAÇÃO DO TRABALHO DE BOAL

Boal chega em Paris no final de 1978, quando a França vivia um momento de completa ebulição na cultura e nas artes. Desde maio de 68⁶⁵ que o país vinha sendo tomado pelo surgimento de correntes artísticas de contracultura, advindas de uma geração que protestava pelo fim de posturas conservadoras. Naquele contexto, todo movimento de vanguarda era bem vindo, o que fez de Paris um terreno bastante fértil para que Boal experimentasse e expandisse ainda mais as suas técnicas.

Naquela altura, a figura do teatrólogo, já internacionalmente conhecida, chamava a atenção e conseguia reunir muitas pessoas interessadas na sua metodologia.

Parte deste reconhecimento advém da publicação do seu principal livro “Teatro do Oprimido” em uma versão em francês, produzida pela Editora Maspero, em 1977.

Cecilia Boal, em entrevista para esta pesquisa, compartilha sua visão de como essa publicação impactou a internacionalização de Augusto Boal.

“O Émile (Copfermann) publicou o livro dentro desta coleção que ele tinha na Maspero, que era muito prestigiosa na época, era uma referência às pessoas de esquerda. Então, quando publicou o livro, imagina, foi importantíssimo, porque ficou conhecido no mundo inteiro. Porque a França continua sendo uma referência. O que a França publica imediatamente tem uma repercussão muito grande nos outros países. E foi o que aconteceu, o Boal começou a ter muitos convites, começou a viajar muito mais. (...) E começaram a fazer publicações em outros idiomas e começaram a surgir grupos que praticavam o método dele.” (CECILIA BOAL, 2019)

⁶⁵ “Maio de 68” foi um conjunto de protestos que tomou a França naquele ano e que ficaram conhecidos no mundo todo. O movimento começou com uma série de manifestações estudantis, que reivindicavam uma completa reforma no sistema educacional francês, entretanto, o movimento foi crescendo e ganhando adesão de outros setores da sociedade. Seu ápice foi quando mais da metade dos trabalhadores do país decidiram parar as suas atividades, abalando assim a estabilidade do governo do então presidente Charles De Gaulle.

Tal prestígio fez com que Boal colhesse bons frutos desde o primeiro momento em Paris. Logo no início de 1979, ele começa a lecionar na renomada universidade Sorbonne⁶⁶ e isso foi de fundamental importância, pois esse emprego garantiu um salário e documentos que legalizavam a permanência de Boal e sua família na França.

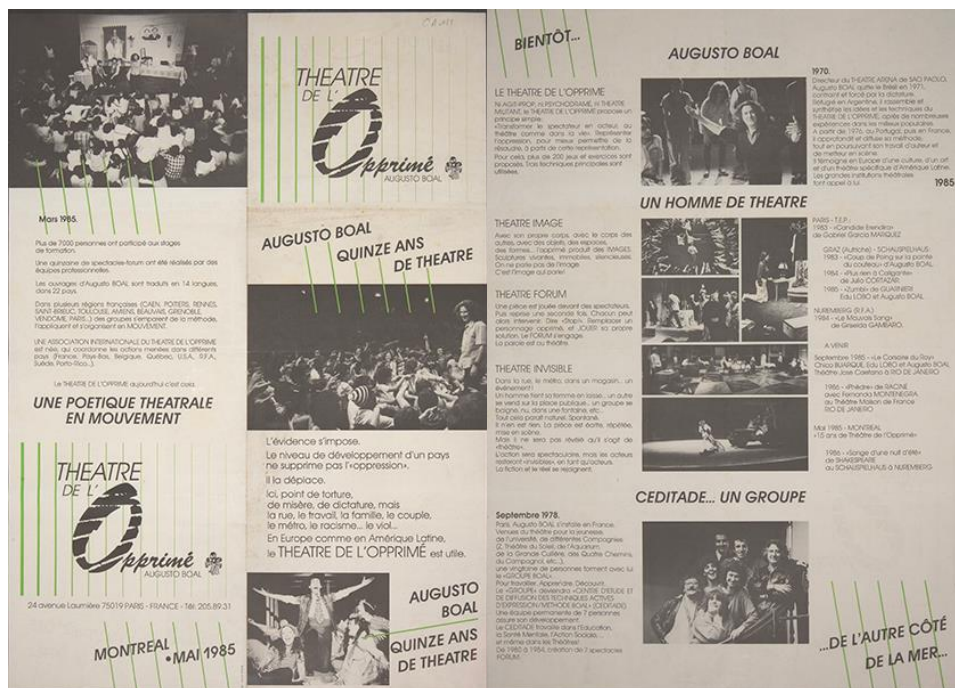
Além disso, estar em uma universidade conhecida como a Sorbonne facilitava a ampliação da sua rede de contatos na cidade, que ele já cultivava desde a época em que frequentava o Festival de Nancy. Esse conjunto de fatores fez com que Boal reunisse um grupo de artistas e intelectuais franceses interessados em praticar a sua metodologia⁶⁷. Isso desembocou na criação do Centro d'Étude et de Diffusion des Thecniques Actives d'Expression (CEDITADE), que foi peça importantíssima para o desenvolvimento do trabalho de Boal em França.



Cartazes do espetáculo "Enjeux La Vie" feito pelo Centro d'Étude et de Diffusion des Thecniques Actives d'Expression sob direção de Augusto Boal

⁶⁶ O convite para que Augusto Boal lecionasse na Universidade Sorbonne foi descrito no subcapítulo 3.1. desta pesquisa.

⁶⁷ Cecilia Boal fala sobre isso em seu depoimento que integrou a exposição "Meus caros amigos - Augusto Boal - Cartas do exílio", realizada no Instituto Moreira Salles. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3XHigNKNQ&feature=share>



Cartaz de comemoração dos 15 anos do Teatro do Oprimido que neste período também era praticado dentro do Centro d'Étude et de Diffusion des Thecniques Actives d'Expression.

O CEDITADE era um espaço que permitia uma troca de conhecimentos, estimulava o debate acerca da metodologia, investigava a aplicabilidade das técnicas.

Outro fator interessante é que, como dito, o grupo era formado por integrantes franceses e isso é um dado relevante visto que as técnicas de Boal nasceram em um outro contexto cultural, portanto, agora precisavam sofrer algumas modificações para se tornar aplicável dentro deste novo cenário.

Em outra palavras, toda essa prática enriquecia muito o método de Boal. Clara de Andrade, em sua pesquisa sobre o Teatro do Oprimido, fala sobre as consequências que esse intercâmbio cultural trouxeram ao método:

“Essas circunstâncias trouxeram um caráter de experimentação e pesquisa aos processos de criação do teatro-fórum e do Teatro do Oprimido como um todo, em sua primeira aplicação em território francês. Assim, Boal e seu grupo começaram a investigar e a desenvolver novas técnicas de Teatro do Oprimido na França, que depois foram incorporadas ao arsenal e conjunto do método. É

o caso das técnicas sobre as opressões internalizadas do sujeito, *Le flic dans la tête* e *Arco-íris do desejo*.” (ANDRADE, 2018)

Foi com o desenvolvimento do trabalho do CEDITADE que Boal criou o Centre du Théâtre de l’Opprimé de Paris, um núcleo para a prática da sua metodologia, como ele mesmo definia: “um lugar privilegiado, um centro de referência”⁶⁸. Foi com esse grupo que Boal expandiu ainda mais o seu trabalho em território europeu, tema que será retomado mais adiante.

Ainda em 1979, Boal encena “Murro em Ponta de Faca” (sob o título de “Coup de Poing Sur La Pointe Du Couteau”)⁶⁹, no Théâtre Présent, atualmente conhecido como Théâtre Paris-Villette e também na Cartouchérie⁷⁰.

Um fato bastante importante aconteceu no final deste ano, mais precisamente em 28 de agosto de 1979. O governo brasileiro promulgou a Lei da Anistia, revogando assim as punições estabelecidas pela ditadura militar. Dentre outros direitos, a lei garantia a possibilidade de retorno dos exilados ao país.

Estar em condição de exílio é, antes de mais nada, ter os direitos humanos fundamentais negados. Sobre isso, Hannah Arendt pondera:

“A privação fundamental dos direitos humanos manifesta-se, primeiro e acima de tudo, na privação de um lugar no mundo que torne a opinião significativa e a ação eficaz. Algo mais fundamental do que a liberdade e a justiça, que são os direitos do cidadão, está em jogo quando deixa de ser natural que um homem pertença à comunidade em que nasceu, e quando o não pertencer a ela não é um ato de sua livre escolha (ARENDT, 1998)

⁶⁸ Definição feita por Augusto Boal em uma reunião com os integrantes do Centre du Théâtre de l’Opprimé Paris, em 03 de março de 1997. A ata desta reunião encontra-se no Anexo 7.

⁶⁹ No Anexo 8 pode-se conferir o cartaz que anunciava a peça “Coup de Poing Sur La Pointe Du Couteau” de Augusto Boal na Cartouchérie.

⁷⁰ A Cartouchérie era uma antiga fábrica de armas que foi convertida em sede do reconhecido grupo Théâtre de Soleil fundado por Ariane Mnouchkine e Philippe Léotard, em 1964 .

Agora Boal tinha seu direito de ir e vir garantido e, com isso, retornou ao Brasil pela primeira vez depois de tantos anos exilado. Boal foi recebido por sua família e chega a ministrar alguns cursos em seu país, entretanto, sua carreira estava em absoluta ascensão na Europa e sua passagem pelo Brasil acabou sendo bastante rápida.

Uma curiosidade é que um desses workshops que Boal ministrou, em São Paulo, teve como participante ilustre o renomado diretor Peter Brook.



Atelier de jogos e exercícios de improvisação, em São Paulo, em 1979, ministrado por Augusto Boal (centro) com a presença de Peter Brook (em cima à direita).

Em seu retorno à Paris, Boal segue com a sua intensa agenda profissional.

Em 1980, em parceria com o prestigiado Théâtre du Soleil, Boal dirige a peça “Stop C’est magique”, na Cartouchérie de Paris.

Com o grupo do Centre du Théâtre de l’Opprimé de Paris, Boal escreveu diversas peças de Teatro Fórum, como “La surprise”, “La coherence”, “Comme d’habitude”, “L’anniversaire de la mère”, “Le nouveau badache est arrivé”, “J’achète ou je n’achète pas?”, “Au nom de la loi”, “Qui est la boniche du comis?”, “L’ogre méchant et les gentis marchands de couteaux”, “Vie Nouvelle”, “Le 35 heures”, “L’historique de mademoiselle Chome”, “Une journée de marthe koenen”, “Dans la

cuisine”, “Docteur Dimoitou”, “Herzath Main Blue”, “Les pizz ont des oreilles”, dentre outras.

Neste período Boal também escreveu peças em português como, por exemplo, “O trabalho e a família”, “O aniversário da mamãe”, “Aquele que trabalha é alguém! Quem?” e “O dragão esverdeado e a família surda”. Além de fazer peças voltadas para o público infantil, como “Musette et le veut méchant”.

É importante ressaltar que nenhuma dessas obras foi publicada até hoje e que esta pesquisa teve acesso a essas peças na íntegra, com exclusividade, sendo um tesouro histórico e cultural a ser explorado.⁷¹

Além das peças, o grupo também praticava diversas técnicas do Teatro do Oprimido pelas ruas de Paris. Como nesta ocasião, em novembro de 1981, em que Boal e sua trupe fizeram uma sessão de Teatro Imagem dentro de uma estação de metrô da capital francesa.



Imagem 1 de Teatro Imagem sendo praticado em uma estação de metrô em Paris em Novembro de 1981 / Fotógrafo Jerome Minet

⁷¹ No Anexo 9 encontram-se vários trechos dessas peças inéditas encontradas no acervo do Centre du Théâtre de l’Opprimé em Paris.



Imagem 2 de Teatro Imagem sendo praticado em uma estação de metrô em Paris em Novembro de 1981 / Fotógrafo Jerome Minet

O mundo corporativo também reconhecia o valor do trabalho de Boal e, frequentemente, ele era convidado para ministrar cursos em empresas francesas. Como exemplo, podemos citar uma apresentação de Teatro Fórum para a Air France, em Roissy, em 22 de março de 1982.⁷²



Teatro Fórum sendo realizado na empresa Air France em 22 março 1982 / Fotógrafo M. Nelson

⁷² No Anexo 10 pode-se conferir o panfleto em que a empresa Air France apresentou Augusto Boal para o evento realizado em 22 de março de 1982.

Neste mesmo período, Boal desenvolveu uma série de trabalhos junto à Confédération Française Démocratique du Travail (CFDT), uma confederação importante dos sindicatos da França.⁷³



Augusto Boal e o secretário geral da CFDT Jean Kaspar em evento realizado em Paris em 1983

Em 1983, no Théâtre National Populaire de Paris, dirige “A incrível e triste história de Cândida Erendira e sua avó diabólica” de Gabriel García Márquez. A peça contava com a participação de Marina Vlady, que foi uma grande atriz francesa, muito famosa no país. Rui Frati, que integrava o elenco, divide conosco uma curiosidade sobre ter uma grande estrela na peça: “uma quantidade de gente enorme ficava na porta esperando a Marina sair para tirar fotografia perto dela e pegavam a gente ‘oh, você trabalha com ela!’, era impressionante.”

Essa ebulição de atividades permitia que o método de Boal estivesse sob constantes reflexões e aprimoramentos. Mas “os palcos” para essas atividades não se limitavam somente à França. A essa altura, o trabalho de Boal já é amplamente conhecido na Europa.

⁷³ No anexo 11 pode-se conferir um dos anúncios do trabalho de Augusto Boal junto à Confédération Française Démocratique du Travail (CFDT) em 1983.

Em depoimento para esta pesquisa, o encenador Rui Frati fala sobre a emoção que o pai dele, Rolando Frati, que era muito amigo de Augusto Boal, sentiu quando viu este trabalho sendo reconhecido na Europa: “O velho ficou emocionadíssimo que foi ver um Teatro Fórum do Boal na Itália, os italianos todos agitados, aquela coisa de um intelectual, um artista brasileiro sendo reconhecido.”

Outro exemplo desta internacionalização é a encenação da peça “Nada más a Calingasta”, de Júlio Cortázar, no teatro Schauspielhaus Graz, na Áustria, em 1981. Em 1983, volta ao país para apresentar a já consagrada peça “Arena conta Zumbi”. Em 1984 apresenta dois trabalhos na Alemanha. Na cidade de Wuppertal, a peça “El Público”, de Frederico Garcia Lorca. E em Nuremberg, “La Malasangre”, de Griselda Gámbaro. E os trabalhos não param por aí. Cecilia Boal, em entrevista para esta pesquisa, relata que Augusto Boal viajava muito neste período e fazia trabalhos para diversos países, além dos já destacados, podemos também incluir a Inglaterra e a Suécia, por exemplo.

Outro símbolo do seu reconhecimento internacional foi o convite para participar do XXI Congrès mondial de l’Institut International du Théâtre, em junho de 1985, no Canadá. Uma curiosidade é que neste mesmo evento participaram Cecilia Boal, Yan Michalski e Eugenio Barba.⁷⁴

Com essa internacionalização, passaram a surgir uma quantidade enorme de grupos de Teatro do Oprimido pelo mundo todo. Ao se capilarizar, Boal acaba estimulando a micropolítica, ou seja, grupos comunitários têm na mão um arsenal de técnicas teatrais para agirem politicamente no seu meio social.

Muitos desses grupos ainda estão ativos, com o mesmo objetivo proposto por Boal, como destaca Cecilia Boal:

“Eu acho que tem muitos grupos espalhados pelo mundo que praticam bem o Teatro do Oprimido. Tem bons grupos em Portugal, tem na Argentina, o grupo da Índia continua sendo sempre uma referência, tem na Inglaterra algumas pessoas que trabalham bem com o método do Boal.” (CECILIA BOAL, 2019)

⁷⁴ No anexo 12 pode-se conferir uma lista de participantes do XXI Congrès mondial de l’Institut International du Théâtre, em junho de 1985, no Canadá, onde aparecem os nomes de Augusto Boal, Cecilia Boal, Yan Michalski e Eugenio Barba.

Além disso, tanto na França, como em outros países, a metodologia do Teatro do Oprimido passou a ser aplicada também como ferramenta em outros dois campos: educação e saúde mental.

Todo esse percurso fez com que o trabalho de Boal se consolidasse e fosse reconhecido de diferentes maneiras. Um desses reconhecimentos veio em forma de condecoração quando recebeu do Ministério da Cultura e da Comunicação da França o título de “Officier des Arts et des Lettres”, uma homenagem àqueles que se distinguem pela sua criação e contribuição ao desenvolvimento das artes e das letras na França e no mundo.

As pessoas que trabalharam com Boal também reconhecem sua contribuição. As palavras do ator e encenador Rui Frati endossam essa homenagem:

“O Boal era uma pessoa com uma abertura de espírito enorme e de uma capacidade enorme de ler coisas positivas mesmo em situações negativas, transformar situações negativas em elementos de transformação artística ou sociais (...) Foi um ser humano que lutou todo tempo para deixar claro que o mundo pode ser melhor e que a gente tem uma responsabilidade nisso, que não é só lutar por ideais filosóficos e etc, mas é manter um cotidiano que seja também de transformações, de estar atento ao outro. Uma pessoa que estava muito atenta aos outros.” (FRATI, 2019)

Este período na França não deixou de seguir um padrão de Augusto Boal: muito trabalho! As imagens a seguir ilustram algumas dessas atividades:



Registro de Augusto Boal em ação durante um ensaio em Paris, dezembro de 1982



Augusto Boal em reunião com seus atores em Paris, 1984 / Fotografia J. Gayard



Registro de uma apresentação da trupe de Augusto Boal em Porte de la Villette, Paris, no dia 19 de maio 1984 / Fotógrafo J. Gayard



René Badache, Chenuil, Guerre, Augusto Boal, Marcia Fiani, Rui Frati, Viviane e Chassergue, representando o Teatro do Oprimido em uma manifestação na Place de la Bastille, em Paris.

Boal viveu efetivamente em Paris do final de 1978 até meados de 1985, quando monta a peça “O corsário do Rei”, de sua autoria, com música de Edu Lobo e letras de Chico Buarque, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Sua presença no cenário teatral brasileiro já começa a preparar o seu retorno a sua terra natal.

É importante destacar que com o passar dos anos a relação entre os integrantes do Centre du Théâtre de l’Opprimé Paris ficou estremecida. Havia divergências sobre a continuidade do trabalho. Enquanto Boal se mantinha firme em seu propósito de manter o CTO como um espaço de prática exclusiva da sua metodologia, alguns outros artistas apontavam para um desejo de abertura. Isso fez com que mais pra frente Boal se desvinculasse oficialmente do CTO Paris e continuasse fazendo apenas trabalhos pontuais em parceria com o espaço, como por exemplo, os estágios e as formações.

Boal só retorna definitivamente ao Brasil no ano de 1986, a convite de Darcy Ribeiro, que era secretário de Estado, Ciência, Cultura e Tecnologia do então governador do Rio de Janeiro Leonel Brizola (PDT). Boal fora convidado para atuar em um projeto piloto denominado Fábrica de Teatro Popular. Foi neste mesmo período que fundou o Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro. A pesquisa e a luta de Boal, que viveu até 2009, ainda iriam muito longe. Mas seus exílios acabavam por aqui.

4.1. A (não) volta do exílio

A experiência de viver um exílio é algo que não se apaga ou se esquece. O distanciamento da sua terra natal por tanto tempo, deixa um impacto difícil de mensurar. Sobre isso, Boal analisa: “Em 86 fiquei morando (no Rio) e me dei conta do impossível. Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais”.⁷⁵

Mesmo tendo novamente o Brasil como sua residência fixa, Boal e o seu teatro não tinham essas fronteiras. Cecilia Boal nos conta que estar de volta na América Latina não impediu que o teatrólogo continuasse viajando mundo afora, embora, agora a logística fosse um pouco mais difícil.

⁷⁵ Augusto Boal, *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*, Rio de Janeiro, Brasil: Record, 2000.

“Daqui (do Brasil) eram viagens muito mais longas, o que obrigava ele a fazer períodos muito mais longos fora do Brasil também. Porque, já que ele ia, já que enfrentava uma viagem de 11 horas, então, juntava-se, fazia um pacote com vários países, às vezes ficava 45 dias fora.” (CECILIA BOAL, 2019)

E Boal parecia mesmo uma pessoa incansável, que colocava o propósito de seu teatro a frente de qualquer obstáculo que aparecesse. O diretor Rui Frati faz uma análise de como, na visão dele, o teatrólogo encarou sua condição de exilado:

“O Boal não se deixou engolir pelo lado nostálgico, triste, sofrido do exílio. Não que isso não fizesse parte do cotidiano dele também, mas eu tenho a impressão que ele fez uma opção que era de tirar proveito ao máximo possível desta experiência nova que ele estava vivendo, essa obrigação de ir pelo mundo afora. Perder o teatro de Arena, perder os atores dele, perder a militância dele no Brasil, ao invés de deprimir, abriu. Então, eu estou na Argentina, eu estou não sei onde, eu começo a tirar proveito do que pode ser produzido aqui, eu não fico parado. E depois foi Portugal, a França, a Itália, a Alemanha, os Estados Unidos, a Inglaterra, algumas intervenções no oriente... e ele foi fazendo isso funcionar a serviço do trabalho dele muito mais do que se fosse inibidor. Não teve inibição pela coisa, ao contrário, serviu de motor de arranque para continuar construindo a trajetória dele.” (FRATI, 2019)

É claro que precisamos ponderar que o exílio de Augusto Boal foi facilitado por alguns privilégios relacionados a vida que tinha construído até então: condição financeira para poder realizar essas mudanças, conhecimento de outros idiomas e uma rede de acolhimento fora do Brasil, fruto do reconhecimento do seu trabalho. Entretanto, isso não subtrai o impacto que essas vivências deixaram. As palavras de Cecilia Boal nos ajudam a refletir sobre isso:

“Eu acho que o exílio representa um impacto para qualquer pessoa que precisa se exilar. Você imagina, passar a sua vida em um determinado lugar, você tem projetos, você tem um cotidiano e, de repente, tudo isso se interrompe, então,

não tem como não ter um impacto isso daí, isso mexe completamente com a sua identidade. O fato de você também não ter escolhido ir embora de um determinado país, você era obrigado, digamos assim, pelas circunstâncias, a ir embora e a reformular a sua vida. Então, não tem como não ter um impacto.” (CECILIA BOAL, 2019)

Com isso é possível dizer que Boal, ao voltar para o Brasil, deixou para trás a condição de exilado. Mas isso não significa que a experiência do exílio tenha ficado para trás, porque não se apaga o impacto dessa vivência nem mesmo quando ela se acaba.

CONCLUSÃO

As circunstâncias vividas em exílio alteram a trajetória e a identidade do exilado. Cada um se agarra ao que pode para sobreviver a essa experiência. No caso de Augusto Boal, vimos ao longo deste trabalho que o desenvolvimento da sua atividade profissional teve um peso significativo para que ele se mantivesse em pé.

Enquanto muitos dos exilados foram obrigados a um rebaixamento profissional, não encontrando espaço para continuar seus projetos, Boal ampliou largamente a sua pesquisa e obteve reconhecimento pelo mundo todo.

Por onde passou, absorveu das culturas e deixou muito de si e do seu trabalho por esses lugares. Se tornou, provavelmente, um cidadão cheio de hibridismos culturais.

“Não se pode pertencer a duas culturas, possuir duas éticas, duas morais, mas, como cada cidadão vive em uma atmosfera pluricultural onde conflitam valores, é inevitável o surgimento de culturas híbridas fundadas em valores diferentes, até opostos: padres guerrilheiros são o exemplo clássico, ao lado de médicos assassinos, juízes ladrões, políticos corruptos.” (BOAL, 2009)

Embora tenha vivido em países e contextos diferentes, é possível concluir que Boal foi fiel à sua visão de mundo e à sua ética, não se curvando às pressões às quais foi submetido.

“Não renuncio a nenhuma das minhas convicções anti-imperialistas, anticolonialistas, antirracistas, antissextistas, antienvelhecimento do ser humano. Sou, cada vez mais, inimigo irreconciliável de todas as formas políticas, morais, econômicas e sociais que hoje escravizam a maior parte da humanidade.” (BOAL, 2009)

A vida ativa que Boal construiu tanto no Brasil quanto nos países em que se exilou não poderia ser muito diferente, ele era um homem de teatro e um homem de política, e acima de tudo, era um sonhador. Sua esposa, Cecília Thumim Boal, foi testemunha disso durante 43 anos: “O Boal era uma máquina de trabalhar. Ele tinha essa obsessão com a política, claro, ele queria mudar o mundo, e queria que o teatro dele contribuísse para mudar o mundo e fazia o possível, botava todo mundo para fazer teatro, tentava dialogar com as pessoas. Então, o que tem de interessante nessa proposta dele? É um convite para pensar.”⁷⁶

E, embora o perigo e a repressão o cercasse por todos os lados nesses anos de exílio, Boal não sucumbiu ao medo, pelo contrário, fez desse conjunto de fatores a mola propulsora para a expansão do seu trabalho, especialmente na popularização do Teatro do Oprimido - símbolo máximo da sua resistência aos governos opressores.

“E depois, quando toda a América Latina, ou quase toda, passou a ter governos ditatoriais, fui para Portugal e de lá comecei a trabalhar mais na Europa, Estados Unidos e Canadá. Então ia para os lugares por conta das ditaduras e disseminava o Teatro do Oprimido aqui e ali. Hoje a gente calcula que haja mais de 300 grupos no mundo inteiro, bem mais, muito mais. É assim, a ditadura fez um mal enorme ao Brasil, mas a gente também respondeu. A gente, digo, muita gente, tanto no Brasil como lá fora.” (BOAL, 2008)

Sobre a internacionalização de seu trabalho, ele reflete: “As pessoas dizem: ‘Trabalhar em tantos países, com gente tão diferente, não choca?’. Eu sempre respondo que muito mais chocante, estimulante, maravilhoso é ver tanta gente igual. (ri).”

Desde muito novo Augusto Boal tinha consigo o desejo de transformação social por meio do seu teatro e, ao que parece, o exílio o incitou ainda mais nessa busca. Foi

⁷⁶ Cecília Boal em depoimento que integrou a exposição "Meus caros amigos - Augusto Boal - Cartas do exílio", realizada no Instituto Moreira Salles.
Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3XHigNKNaQ&feature=share>

como se a força com que era repreendido retornasse na mesma intensidade para o seu trabalho.

E foi trabalhando em todos esses lugares que Boal foi construindo um legado importantíssimo para o teatro brasileiro e mundial.

É impossível saber como seria se os exílios não tivessem acontecido, mas as evidências relatadas ao longo desta pesquisa, somadas aos depoimentos de seus colegas de trabalho, alunos, familiares levam a concluir que os exílios transformaram profundamente seu percurso profissional, abriram caminhos para que Augusto Boal fosse reconhecido no mundo todo e, indiretamente, fizeram que seu trabalho obtivesse proporções que talvez não ganharia se ele tivesse permanecido sempre no mesmo local.

Não que ser exilado seja algo bom, definitivamente não é. Aqui podemos inclusive retomar o início deste trabalho quando apresentamos autores que defendem com convicção que absolutamente nada justifica um exílio. Em sua autobiografia, o filósofo Theodor Adorno pondera sobre isso.

“Todo intelectual na emigração, sem exceção, está prejudicado e faz bem em reconhecê-lo, se não quiser ser cruelmente esclarecido a este respeito por trás das bem trancadas portas de seu respeito por si próprio. Ele vive num ambiente que lhe permanece necessariamente incompreensível, mesmo se está familiarizado com as organizações sindicais ou com o trânsito; ele está continuamente em errância. Entre a reprodução da vida própria sob o monopólio da cultura de massas e o trabalho objetivamente responsável impera uma ruptura inconciliável. Sua língua foi expropriada, e desviada dele a dimensão histórica da qual seu conhecimento extraia forças (...) Quem está isento de ignomínia da imediata adaptação tem precisamente nesta isenção seu traço particular, uma existência ilusória e irreal dentro do processo de vida da sociedade.” (ADORNO, 1992)

É preciso ter sempre em mente que as conquistas de um exilado são construídas sob fortes rupturas. Said, que experimentou profundamente a condição de exilado, endossa essa ponderação:

“Una condición que abre la vida a episodios heroicos, románticos, gloriosos y hasta triunfales, pero son sólo historias, esfuerzos para vencer la inválida desdicha del extrañamiento. Los logros de cualquier exilado están permanentemente carcomidos por su sentido de pérdida.” (SAID apud CHEDID, 2003)

Esses efeitos foram sentidos por Boal e também por sua família. Julian, filho de Augusto Boal relata que “O golpe me fez nascer, nem lá, nem cá. Tenho o costume desse entrelugar desde sempre.”⁷⁷ As palavras de Julian sobre essa falta de referências que o exílio traz dialogam com as palavras do antropólogo francês Marc Augé quando este diz que “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”.⁷⁸

Entretanto, mesmo sendo submetido a todas as rupturas inerentes ao exílio, parece adequado concluir que Augusto Boal conseguiu aproveitar esta dura condição a favor da sua crença de transformar o mundo pelas mãos do teatro. Há que se ter cuidado para não creditar os louros de anos de trabalho árduo ao exílio em si mas, sim, em como Boal usou essa vivência como ferramenta de transformação do seu próprio trabalho.

O exílio que, a princípio, restringiria a liberdade de expressão de Boal acabou por impulsionar a consolidação e internacionalização de seu método. O Teatro do

⁷⁷ Julian Boal, O golpe me fez nascer, in: Instituto Augusto Boal. Acessado em: <https://institutoaugustoboal.org/2014/11/28/o-golpe-me-fez-nascer/>

⁷⁸ Marc Augé, Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade, 2ª ed. São Paulo, Brasil: Papyrus, 2001.

Oprimido, foi experimentado em contextos e por pessoas completamente diferentes, o que possibilitou que o mesmo fosse refletido, aprofundado, sistematizado e internacionalizado. Boal e seu trabalho passaram a ser conhecidos no mundo todo. Hoje, centenas de grupos espalhados pelo mundo praticam suas técnicas, contribuindo para a inserção da micropolítica na vida de milhares de pessoas. Seus livros, em especial o Teatro do Oprimido, foram traduzidos para diversos idiomas e seu nome sempre será referência de teatro ligado à transformações sociais.

“Quiseram que eu me calasse, mas eu falo.

Quiseram que eu dissesse amém, mas eu digo não.

Quiseram que eu morresse, mas estou vivo.”

(BOAL, 1978)

Este desenredo marca o desfecho deste trabalho, mas a pesquisa sobre Augusto Boal não acabará por aqui. Para mim, ficará o desafio de encontrar novas maneiras de continuar investigando esse percurso, aprofundando essas reflexões, mantendo acesa a sua memória e colaborando assim para que essa voz, que tanto lutou para ser ouvida, não se cale jamais!

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. (1992) *Minima Moralia* (reflexões a partir da vida danificada). Tradução Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Brasil: Editora Ática.

AGAMBEN, Giorgio. (1996) *Política del exílio*. Tradução de Dante Bernardi. Barcelona, Espanha: Archipelago.

_____. (1998). *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Espanha: Pre-textos.

_____. (2007). *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo, Brasil: Boitempo Editorial.

AGIER, Michel, & PRESTIANNI, Sara. (2011). *Je me suis réfugié là! Bord de routes en exil*. Paris, France: Éditions Donner lieu.

ALLENDE, Isabel. (2009). *Meu país inventado*. Rio de Janeiro, Brasil: Bertrand.

ANDRADE, Clara de. (2010). Exílio: Memória ou esquecimento? Um olhar sobre Augusto Boal. *Revista Palimpsesto*. Ano 9, número 10.

_____. (2018) O teatro sem fronteiras de Augusto Boal: censura, exílio e a internacionalização de um método. *Revista Concinnitas*. Ano 19, número 33.

APRILE, Sylvie. (2002). Réflexions sur le temps en politique: l'exemple de l'exil. In: *Revue d'histoire du XIXe siècle*.

ARENDT, Hannah. (1991). *Auschwitz et Jerusalem*. Paris, France: Deuxtemps Tierce.

_____. (1998). *Origens do totalitarismo*. Tradução. Roberto Raposo. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

_____. (2002). *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. 10ª ed/2ª reimpressão. Rio de Janeiro, Brasil: Forense Universitária.

_____. (2003). *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

_____. (2008). *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

AUGÉ, Marc. (2001). *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 2ª ed. São Paulo, Brasil: Papirus.

BAUMAN, Zygmunt. (1999). *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.

BACHELARD, Gaston. (2000). *A poética do espaço*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

BENEDETTI, Mario. (2000). *Viento del exilio*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

BENJAMIN, Walter. (1985). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense.

BOAL, Augusto. (1977) *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2º ed. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

_____. (1986) Entrevista cedida a Maria Silva Camargo. In *Revista de Domingo*. Acessado em: <http://acervoaugustoboal.com.br/>

_____. (2000) *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.

_____. (2003) Entrevista cedida a Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão. In *Revista Teoria e Debate*. Acessado em: Arquivo Fundação Perseu Abramo.

_____. (2004) *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris, França: La Découverte.

_____. (2008) Entrevista cedida a Revista Fórum. In *Revista Fórum*. Acessado em: https://www.revistaforum.com.br/confira_entrevista_de_augusto_boal_a_forum/

_____. (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.

_____. (2015) *Jogos para atores e não atores*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

BOAL, Cecilia Thumim. (2019). *Entrevista concedida à Daniela Lemes*. Rio de Janeiro, Brasil.

BOAL, Julian. (2014). O golpe me fez nascer. In: Instituto Augusto Boal. Acessado em: <https://institutoaugustoboal.org/2014/11/28/o-golpe-me-fez-nascer/>

BORNHEIM, Gerd. (1992). *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro, Brasil: Graal.

CAMPOS, Claudia Arruda. (1988). *Zumbi, Tiradentes (e Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. 1ªed. São Paulo, Brasil: Perspectiva/Edusp.

CAMUS, Albert. (1951) O homem revoltado. Lisboa, Portugal: Editora Livros do Brasil.

_____. (1997). *O exílio e o reino*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro, Brasil: Record.

_____. (2009). *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro, Brasil: Record.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa, & RAMOS, Jovelino. (1978). *Memórias do Exílio – De muitos caminhos*. São Paulo: Editora Livramento.

CEV, Comissão da Verdade do Rio. (2015). Rio de Janeiro, Brasil. Acessado em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>

CHEDID, Saad. (2003). El legado de Edward W. Said. Buenos Aires, Argentina: Editorial Canaán.

CIORAN, E. M. (1960). *Histoire et Utopie*. Paris, France: Gallimard.

COELHO, Teixeira. (1997). Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. São Paulo, Brasil: Iluminuras.

CORTÁZAR, Julio. (1994). *Obra Crítica/3*. Edición de Saúl Sosnowski. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

COSTA, Iná Camargo. (2017). *Agitprop e Teatro do Oprimido*. In: Instituto Augusto Boal. Acessado em: <https://institutoaugustoboal.org/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>

COSTA, Hélder. (2018). *Entrevista concedida à Daniela Lemes*. Lisboa, Portugal.

CRAWFORD, Filipe. (2019). *Entrevista concedida à Daniela Lemes*. Lisboa, Portugal.

DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. (1996). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo, Brasil.

DERRIDA, Jacques. (1999). *Sur parole: instantanes philosophiques*. Paris, France: Culture L'Albe.

DINNEEN, Mark. (2013). Teatro legislativo: Estimulando a ciudadanía ativa. In: *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 26, pp. 141-161*.

DOUXAMI, Christine. (2001). Teatro Negro: A realidade de um sonho sem sono. In: *Afro-Ásia, 25-26, 313-363*.

FLUSSER, Vilém. (2006). *A história do Diabo*. 2ªed. São Paulo, Brasil: AnnaBlume.

FREIRE, Américo. (2010). Ecos da estação Lisboa: O exílio das esquerdas brasileiras em Portugal. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.64, pp.37-57.

FREIRE, Paulo. (1981). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro, Brasil: Paz & Terra.

FRATI, Rui. (2019). *Entrevista concedida à Daniela Lemes*. Paris, França.

GELLNER, Ernest. (1964). *Thought and Change*. Londres, Inglaterra: Weidenfeldand Nicolson.

_____. (1981). *Nacionalismo e democracia*. Tradução de Vamireh Chacon e outros. Brasília, Brasil: UNB.

GULLAR, Ferreira. (1975). *Poema Sujo*. Buenos Aires, Argentina: Círculo do Livro.

HALBWACHS, Maurice. (1990). *Memória Coletiva*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.

JOSÉ, Paulo. (2017). Paulo José fala sobre Murro em Ponta de Faca. In: Instituto Augusto Boal. Acessado em: <http://augustoboal.com.br/2017/08/10/paulo-jose-fala-sobre-murro-em-ponta-de-faca/>

KUAN-HSING CHEN. (2003). A Formação de um Intelectual Diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall. In: *SOVIK, Liv (Org.). Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: Editora da UFMG/UNESCO, p. 407-434.

MENAU, João. (2019). *Entrevista concedida à Daniela Lemes*. Lisboa, Portugal.

MONTAÑÉS, Amanda Pérez. (2006). *Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Júlio Cortázar e Marta Traba*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas. Florianópolis, Brasil.

MOTA, João. (2018). *Entrevista concedida à Daniela Lemes*. Lisboa, Portugal.

NANCY, Jean-Luc. (1996). *La existencia exiliada*. Tradução de Juan Gabriel López Guix. Barcelona, Espanha: Archipelago.

ORTIZ, Renato. (1988). *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Brasil: Brasiliense.

ORWELL, George. (2009). *1984*. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

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

PEZZONIA, Rodrigo. (2017) *Exílio em Português: política e vivências dos brasileiros em Portugal (1974 - 1982)*. (Tese de doutoramento) USP, São Paulo, Brasil.

POLLAK, Michael. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro*, vol. 2, n. 3.

_____. (1992) Memória e Identidade social. *Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro*, vol. 5, n 10.

PROUST, Marcel. (2009). *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro, Brasil: Ediouro.

RICOEUR, Paul. (2007). *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, Brasil: Editora Unicamp.

ROA BASTOS, Augusto. (1985). *Yo el Supremo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

_____. (1993). *El fiscal*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

ROLLEMBERG, Denise. (1999a). *Exílio: Entre Raízes e Radares*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.

_____. (1999b). Exílio. Refazendo identidades. In *Revista da Associação Brasileira de História Oral*. nº 2. Rio de Janeiro, pp. 39-73.

_____. (2002a). A imprensa no exílio. In *CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). Minorias silenciadas. História da censura no Brasil*. São Paulo, Brasil: Editora da USP.

_____. (2002b). A Vanguarda Popular Revolucionária: os 'marginais' na revolução brasileira. In *MENEZES, Lená Medeiros de; ROLLEMBERG, Denise; MUNTEAL Filho, Oswaldo (orgs). Olhares sobre o Político*. Rio de Janeiro, Brasil: EdUERJ.

_____. (2006). Esquecimento das memórias. In: *O golpe de 1964 e o regime militar*. Organização João Roberto Martins Filho. São Carlos, Brasil: Ed.UFSCar.

_____. (2007). Debate no exílio: em busca de renovação. In *História do marxismo no Brasil. Partidos e movimentos após os anos 1960*. Campinas, Brasil: Editora da Unicamp.

Ryan, Bartholomew. (2015). The Plurality of the Subject in Kierkegaard and Nietzsche: Confronting Nihilism with Masks, Faith, and Amor Fati. In *J. Constâncio, M. J. Mayer Branco, & B. Ryan (Eds.), Nietzsche and the Problem of Subjectivity (pp. 316-342). (Nietzsche Today)*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

_____. (2017). Kierkegaard's Experimental Theatre of the Self. In *J. M. Justo, E. M. D. Sousa, & F. M. F. Silva (Eds.), From Hamann to Kierkegaard: First Workshop of the Project Experimentation and Dissidence (pp. 81-101)*. New York / Amsterdam: Centre for Philosophy at the University of Lisbon.

SAID, Edward. (1999). *Fora de Lugar*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

_____. (2005). *Exílio intelectual: expatriados e marginais. Representações do intelectual*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

_____. (2001). Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

SAENZ-CARRETE, Erasmo. (1983). *Les cadres socio-politiques de l'adaptation des réfugiés latinoaméricains en France. 1964 à 1979*. Thèse pour de doctorat de 3ème cycle présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Paris, France.

SANT'ANNA, Catarina. (2017). O riso na corda bamba: o humor na obra de Augusto Boal no exílio. *Revista ArtCultura, Uberlândia*, v. 19, n. 34, p. 153-169.

SANTOS, Desirree dos Reis. (2012). *Novos horizontes: A trajetória exilar de Augusto Boal nos anos 1970. I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata, Argentina*.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos, & ROLLAND, Denis. (2008). *L'exil brésilien en France: Histoire et imaginaire*. Paris, France: L'Harmattan.

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

UCHÔA CAVALCANTI, Pedro Celso, & RAMOS, Jovelino. (1978). *Memórias do exílio. 1964 / 19??*. *De muitos caminhos*. São Paulo, Brasil: Livramento.

VOLPE, Miriam L. (2005). *Geografias de exílio*. Juiz de Fora, Brasil: Editora UFJF.

WAGNER, Richard. (2000). *A Arte e a Revolução*. Lisboa, Portugal: Antígona.

WEIL, Simone. (1949). *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*. Paris, France: Les Éditions Gallimard.

APÊNDICES

APÊNDICE A: ENTREVISTA COM JOÃO MOTA CONCEDIDA À DANIELA LEMES

João Mota é português, ator, encenador e fundador da Comuna - Teatro de Pesquisa em 1972. A entrevista realizou-se no Teatro Comuna, Lisboa, no dia 23 de outubro de 2018.

Daniela Lemes: Como o senhor conheceu o Augusto Boal?

João Mota: O Boal deu aulas aqui na Comuna, eu o convidei para dar aulas. Deu aulas também na Escola Superior de Teatro e Cinema. Eu conheci o Boal em Paris, em 1970. Eu trabalhei em Paris com o Peter Brook durante um ano, depois fomos para a Pérsia, e eu o conheci porque ele estava exilado, pronto. E naquela altura também não podia entrar em Portugal, porque aqui também era fascista. Ele tinha vindo do México, até escreveu uma peça sobre o México. A mulher também deu aulas, uma grande atriz, é mesmo muito boa. E depois, quando ele veio, que foi depois de vinte e cinco de abril, também veio um brasileiro, Celso Luis. O Boal, eu fui a casa dele várias vezes, foi ele mesmo que me apresentou uma vez que veio o Caetano Veloso, e pronto, nos tornamos amigos. Ele viu vários espetáculos da Comuna, eu vi os espetáculos que ele criou para A Barraca, vi os todos também, claro. Mas isso já depois do vinte e cinco de abril. O Boal pra mim, já antes do vinte e cinco de abril, era um exemplo de como ser antifascista e um exemplo de como se ter coragem para lutar contra as ditaduras, e o Brasil agora se aproxima de uma. Eu tive no Rio e em São Paulo e diziam que todos os dias lhes deitavam bombas no teatro da Rua Escobar, em São Paulo. Porque uma ditadura militar é a pior coisa que há. A ditadura cá também foi má. E essa ditadura que se aproxima, que não é militar, mas é quase como se fosse militar, porque ele diz que vai prender tudo que é de esquerda, tudo que é vermelho. Quer dizer, uma pessoa é eleita assim, não sei onde as pessoas andam com a cabeça. É claro que o Brasil está mal porque é preciso tomar conta. Teve um período que foi o regresso, o Boal voltou para o Brasil, já tinha acabado a ditadura militar quando ele voltou, essas histórias todas, o Boal, uma das coisas que ele fez foi regressar ao próprio país. Claro, isso

mostra que o saber estar contra o fascismo, quando o fascismo acaba no seu próprio país ele volta. Poderia ter ficado cá em Portugal, mas ele voltou.

Pra mim foi sempre muito agradável, porque era um homem que sabia bastante de teatro. Assisti algumas aulas que ele deu no curso que eu organizei aqui na Comuna pra ele dar para atores. Porque antes do vinte e cinco de abril, os atores que haviam aqui em Portugal estavam também muito aprisionados, não estavam habituados à espontaneidade, à uma improvisação, porque o fascismo em Portugal foi muito duro mesmo. E ele foi trabalhando à nível de literatura. Eu vi um espetáculo dele, no teatro da Comuna, em Paris, um espetáculo dirigido por ele com atores, alguns brasileiros, outros franceses, e era um espetáculo muito interessante e já se opunha, daquilo que eu vi, à nível cênico, com a cumplicidade do público, contra qualquer regime que seja ditatorial.

Fui à casa dele várias vezes, morava na Avenida 05 de Outubro, quase esquina com a Rua Elias Garcia. O filho dele trabalha com teatro também né? Uma vez ele apareceu aqui em Portugal, mas eu o vi quando era miúdo, em 1976.

Era um visionário, no bom sentido da palavra. Em que a utopia da liberdade é o ponto principal de partida para o criador.

Eu tive lá (no Brasil) a dar aulas há pouco tempo, tive lá ano passado, levamos 03 espetáculos. Porque o Lula aguentou aquilo bem muito, o Fernando Henrique também era um tipo que eu gostei muito. Agora, se é pra voltar novamente ao que tinha antes...

D.L.: Na sua opinião, qual é o papel do Teatro neste momento de avanço dos movimentos de extrema direita?

J.M.: O teatro tem que ser atuante, é o que tem que ser. O teatro nunca foi pra brincar. O teatro é o espelho, côncavo ou convexo, conforme a gente quer. Os atores quando começam a fazer muita televisão perder a razão de ser ator, ator no sentido de ir pra praça pública, de dar a cara, de representar. Perde-se, não por culpa do ator, porque a televisão não existia nessa altura com a força que existe hoje. Hoje é lavagem

ao cérebro pura, futebol e telenovelas. As pessoas não pensam. Elas podem estar a ver uma telenovela ao fim do mês e percebe tudo o que se passou. (fala mais sobre novelas). (...) O próprio Boal deu-me para conhecer vários autores do Brasil.

D.L.: Como era fazer teatro durante o fascismo, pré-revolução de 1974?

J.M.: O primeiro espetáculo foi baseado em obras do Gil Vicente, fomos proibidos de sair da sala, não trabalhávamos. Fiz outro que era mesmo contra o regime, de caras, e esse eu fui chamado. Havia uma coisa a nível de criação de texto, como eu posso dizer? Fazíamos duas encenações, uma para a censura. (...) Há uma maneira de esteticamente enganarmos as pessoas. Eu posso dizer “eu mato-te” com uma força e dizer “eu mato-te” com outra. A Espanha, na época do Franco, passou a Mãe Coragem, que era proibida em todo canto, passou porque o encenador era franquista, e a Mãe acabava por defender a guerra. Porque o texto é uma coisa mas acaba que o lado formal não for bom, pode ser exatamente tudo ao contrário.

D.L.: E como foi estar fora do seu país durante a guerra e viver o exílio?

J.M.: Eu fiz a guerra colonial, em África, só fui para Paris depois, porque minha mãe era cega, eu não podia fugir para a França com a minha mãe cega.

(Ir à guerra) afetou-me bastante, porque morriam homens ao meu lado, e aí a gente percebe que somos egoístas, porque se morre um amigo meu ao meu lado, eu digo “ainda bem que não fui eu”. Quer dizer, isso afeta-nos muito mesmo, pra toda vida. Ao meu lado eu vi morrer pelo menos uns doze, e feridos em minas eu não sei a conta certa. E nós temos que saber sobreviver, e o teatro é bom pra isso. O teatro dá-nos vida. Existe uma frase espantosa: “Quem não gosta de viver, não venha para o teatro.” O teatro precisa de pessoas vivas e com energia para continuarmos, porque se vem para o teatro como se estivesse indo à uma clínica, não venham porque nós não precisamos disso. Vão se tratar. E há muito gente que está no teatro como se fosse tratamento, e não deve ser.

(Lê uma frase que Peter Brook escreveu para ele – trecho inaudível)

Ele escreveu isso porque sabia que eu vim para o fascismo. Fomos para a Pérsia, mas eu quis voltar para o fascismo. Havia coisas para fazer. E foi aí que nasceu a Comuna.

APÊNDICE B: ENTREVISTA COM HÉLDER COSTA CONCEDIDA À DANIELA LEMES

Hélder Costa é português, ator, encenador e cofundador d'A Barraca, uma importante companhia de teatro portuguesa, já premiada pela Unesco. A entrevista realizou-se no teatro A Barraca, Lisboa, no dia 29 de outubro de 2018. (Devido a problemas no áudio, registra-se aqui somente trechos desta entrevista).

Daniela Lemes: Como o senhor conheceu Boal?

Hélder Costa: O primeiro contato com o Boal foi em Paris. Naquela altura ele estava lá com o Teatro Arena. Isso devia ser em 71 ou 72. (trecho do áudio inaudível) Ele me disse 'olha, estive preso, torturado, sai e já não vou voltar ao Brasil, vou para a Argentina'."

Depois, o Boal chega em 1976, já a Barraca existia, e eu tinha feito o primeiro espetáculo cá sobre Gil Vicente. O Boal chegou aí, professor do Conservatório, depois escrevia para uma revista que já acabou, a crítica teatral e fez uma crítica muito boa ao nosso espetáculo. Ele tava a falar e tal, o grupo tinha nascido praticamente ali né, pá e eu falei com a Céu, tá aí o Boal. E ela me disse: e se a gente o convidasse para dirigir a Barraca? E eu disse, pá isso é bestial! E foi assim, fomos convidá-lo e ele 'ah, que maravilha!'.

Aí pronto, ele chegou aqui e foi muito importante. Importante e contraditório, tem piada né. Primeiro porque era importante porque era uma pessoa mais velha, que sabia e com experiência e tal. Aliás, a minha linha teatral já era isso. Mas pronto, foi bom. E ao mesmo tempo foi assim feito e acabou por dar imediatamente uma força à Barraca, ao grupo. Até porque éramos todos jovens, né, os putos. E ao mesmo tempo da parte da classe teatral, entraram em uma grande rejeição ao Boal, as invejas, e isto é um inferno. Ó pá, e nós ganhávamos né, os trabalhos eram ótimos. E foi ele que me obrigou a começar a escrever, que eu nunca pensei na vida. Primeiro ele adaptava

coisas que tinha feito lá (no Brasil), Tiradentes, os escravos, Zumbi... Mas era preciso falar sobre Portugal. (trecho do áudio inaudível) Até que uma vez, chateado, ele me disse: olha, você escreve a peça. Sábado eu escrevi o primeiro ato, domingo o segundo. A peça foi um sucesso. Ganhou prêmio para A Barraca. E, pronto, escrevi “Zé do Telhado”, encenada por Boal. (trecho do áudio inaudível)

Além d’A Barraca, o Boal participou, fez uma série de... Nós tínhamos aqui uma organização cultural, era a FAPIR (Frente dos Artistas Populares Intelectuais Revolucionários). Isso tinha sido criado por um pequeno grupo, depois fundiram-se, e depois pediram para eu dirigir aquilo. Então organizamos imediatamente toda uma série de cursos e de aulas que o Boal dava, e isso foi muito importante também. Era um grupo que ele já estava em contato, na Comuna.

Foi muito giro. Ele teve aqui um impacto importante, mais ligado A Barraca, é claro, porque trabalhou aqui. Mas no ponto de vista do dinamismo, de tirar, limpar (a gente já havia tentado fazer isso, mas uma autoridade que tem prática...) tirar o formalismo, a cerimônia e trazer o gozo, a alegria, o humor.

Ele teve sorte também porque era um grupo de gente completamente parva. E todos animados, com política e tal. Era a malta sem experiência, havia um ou outro que já estava aí a fazer teatro no tempo do fascismo, como a Maria do Céu. Mas não havia o verdadeiro conhecimento. E perguntavam “como é que vocês fizeram o grupo?”, olha a gente decidiu, juntamos os amigos que gostavam de teatro e pronto. Eu é que por acaso tinha tirado um curso, cheguei a dar aulas no Conservatório. (trecho de áudio inaudível) A influência do Boal para mim foi importante.

Daniela Lemes: Como era fazer teatro antes do 25 de abril?

H.C.: Mandávamos peças para censura, e a censura proibia. Mandamos o Gil Vicente, proibido. E isso pra mim foi vital, para mim e para o grupo, eu disse assim: o que os gajos têm é medo do Gil Vicente, então pera lá, nunca mais largo o teatro!

Assim que veio o 25 de abril (de 1974), porque não podia antes, eu como tinha muita responsabilidade política no grupo que eu tava e várias coisas, tínhamos uma

desconfiança muito grande sobre o golpe, estávamos todos esperando um golpe da direita.

D. L.: Na sua opinião, por que Boal se mudou para a França?

H.C.: Acho que é uma carreira pessoal, prestígio internacional que Paris possibilitava. (...) pensou na globalização revolucionária. Foi uma figura inestimável.

Ele era rigoroso que só nos horários. Logo nos primeiros dias, chegava de táxi, a malta não estava ele ia-se embora. E eu gostei.

APÊNDICE C: ENTREVISTA COM RUI FRATI CONCEDIDA À DANIELA LEMES

Rui Frati é ator, encenador e diretor do Centre du Théâtre de l'Opprimé Paris, desde 1989. A entrevista realizou-se no Centre du Théâtre de l'Opprimé Paris, nos dias 26 e 27 de março e 18 de abril de 2019.

Parte 1 - 26/03/2019

Daniela Lemes: Você está há muitos anos fora do Brasil?

Rui Frati: Estou desde 76.

D.L.: Qual foi o contexto da sua vinda para cá?

R.F.: O meu pai era um personagem importante da resistência brasileira desde sempre. Eu venho de uma família que na base eram comunistas, na base eram anarquistas e depois comunistas etc, etc. Minha mãe foi eleita vereadora em Santo André, joventinha, joventinha, pelo partido comunista e foi cassada imediatamente. Meu pai militou a vida dele inteira, esteve no comitê central, depois rompeu e passou para ALN (Aliança Libertadora Nacional), luta armada, saiu no sequestro do embaixador americano, os 15, e a vida da gente virou infernal, até a época da prisão dele que foi em 67, 68 por aí, a gente tinha um simulacro de vida normal, quer dizer, minha mãe tinha morrido e ele tinha recasado e fizeram um esforço muito grande para manter uma vida mais ou menos normal para os filhos, ir à escola, frequentar a escola, sair, frequentar a média burguesia santista, clube... uma vida normal.

Depois da prisão dele foi ficando mais pesado, foi ficando barra. E quando ele saiu do sequestro, em 68, no sequestro do embaixador americano, aí virou infernal, tudo, tinha olho policial para todos os lados. Eu comecei fazendo teatro (trecho de áudio inaudível). Me interessava fazer teatro, então, fazia parte de movimento estudantil quando era secundarista. Já no período universitário, eu me afastei muito

dos grupos de ação política por duas razões: uma, porque tinha muita coisa que eu estava de acordo com um, mas não estava de acordo com outro etc, etc. Eu não estava afim de ser ligado a ninguém. Dois, eu queria fazer teatro, queria ficar legal, eu queria poder viver a minha vida, uma necessidade de jovem adulto.

Só que eu comecei a ser preso o tempo todo. Fui preso uma primeira vez pelo DOI CODI, e só sai, eu acho, porque eles estavam seguros que meu pai estava voltando de Cuba. Dizia-se que meu pai, quando assassinaram o Marighella e o Ferrara, que o meu pai era o cara que podia manter a unidade de uma certa esquerda brasileira, uma esquerda revolucionária, que o meu pai estaria clandestino no Brasil. Fui muito torturado, depois me soltaram com a impressão de que o meu pai ia acabar entrando em contato comigo e através de mim e do meu irmão, iam botar a mão nele. Não foi o caso. Mas, cada vez que tinha qualquer coisinha, me prendiam no Dops. Virou um inferno. Mas eu continuei me batendo para fazer teatro, tive a sorte de trabalhar com gente super importante rapidinho, Bob Wilson, um monte de gente importante e comecei a construir minha carreira.

Em 75, minha família me contactou, bem indiretamente porque era tudo segredo, dizendo que meu pai estava com câncer, que estava para morrer. Que ele estava em um hospital na Itália e que estava morrendo e que gostaria muito de me ver antes de morrer, não sei o quê... aí eu comecei a tentar tirar o passaporte e foi um inferno, evidentemente eles não me davam o passaporte. No fim, o José Carlos Dias, que era um advogado importante em São Paulo na época, conseguiu meu passaporte e disse “olha, pegue esse passaporte, vai-te embora e não volte, entendeu? Porque quando você voltar eles vão tacar a mão em cima de ti, entendeu? Você vai ver o teu pai, está claro tudo isso...”

E foi o que eu fiz, mas achando sempre que era um pouco de história, que daí eu ia passar seis meses que daí eu voltava discretamente, pensei “volto pela Argentina, não sei o quê, aí de repente, não sei o quê não sei o quê...”, mas foi piorando. Uma vez eu tentei tirar um documento em Portugal, na embaixada, porque eu estava trabalhando no Conservatório, e o Conservatório me pediu documento, eu fui na embaixada pedir o documento e eles pegaram meu passaporte e sequestraram meu

passaporte, aí eu fiquei realmente em uma situação de merda. Por sorte, nós somos italianos também, então daí na época eu corri e consegui chegar. Daí, quando eu cheguei na Itália, felizmente não era um câncer, a medicina ainda estava muito atrasada, não tinha scanner como tem hoje, e meu pai viveu mais dez anos, voltou ao Brasil, então foi ótimo isso.

Aí eu continuei vivendo um pouquinho em Londres, depois bastante em Lisboa. E depois, eu consegui passaporte italiano, o velho conseguiu o passaporte italiano para mim, daí depois mudei para Paris.

Então, fiquei na situação meio estranha né, porque me sequestraram o passaporte, ao mesmo tempo fazer tudo que eu fazia... eu não queria entrar numa visão de exílio, de não sei o quê não sei o quê... se eu estou aqui é para tirar proveito, para trabalhar, para viver minha vida. Foi assim que eu constituí, mais ou menos, a minha estrutura de vida. E depois, eu cheguei aqui em Paris já quase na época da anistia e eu pensei “bem, eu ganhei bem a minha vida em Lisboa, vou aproveitar um pouco em Paris antes de voltar Brasil. Vai ter anistia e eu voltar Brasil”. Ai caí no (Théâtre du) Soleil, aí comecei conhecer gente importante aqui, comecei a ter proposta de trabalho e foi super legal. Conheci minha mulher, tive um filho, e fui ficando, ficando, ficando, e um dia falei “bom, acho que fiquei, né?”. Fiquei velho para o Brasil, além de tudo não, quer dizer, não dá para achar que eu vou voltar para o Brasil e retomar uma carreira que estava apenas começando, eu estava começando uma carreira boa, mas estava apenas começando, ninguém mais lembra de mim. E além de tudo, minha vida aqui estava completamente sendo feita, então eu não tinha razão para entrar num negócio de mudar tudo... fiquei!

E o Boal eu conheci em Lisboa. O Boal era amigo do meu pai, eles tinham militado na ALN todos os dois e se encontraram muito durante o exílio e tinham uma relação muito boa entre eles. O velho teve na casa do Boal na Argentina. Porque o velho quando saiu do Brasil foi mandado para o México, do México ele foi para Cuba, de Cuba ele voltou para Europa e foi para o Chile, e ficou no Chile até 73. (trecho de áudio inaudível) E o meu pai foi para a embaixada italiana, saiu do Chile pela embaixada italiana. E muitos anos depois, eu estou com o meu filho em um festival em

Teerã, e saiu em todo lugar a publicidade do espetáculo, em jornais, etc... e aí eu recebo um telefonema da embaixada italiana dizendo “Olha, o senhor Embaixador gostaria de falar consigo. Você é da família Frati. Qual é o nome do seu pai? Rolando Frati? Exatamente, o senhor Embaixador gostaria de falar consigo”. E eu fui tomar um café na embaixada e o embaixador era secretário da embaixada da Itália em Santiago, na época do golpe, e era amigo do meu pai. E foi ele que pegou o carro do embaixador para procurar meu pai no lugar que ele estava escondido para entrar na embaixada. E foi super emocionante, em Teerã, encontrar o Embaixador que conta toda a história, que ele tinha passado uns dois meses na embaixada.

Então é isso, quer dizer, não quis entrar de jeito nenhum numa visão clássica de exilado. Eu tenho certeza que o Boal também, mas a gente já vai chegar no Boal.

O velho e o Boal se conheciam. O velho viajou muito como representante da ALN, viajou muito pelo mundo todo, voltou para América Latina, esteve em Santiago, esteve em Buenos Aires. Em Buenos Aires ficou na casa do Boal, depois eles se encontraram na Itália. O Boal quando chegou na Europa começou a fazer estágio de todo lado, aí velho ficou emocionadíssimo que foi ver um Teatro Fórum do Boal na Itália, os italianos todos agitados, aquela coisa de um intelectual, um artista brasileiro sendo reconhecido. Então, ele insistiu muito para que eu fosse ver o Boal, que me interessava muito, mas eu estava afim de fazer minha vida. Eu fui convidado pela associação portuguesa de escritores para fazer um espetáculo sobre poesia concreta portuguesa dos anos de resistência, dos anos de ditadura de Salazar. Daí fui para Portugal, criamos esse espetáculo e foi bem legal, foi muito bonito, a gente fez no Teatro da Trindade e na Comuna, João Mota recebeu a gente. E depois eu encontrei o Boal e trabalhamos juntos no Conservatório Nacional, durante um ano a gente trabalhou juntos, cada um tinha a sua matéria, mas, por exemplo, eu e o Boal trabalhávamos no terceiro ano, no segundo ano tinha a Cecília como companheira de trabalho também. Eu fazia mais improvisações, expressão corporal, esse tipo de coisa, e eles trabalhavam mais dramaturgia, por aí. Então, a gente se conheceu lá e fizemos o Zumbi lá em Lisboa e depois eles cansaram de Portugal, e eu também. Eles vieram para Paris, na mesma época a gente veio, mas aí já os destinos estavam separados, eu já

tinha minha coisa e eles a deles. Mas a gente se via muito familiarmente, a Cecilia ficou muito amiga da minha mulher, a gente se via muito, mas cada um vivendo a sua vida. Tivemos um projeto juntos, ele fez aqui a *mise en scène* da Eredira, do García Marquez, com a Marina Vlady, eu estava na produção também, mas era como ator. Mas eu não queria mais. Depois eu trabalhei no Théâtre du Soleil e entrei nesse clima familiar do Théâtre du Soleil, que eu detesto, sempre detestei, então lá no Soleil eu fazia um esforço enorme para continuar fazendo outras coisas fora do Soleil.

Então comecei a trabalhar muito escola, liceu, dando aula de teatro daqui pra lá, me virando pra manter minha independência. Depois eu saí do Soleil, e continuei vivendo assim dando aula de teatro em todos os lados. Em uma escola fui contratado para dar aula de uma forma mais fixa, mas eram projetos. O Boal voltou para o Brasil, ele criou o grupo. A gente sempre se via muito mas não tinha nada em comum, mesmo, por exemplo, uma vez ele me propôs, ele foi chamado para fazer um atelier de um mês no Festival das Nações, em Hamburgo e ele não podia ficar o mês inteiro, então ele me propôs ir também e assegurar um tempo que não estaria lá, então nós colaboramos, trabalhamos juntos para o Festival das Nações, coisa que ele não fez com a equipe que ele estava formando aqui.

Muito tempo depois, ele já tinha voltado do Brasil, eu tinha mais amigos no Théâtre de l'Opprimé, e começaram a propor "vem!", e eu dizia "eu não quero, não estou afim de assembleia geral, não estou afim de reunião, não estou afim de comitê central, não estou afim de nada disso. Mas acabei aceitando um projeto porque era no Havre, não era aqui em Paris, não tinha que ficar indo em reunião. E fiz um projeto grande do Théâtre de l'Opprimé, no Havre, e foi legal. E aí de repente diziam assim "ah, por que você não vem fazer isso também?" E chegou uma hora que eu percebi que eu estava completamente dentro, e eu falei já que eu estou dentro, é melhor então assumir isso e fazer as coisas corretamente. Nisso tudo, o Boal ia e vinha. Ele vinha pra Paris, fazia uma reunião, colocava todo mundo mais ou menos numa lógica de trabalho que ele achava interessante, depois ele ia para o Brasil. Mas não era uma direção digamos estalinista, que dava ordens, era mais assim sábio. Mas o grupo começou a arrebentar para todo lado. Eu descobri que a gente trabalhava para burro,

alugava sala para ensaiar o tempo todo, tinha uma salinha para fazer reuniões que era o bureau do administrador lá no 18ème e tinha um monte de dinheiro no banco. Eu falei, isso era um absurdo, um grupo de teatro que tem dinheiro, porque ninguém tem dinheiro, e fica no banco, produzindo grana para banqueiro, por que que a gente não tem um lugar para trabalhar? A gente paga aluguel de sala! Aí, eles me deram um desafio “então acha um lugar”, e eu fui achar. Comecei a procurar e um dia caí aqui (Sede do Centre du Théâtre de l’Opprimé Paris). Isto aqui era um depósito de móveis do Oriente, era muito diferente do que é, um monte de salinhas, trambique pra todo lado, mas o primeiro dia que eu entrei aqui foi fascinante, era como entrar na caverna do Ali Babá, tinham coisas maravilhosas. Ai vim um segundo dia para ver direito e pensei “teria que fazer isso, dá pra fazer uma sala de teatro aqui...”. Eu insisti muito e a gente pegou. Então eu estou na origem da criação deste lugar, inclusive quem assina o contrato para pegar esse lugar sou eu, está a minha assinatura no contrato desde 1994. E olha que eu só era um membro da Assembleia Geral. Mas digamos que tinha um apoio grande do Boal nisso, ele gostou da ideia. Tínhamos ideias diferentes do que fazer aqui, mas ele gostou da ideia. Então a gente pegou esse lugar em 94, conseguimos abrir em janeiro 96, com uma *mise en scène* dele, ele fez Iphigénie e foi com este espetáculo que a gente abriu aqui.

Até aqui eu já te contei mais ou menos metade da minha vida. (risos). Aí a gente foi indo. Então eu peguei a responsabilidade do lugar. O Boal, na época que já estava todo mundo brigando com todo mundo, e ele mais ou menos com um meio paizão fez uma proposta de divisão de poderes internos da assembleia geral, nós éramos 7, 8 ou 10 talvez, dizendo que um pode fazer isso, outro aquilo, então criamos coordenações, e eu era responsável pelo lugar e pelas formações. A construção do lugar foi muito difícil, porque isso era um monte de salinhas. Então foi conseguir um arquiteto, que fez um projeto levando em consideração as necessidades da criação de uma sala de trabalho onde pudesse entrar a gente. Na verdade, no começo a gente nem pensou que ia virar um teatro mesmo, era principalmente uma sala de trabalho, um lugar pra poder receber gente, pra ver coisas...

Aí o arquiteto foi construindo, achando as soluções, aí entra na comissão de segurança da Prefeitura de Paris, que é uma loucura, as exigências eram tais que no fim ficou mais fácil delimitar muito claramente “sala de teatro, sala de ensaio”, tudo isso pra passar pela lei. Isso levou um ano, mais uns seis meses para construir. Quebra tudo, quebra aqui, tira lá. Era uma *verrier* que a gente tem que tirar os vidros todos da parte de lá, onde é a sala hoje, foi complicado. Quando abriu, a sala ainda era um espaço que a gente podia modelar como quisesse, a gente concebeu de um jeito que a gente pudesse modelar como a gente quisesse. Mas teve um acidente, a Prefeitura de polícia veio controlar, e decidiu que a gente não estava nas normas, que tinha que fixar tudo, que não podia ser daquele jeito, que tudo era muito escorregadio... aí a gente pensou, pensou, e chegou na fórmula que é a atual: virou uma sala de teatro, mas grande o suficiente para fazer estágio, tudo isso, para que a vida do Théâtre de l’Opprimé pudesse continuar funcionando.

Em 98, por aí, já tinha uns dois anos, então eu estava dirigindo o lugar e as formações, mas aí teve uma ruptura bem violenta, boa parte do grupo foi embora e criou uma outra companhia que é a Naje (Nous n'abandonnerons jamais l'espoir), que aproveitou muito de tudo, e sobretudo eles eram contra ter um lugar dizendo que isso ia fazer a gente perder muito dinheiro, que ia custar muito caro, que era mais fácil responder todas as coisas pela internet, etc... E eles continuam vivendo assim, é a companhia mais importante que tem que saiu daqui.

Tem uma outra que é a Arc en Ciel Théâtre, mas que é muito menor já hoje. E foi uma ruptura muito violenta entre quem dirigia à Arc en Ciel Théâtre e o Boal. Era o cara que era administrador na época e teve uma ruptura violenta com o Boal, ideológica mesmo, aí saiu muito brigado com o Boal realmente.

Aí a gente vai para 98. A gente começa a ter problemas com a Drac (Direction Régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France). O Boal efetivamente fez o Iphigénie em 96, a ideia era linda, mas não aconteceu. Ele estava muito ocupado viajando pelo mundo inteiro e ele destinou um tempo preciso. Tinha muita complicação interna no grupo para que a coisa pudesse funcionar bem. Ele não tinha muita paciência e eu estou inteiramente de acordo, sobre gestão de conflitos, com criação teatral... e o

espetáculo não aconteceu. Os críticos não deram a menor bola, teve uma crítica muito ruim.

Aí passou um pouco de tempo e a Drac (Direction Régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France) nos chamou dizendo, “olha, é o seguinte, a gente sabe que o Boal não mora mais na França, que ele mora no Brasil, está escrito em todo lugar, ele continua aparecendo como diretor, e a gente não pode mais subvencionar uma coisa que seja dirigida por alguém que não mora aqui. E vamos ser sinceros, ele não está mais fazendo teatro aqui, não dá mais pra manter essa subvenção. É uma pena isso, justamente quando vocês criaram um teatro que nos interessa, a gente interessante”, inclusive eles deram dinheiro para a construção do teatro. “Mudem de direção se vocês quiserem manter a subvenção, assegurando que essa subvenção possa ir para o lugar que vocês criaram.” E no meio da reunião ele me olha e diz: “e você que vem do teatro, que já trabalhou com um monte de gente, assume a direção disso”. Ai eu falei “de jeito nenhum”. Felizmente eu tacho o resto da equipe, porque como é que eu vou dizer para o Boal “olha, eu vou pegar a direção do Teatro do Oprimido”, isso não existe. E nós saímos de lá meio tortos, pensando o que é que íamos fazer. Uns diziam “ah, pega a direção logo...”, mas e quem fala com Boal disso? Acontece que logo depois o Boal vinha para Paris. Aí faz uma reunião com a gente e ele abre essa reunião dizendo “olha, eu estou longe de vocês, a situação é complicada, e eu gostaria de manter uma grande amizade com vocês e uma relação com você mas eu queria não ter mais responsabilidade de ser diretor”. Isso porque na época ele me deu uma autorização para assinar, então eu assinava muitas coisas por ele. E ele eu acho que ficou com medo, porque a gente começou a perder dinheiro, acho que ele ficou com medo também disso. Daí ele diz isso e nós falamos “olha, aconteceu isso, isso e isso”. E ele disse “ok, tudo bem, mantemos nossa relação, vou continuar fazendo estágios para vocês, venho a cada 2, 3 ou 6 meses fazer um estágio, mas eu saio da direção da coisa. E foi aí que eu assumi a direção de tudo. E estou aqui até hoje. Dei a cara o quanto pude. Porque a dívidazinha foi aumentando, às vezes ficava super forte, as vezes baixa... em 2002 teve uma crise horrorosa mas a gente conseguiu segurar, ano passado (2018) também. Foi assim que eu cheguei e um dia falei “bom, é melhor assumir”.

Agora, as divergências com o Boal começaram na visão que tinha do que fazer disso daqui. Porque ele tinha uma visão que aqui deveria ser um lugar onde só aconteceria Teatro Fórum. E nós articulamos, “não é possível, visto que isso é uma sala de teatro, não tem suficientemente público, nem qualidade, nem companhias, que possam justificar que se tenha um lugar que seja destinado ao Teatro Fórum. Tem que ser um lugar que seja destinado ao Théâtre de l’Opprimé, do Teatro Fórum, tudo isso, mas que seja aberto a outras companhias, que receba outros espetáculos, que tenha uma programação coerente politicamente, ideologicamente, eticamente com o trabalho que a gente faz, mas tem que estar aberto.

Inclusive, este é o acordo que a gente tem com a Drac (Direction Régionale des affaires culturelles d’Ile-de-France), que é uma sala de teatro aberta sobretudo à estrutura contemporânea e aos emergentes. Enfim, foi a primeira diferença que existiu entre nós, depois teve outras, mas aí mais agradável porque depois a gente separou bem as águas mesmo. Ele continuou fazendo estágios para a gente até 2012/2013, até um pouco antes de começar a ficar doente realmente. E depois, mais ou menos, a gente virou independente completamente. Com um respeito enorme pela ética do Boal e pelo método do Boal, mas com os olhos bem abertos para necessidade de evolução, de transformação, de outras coisas que estão acontecendo. Então não é que tenha radicalmente coisas incríveis que a gente possa dizer “olha a gente mudou isso, mudou aquilo...”. Não, a gente continua sendo esse grupo, no qual você conhece a Delphine (Delphine Dey), por exemplo. A Delphine viveu aqui ainda um período do Boal aqui dentro. Ela começou com a gente ainda bem jovenzinha, fazendo coro em Iphigénie e depois ela quis continuar com Teatro Fórum, formações e tudo isso. A Teresa, o Leonardo... São três pessoas que estão nesta equipe que fizeram estágios com o Boal, que conheceram bem o Boal, que perceberam, que mais ou menos descobriram esse método com o Boal. E foram continuando comigo e entre eles mesmos. A gente tem sempre uma tentativa de assegurar a ética do trabalho que ele criou, que eu acho fantástica, mas com uma visão que é de transformação. Como ele tinha, completamente. Era um homem incrível, que sabia aproveitar tudo de

interessante e de positivo que passasse ao entorno e, às vezes, até de negativo, para transformar em coisas inteligentes.

O Boal era uma pessoa com uma abertura de espírito enorme e de uma capacidade enorme de ler coisas positivas mesmo em situações negativas, transformar situações negativas em elementos de transformação artística ou sociais, se a gente quisesse. Era extremamente ativo, uma pessoa realmente com uma abertura de espírito e uma sagacidade enorme. Eu acho que nós nos escrevemos completamente nesta linha, de estar abertos para o que acontece, para transformar, para modificar... mantendo uma ética que é essa do Teatro do Oprimido.

D.L.: Então, pensando nessas diferenças, nessa divisão de águas que você citou, do que foi se transformando, como é que você definiria o que é o Teatro do Oprimido hoje?

R.F.: Oh meu Deus do Céu, difícil hein?! Melhor fazer isso outro dia porque vai ser longo. Mas só para começar, eu penso que o mal maior para o ser humano é a falta de comunicação, a incapacidade de passar e receber informação uns dos outros. O que o Freire botava como Pedagogia do Oprimido, quer dizer, essa troca constante que existe de informação entre aluno e professor, entre *metteur en scene* e ator/atriz, é fundamental para que a dinâmica de vida possa existir. E isso falta muito na visão global de sociedade, nós somos uma sociedade compartimentada, onde é melhor vocês não comunicar com esses ou aqueles outros, para que nada possa contestar realmente formas de poder que não são interessantes.

Então eu acho que existe um problema de comunicação muito grande. Existe um outro problema que é uma noção do que para mim seria mais próximo de dar uma definição para isso, é o colonialismo. É essa capacidade ou essa maldade do ser humano que faz, que possui a informação, possui formação, faz de mim um elemento melhor do que o outro. Então, mesmo se as minhas ideias são excelentes, faça atenção nisso porque eu que estudei mais que você sei que isso é bom. Então, conduzir o outro na forma que você acha importante, mesmo quando essas coisas são boas, porque na verdade as pessoas têm que fazer um caminho, construir um caminho juntos, inclusive

se transformando em coisas que metam em questão as tuas certezas. Então, eu acho que o programa maior do ser humano é um problema de comunicação. E no Teatro Fórum é exatamente o que a gente põe em ação. O Teatro do Oprimido, mas mais particularmente o Teatro Fórum, porque as outras formas eu as acho muito transitórias, elas servem fundamentalmente para isso que é visível do mundo que é o Teatro Fórum. As outras todas, o Théâtre Invisible, o (Teatro) Imagem, o (Teatro) Jornal, tudo isso são fases que te permitem chegar a um ato importante de comunicação com a gente que é o Fórum. O Fórum é realmente pôr em questão os conflitos de sociedade e tentar entender as coisas juntos e se transformar com elas. Porque a coisa mais fascinante é quando o *metteur en scene* é surpreso pela proposição do público que vai transformar a sua ideia, e isso que é fantástico, continuar dizendo e estabelecendo regras que possam ser interessante para todo mundo. Eu acho que o mal maior da humanidade é a comunicação, se a gente tivesse uma capacidade de comunicação mais larga o Bolsonaro não seria presidente do Brasil hoje, e o Macron não seria presidente da França hoje. Nós não temos essa capacidade ou nós não temos a humildade de aceitar que a gente tem que se transformar. Eu acho que no Teatro Fórum, se a gente faz corretamente e eticamente, você é todo tempo posto em questão e ser posto em questão faz com que a sua cabeça funcione, e quando ela funciona junto com os outros, quando estamos passando um momento de criatividade juntos, é fantástico. Fiz bastante confusão, né?! Mas comecei a te dar uma pista.

D.L.: Eu vou voltar na questão do exílio. Queira ou não você viveu um exílio, mas falou que não queria entrar no ‘papel do exilado’. Então, me fala como que este período do exílio, esta experiência, te afetou afetivamente, artisticamente. Como foi isso para você?

R. F.: Engraçado, você vê, a segunda mulher do meu pai dizia uma coisa que era muito bonita que era ‘as pessoas sofrem muito com o exílio, eu não’. Claro que foi uma tristeza muito grande estar separado da minha família e tudo isso, mas eu cresci, eu pude crescer, mesmo com os meus filhos no exílio. Eu recomecei e cresci. Universidade, uma vida mais aberta. (trecho inaudível) Para mim tem muito disso. Eu

assumi o exílio e trabalhei como um doido para o comitê de anistia por exemplo, para a oposição sindical, para um monte de organismos que eu achava que era importante, mais aqui em Paris do que em Lisboa porque fiquei mais tempo aqui. Trabalhei muito tempo com isso mas aceitando que eu estava me transformando com isso tudo. Mesmo afetivamente, às vezes penso “puxa, faz quarenta anos que eu perdi essa relação. O Facebook é fantástico porque te bota em contato com gente que não vê mais há muito tempo e você descobre que tem tanta coisa em comum. Aí você vê e pensa ‘ah que pena, eu perdi isso’, mas ganhei tantas outras coisas. Quer dizer, eu não sou muito de sofrer pelo que eu perdi. Se eu tivesse parado eu estava perdendo tudo o tempo todo, mas como eu estou mexendo, vendo, trabalhando muito com gente jovem, tudo isso... eu não tive tempo para ficar sofrendo os males do exílio, e nem emocionalmente. Claro que teve momentos de tristeza. E momentos de dizer ‘eu pertenço tanto ao Brasil e de repente está acontecendo isso lá e eu não estou lá’. No bem e no mal. A eleição do Bolsonaro para mim foi isso, pensei ‘puts, é ridículo o que a gente pode fazer pelo Haddad aqui em Paris. Vamos fazer tudo que a gente puder, mas é ridículo. A gente tinha que estar lá, brigando lá. Mesmo essa tristeza, essa volta para trás. Que nem é volta pra trás, é uma entrada no escuro antes no total. As pessoas falam ‘ah, estamos voltando pra 64’, mas é muito pior. Então dá uma tristeza grande de não estar tentando fazer coisas, estar perto das pessoas e trocar essa energia. Mas para mim o exílio não é uma coisa que marca minha vida realmente. Agora eu vi pessoas e convivi com pessoas que foram transformadas profundamente pelo exílio e reconheço nelas um direito total de terem sofrido como elas sofreram, pessoas que talvez tenham tido menos chances do que eu ou que tinham uma estrutura psicológica que não permitia que elas pudessem viver isso de outra forma. Pessoas que estavam aqui só contando os dias para esse dia imaginário, onde tudo acabaria, pudesse chegar. E acabou, elas foram embora, mas mais ou menos continuaram, algumas, com problemas muito graves. Mas eu não sei, não consigo te definir... eu acho que me enriqueceu muito. Às vezes eu me pergunto ‘se eu não tivesse saído do Brasil, o que eu estaria fazendo?’. Eu já não teria meus filhos, que eu adoro, super. Teria outros, provavelmente, mas enfim, o Leonardo e a Silvia não existiriam. E eu gosto de ter o Leonardo e a Silvia. Não sei te dizer, não consigo. Hoje realmente o que me faz mal é não poder dar um pouquinho de energia para quem está trabalhando no Brasil para

transformar aquele horror em alguma coisa que talvez possa ter esperança. Agora, francamente, onde eu acho que de vez em quando é desesperante é você perceber que este fenômeno do Brasil não é um fenômeno brasileiro, no Brasil é muito mais acentuado, mas você vê crescer essas ideias obscurantistas por todo lado. A evolução humana hoje é neste sentido do obscurantismo, da falta de comunicação da maldade na relação humana, da indignidade que uns utilizam com os outros. Evidentemente a gente ainda está longe disso na Europa, mas está avançando para isso, veja a situação da Itália. O que aconteceu com esse mundo? Onde foi parar a generosidade, a abertura de espírito, a vontade de viver junto? O que você vê é o obscurantismo avançando e as pessoas se organizando para tentar sobreviver a isso. É terrível.

Parte 2 - 27/03/2019

D.L.: Como era a sua relação com Boal e como era o cotidiano dele em Paris?

R.F.: Eu acho que eu vi mais o cotidiano do Boal em Lisboa do que em Paris, porque em Lisboa realmente a casa deles, dele e da Cecília, era uma casa aberta, onde muita coisa interessante acontecia. Foram nos anos logo depois da revolução, mas já tinha também uma certa decepção no meio político português quanto ao futuro de Portugal. A esquerda já estava meio desiludida com o que estava acontecendo. Tinha até os que diziam “ah, estamos voltando para o fascismo”, mas isso eram os exagerados. Mas, definitivamente, o que parecia no começo com a Revolução Portuguesa estava se transformando no que se transformou, quer dizer, Portugal acabou aderindo à Europa, num programa que na época era social democrata. E a intelectualidade portuguesa se ressentia muito disso. O Boal foi recebido, isso é uma visão minha porque eu não vi quando eles chegaram em Portugal, mas ele foi recebido muito muito bem, por várias questões, uma porque era um diretor de teatro reconhecido internacionalmente, era uma pessoa extremamente simpática, e com uma capacidade de comunicação muito grande, era, além de tudo, a pessoa que estava propondo esse método que ele estava fundamentando em Portugal, transformando em prática realmente nessa época e que aparecia como um método revolucionário. Então, foi extremamente bem recebido, porque ele merecia isso também.

O Boal, a minha consideração pessoal é que era uma pessoa de uma inteligência e de uma capacidade organizativa muito grande, ele soube ler e reler o que tinha de mais interessante no teatro durante muito tempo e traduzir isso em um método que virou, evidentemente, um método dele porque ele imprimiu a compreensão dele, a imaginação dele disso tudo, com um apoio grande e sólido na Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, que ele gostava muito. Então, o percurso político dele, o percurso artístico dele, o percurso humano dele, funcionaram muito bem nesse momento de Portugal. Era o que estava se procurando, já vendo que não ia ser um país socialista, mas com uma abertura de espírito, uma abertura artística interessante. Então, ele foi muito bem recebido e teve um lugar importante lá.

E a casa dele era realmente aberta. Eu vou contar uma coisa que foi incrível. Nós, trabalhando no Conservatório, eu era muito amigo da Cecilia também, então tinha todo um círculo de amizades que se fazia, e trabalhávamos no Conservatório, a gente se via muito. Além disso, começamos a trabalhar na criação do “Zumbi”, a ideia era misturar três, quatro atores brasileiros com três, quatro atores portugueses para fazer uma nova versão do “Zumbi”, respeitando profundamente o texto, a ideia criativa, mas evidentemente tinha uma luz mais contemporânea também. Então, a gente se via muito, almoçava juntos, jantava juntos... de um jeito bastante informal, era uma casa aberta. Uma vez o Chico (Buarque) chegou em Lisboa, e o Chico tinha feito (a música) “Meu caro amigo” que todo mundo cantava e re-cantava em Portugal e diziam “ah, a música do Chico fala do Boal”, era uma outra forma de ver o Boal, o Boal que era cantado pelo Chico Buarque, que era uma estrela em Portugal. O Chico estava lá e o Boal organizou um jantar com vários intelectuais portugueses, ele deve ter convidado vinte ou vinte e cinco pessoas. De repente, a porta abriu e teve uma invasão no apartamento, era como se tivesse uma fila organizada na porta e, uma vez que alguém que foi convidado abriu a porta, teve essa invasão. Eu tenho a impressão, na minha cabeça tinham umas quinhentas pessoas, não tinham, claro, devia ter umas cento e cinquenta. Mas o apartamento, que era grande, ficou abarrotado, todo mundo queria ver o Chico e, mais ainda, queria ver esse encontro do que tinha de melhor em

Portugal na época com o Chico. E eles acabaram se escondendo num quarto da casa para poder conversar um pouco porque a casa foi literalmente invadida. Foi incrível.

Então tinha isso, a gente se via muito mais nessa época. Aí teve a criação de “Zumbi”, o trabalho no Conservatório... Por uma questão de idade também, talvez eu era mais amigo da Cecília do que do Boal. E, além de tudo, evidentemente mesmo ele sendo uma pessoa muito democrática, simples e tudo isso, era o Boal. Pra mim, desde a adolescência eu ouvia falar no Boal, eu seguia o Teatro de Arena em São Paulo, ia ver os espetáculos que eles faziam. Eu fiz parte, ainda bem pequenininho, quando eles criaram o CPC, eu fiz parte do CPC, devia ter uns 10 anos. Então tinha essa veneração, era o Boal. Então mesmo tendo ficado amigo, dividido momentos de trabalho juntos, sobretudo do Conservatório, ele era o Boal. A Cecília era mais perto.

Depois, aqui em Paris, a gente começou a se ver menos, mas a gente se via com uma certa frequência. De vez em quando eles convidavam a gente para jantar, de vez em quando nós convidávamos eles para jantar. E depois aconteceu que teve essa tentativa de criar uma companhia aqui, onde tivesse alguns brasileiros, mas integrada no movimento teatral francês, que foi o que deu origem à criação da Erêndira, do García Márquez, eu acho que em 83, com a Marina Vlady, que foi uma estrela de primeira grandeza na França, ela era concorrente da Brigitte Bardot, era uma mulher linda, que deve ter seus 88, 90 anos hoje, que vinha de uma família de artistas, intelectuais, extremamente culta e com uma história pessoal bem mais intelectual e bem mais progressista que a Brigitte Bardot. Ela fez o papel da avó, então na época devia ter uns 50 anos, mas quando a gente fez Erêndira era impressionante, sobretudo no domingo que era de tarde, no TEP, que hoje é o Théâtre La Colline, as pessoas vinham, uma quantidade de gente enorme ficava na porta esperando a Marina sair para tirar fotografia perto dela e pegavam a gente “oh, você trabalha com ela!”, era impressionante. A Marina era muito, muito conhecida. Ainda é uma estrela. E nesta época a gente estava bastante junto, ensaiamos juntos, foi bem legal. Mas a gente não tinha a mesma frequência que tinha em Lisboa, que é uma cidade pequena, o Conservatório nos unia, tudo isso.

Eu queria dizer do Boal uma outra coisa, que eu ia começar te dizendo isso ontem, e não disse, e é o que eu penso. Eu penso que, muito parecido com o que eu te disse do meu caminho, era o dele. O Boal não se deixou engolir pelo lado nostálgico, triste, sofrido do exílio. Não que isso não fizesse parte do cotidiano dele também mas eu tenho a impressão que ele fez uma opção que era de tirar proveito ao máximo possível desta experiência nova que ele estava vivendo, essa obrigação de ir pelo mundo afora. Perder o teatro de Arena, perder os atores dele, perder a militância dele no Brasil, ao invés de deprimir, abriu. Então, eu estou na Argentina, eu estou não sei onde, eu começo a tirar proveito do que pode ser produzido aqui, eu não fico parado. E depois foi Portugal, a França, a Itália, a Alemanha, os Estados Unidos, a Inglaterra, algumas intervenções no oriente... e ele foi fazendo isso funcionar a serviço do trabalho dele muito mais do que se fosse inibidor. Não teve inibição pela coisa, ao contrário, serviu de motor de arranque para continuar construindo a trajetória dele.

Então tinha isso que era gostoso na relação com ele, além de que ele era uma pessoa festeira, que gostava de dar risada e de contar casos. Então quando tinha um jantar virava sempre aquela conversação. E, evidentemente, com um lado extremamente sério, militante, querendo que o Brasil se redemocratizasse, escrevendo, lutando para que isso acontecesse. E depois, quando ele voltou para o Brasil, a batalha dele lá foi uma batalha efetivamente para abrir e não para fechar. Eu acho que era uma pessoa que tinha na cabeça uma noção de abertura. Quando ele vinha pra cá, depois, quando eu comecei a trabalhar com o “L’Opprimé”, daí a gente se via, o fator comum era o “L’Opprimé”, também tinha isso, no fim do ensaio tinha “vamos tomar um copo, vamos dar risada, falar das coisas...”, sempre tinha um espírito de abertura, um de interesse que saia do profissional para ir para o humano também. Então foi uma relação boa. Teve um período difícil, infelizmente chega uma hora que os caminhos mais ou menos divergem. Teve essa divergência no desenvolvimento do “Théâtre de l’Opprimé” e, seguramente, muitos “non dit”, coisas que ficaram sem serem ditas que talvez se a gente tivesse tido a oportunidade de se reencontrar, de se falar, poderíamos ter achado outros pontos de convergência. Numa das despedidas nossas, ele me falou uma coisa que fica na minha cabeça, ele disse “Olha, eu acho que eu tenho todo o interesse em trabalhar contigo, como você tem todo interesse em

trabalhar comigo.” e eu respondi “Eu também acho, com diferenças, mas também acho. Eu não tenho nada a perder trabalhando contigo como você não tem nada a perder trabalhando comigo, pelo contrário, podemos ganhar.”. Mas tinha uma diferença de divisão, talvez estratégica, de como desenvolver isso tudo. Teve um momento onde ele disse que ele achava, por exemplo, que era importante que eu viajasse um pouco pela Europa, sobretudo pela França, vendo o que as pessoas estavam fazendo, para tentar de uma certa forma catalisar aquilo, já que aqui chamava-se Centre du Théâtre de l’Opprimé, o que tinha de sério trabalhando em torno da matéria dele. E eu respondi a ele que não, que não estava afim disso de jeito nenhum, que o que eu gosto muito de estar no terreno, é de estar fazendo estágio, workshop, criação, tudo isso, que eu não tenho uma vocação para ir ver e discutir com os outros, mas o que eu gostava tava aqui, então que eu tava fazendo, mais ou menos, uma opção diferente da que ele fez. Ele, a partir de um certo momento, começou a viajar muito, muito pelo mundo. Ele até contava as horas que ele tinha passado em aeroporto, em avião... era uma coisa enorme. Então, ele passava realmente três dias em Londres, dois na Alemanha, voltava para cá e já partia para Hong Kong, então ele tava o tempo todo fora. E eu disse a ele, olha eu prefiro me concentrar aqui, eu gosto de viajar e trabalhar fora, mas a partir de uma base sólida minha aqui, é disso que eu gosto. Eu gosto de ir para a escola que tá aqui do lado, trabalhar com as crianças da escola, da mesma forma que eu gosto de trabalhar com adultos, com pessoas que rendam muito mais, não é que eu seja fanático só de uma coisa, mas eu sou fanático desse lugar, eu sou fanático dessa equipe que foi constituída aqui, eu sou fanático do desenvolvimento do trabalho a partir daqui, muito mais do que começar a viajar daqui para lá, mesmo.

D.L.: Para finalizar, do seu olhar, quem foi o Boal?

R.F.: Foi um ser humano que lutou todo tempo para deixar claro que o mundo pode ser melhor e que a gente tem uma responsabilidade nisso, que não é só lutar por ideais filosóficos e etc, mas é manter um cotidiano que seja também de transformações, de estar atento ao outro. Uma pessoa que estava muito atenta aos outros.

Parte 3 - 18/04/2019

D.L.: Você pode falar mais sobre o tempo em que vocês trabalhavam no Conservatório Nacional, em Lisboa?

R.F.: A presença nossa incomodava. Tinha um ambiente que era extremamente crítico. Era crítico porque era a antítese do trabalho deles, que eram super conservadores. Eram críticos porque eles se sentiam invadidos pelos brasileiros, e isso era uma verdade, que você pode constatar, eles se sentiam realmente invadidos pelos brasileiros.

D.L.: E sobre a suposta revisão curricular proposta na época?

R.F.: Foi imposta. Foi naturalmente imposta. Quando a direção do conservatório me chama, que tinha um currículo completamente avesso a eles, o Boal, a Cecilia... Foi imposta é um modo de dizer. Se impôs. Tinha uma outra brasileira que trabalhava lá, era Marta, se não me engano. Então, éramos quatro sob uns dez professores, era um bom número. Então, eles começaram a se sentir politicamente antagonistas. Eu me lembro de uma reunião de professores, o Boal não estava, uma das professoras falou assim “pois é, nós vimos o seu diploma universitário, mas o Boal não tem nenhum diploma universitário, como ele está ensinando aqui?” aí eu falei “Sim, ele é engenheiro químico, basta? Formado no Brasil e nos Estados Unidos.”

(entrevista interrompida)

Eu realmente não penso que isso seja determinante. Provavelmente, a gente estava forçando um pouco para institucionalizar um renovamento total do conservatório. Na época, Portugal estava destruído. Então, a gente chegava e eles corriam atrás da gente para entrar para a universidade, tudo que tinha de intelectual, de artista, que era mais progressista caía em cima dos brasileiros para botar na universidade.

**APÊNDICE D: ENTREVISTA COM ARAM
IKRAM TASTEKIN CONCEDIDA À DANIELA
LEMES**

Aram Ikram Tastekin é ator e encenador curdo e atualmente se encontra exilado em Paris. A entrevista realizou-se por e-mail no dia 05 de abril de 2019.

Daniela Lemes: How was your artistic career so far?

Aram Ikram Tastekin: I completed my education in 2013 and then I started to work as a teacher at the conservatory. I also worked as an actor in the city theater. I played in many movies. I went to prison due to my political art and left my country in December 2017.

D.L.: What exactly led you to exile?

A.I.T.: I am a Kurd and for years our identity, culture and language have been forbidden. I grew up in a family of militant traditions and my artistic work has always been political. The state originating from it judged me. In addition, I opposed the militarist idea that I faced every moment of my life, and I refused the mandatory military service.

D.L.: From your personal experience, how do you define exile?

A.I.T.: People become children in their lives three times: 1 - when he was born. 2 - when he goes into exile. 3 - after returning from exile. I'm having a second childhood, and I'm starting from scratch all over here. My artist personality and my resistance culture motivate me.

D.L.: How does this experience affect you emotionally?

A.I.T.: I'm personally very emotional. Exile creates a lot of emotional feelings in me and I try to turn them into art. I keep writing.

D.L.: How does it impact on your artistic work?

A.I.T.: I was a well-known artist in my own country, and it was easy to find a job or to do some artistic work. There are many disadvantages here. You don't know language, you don't know a lot of people, there are many problems like economic problems.

D.L.: How does it impact on your worldview and on the vision of your country?

A.I.T.: I am a libertarian person and I am very much influenced by Marxist thought. I call myself a socialist. I am a comrade of all the oppressed peoples in the world. I believe in peace, equality and justice despite all the pain. My country is a paradise divided into four parts of Kurdistan (Iraq, Iran, Syria, Turkey) hopefully one day of freedom and democracy revenue.

D.L.: What are your professional expectations? Is there any possibility of going back to your country?

A.I.T.: I want to be a good artist and academician. I want to represent my country worldwide. One day I will return to my country, and those who sent me into exile will be ashamed.

APÊNDICE E: ENTREVISTA COM FILIPE CRAWFORD CONCEDIDA À DANIELA LEMES

Filipe Crawford é ator e encenador. A entrevista realizou-se por e-mail no dia 18 de abril de 2019.

Daniela Lemes: Augusto Boal chegou em Portugal em 1976, pós Revolução dos Cravos. Na sua visão, como estava o contexto político neste momento? Como era fazer teatro dentro deste contexto?

Filipe Crawford: No pós-vingte e cinco de abril de 1974, o ambiente político era de festa, de grande liberdade e esperança, mas também de grande agitação, troca de ideias e militância política. O Conservatório, quando lá entrei em 1976, tinha sido alvo de uma ocupação pelos alunos, que tomaram conta da direção da escola e sanearam muitos professores. É neste contexto que são convidados alguns professores estrangeiros, como o Richard Demarcy, que vem de Paris com a Teresa Mota, que foram os meus primeiros mestres nesta escola.

Querer ser actor, na altura, ainda era uma ambição difícil de entender, e havia poucos candidatos (cerca de 16 no meu primeiro ano), e a única escola de Teatro era o Conservatório.

Em 1977 o Boal e a Cecilia vêm leccionar na escola e eu, que tinha perdido o primeiro ano por ter ido trabalhar profissionalmente com o Demarcy, tenho o privilégio de o ter como professor. O Boal trazia consigo também dois actores assistentes, o Rui Frati e o Seme Lufti, com quem viria a trabalhar mais tarde.

D. L.: Como foi a sua experiência como aluno de Augusto Boal? O que aprendeu com ele?

F.C.: O Augusto Boal trazia consigo toda a filosofia do seu Teatro do Oprimido e todo um sistema de treino para o actor que era inovador e revolucionário para nós, jovens estudantes de teatro. Mas também foi muito importante a Cecilia Boal que nos abriu as portas das técnicas de Stanislavski e do Actor's Studio do Lee Strasberg. No

final desse primeiro ano de trabalho com eles fui convidado para fazer uma substituição para os Saltimbancos, uma companhia que levei, em conjunto com o Boal, que montou na altura Zumbi com actores brasileiros e portugueses, ao Porto, no âmbito de um festival universitário.

Seguidamente integrei um projecto de poesia concreta portuguesa, o colectivo Ânima, onde contracenava com o Rui Frati e o Seme Lufti.

D. L.: Como era a relação de Boal com os demais alunos?

F.C.: O Boal era simultaneamente generoso e distante com os seus alunos. Era o Mestre, um Guru rodeado de uma aura que o protegia de intimidades excessivas. Mas na relação pedagógica era sempre muito concreto e prático, pronto a ajudar e esclarecer. Mas a sua presença impunha-nos uma distância e um respeito que não nos atrevíamos a quebrar. Já com a Cecilia a relação era muito mais afectuosa, quase como uma mãezinha para os seus alunos, e todos a idolatravam.

D. L.: Como você acha que esses professores brasileiros (Augusto Boal, Cecilia Boal...) contribuíram para o teatro português?

F.C.: A importância do Augusto Boal foi decisiva para o teatro português dos anos 80 e posteriores. Não apenas pela sua presença na Escola de Teatro no Conservatório, ou na sua colaboração com companhias independentes, como a Barraca e a Comuna, se não estou em erro, mas também pelas publicações que entretanto editou em Portugal e que hoje ainda são bíblias para os criadores e formadores de teatro. Pequenos livrinhos com exercícios para o Actor e não-Actor e um pequeno tratado de encenação sobre o Teatro do Oprimido (não era bem este o nome - tenho que ir ver) marcaram toda a prática e formação teatral dos anos seguintes e ainda hoje são referência principal da maioria dos formadores. No que me diz respeito, juntamente com o Richard Demarcy, a Teresa Mota e o João Mota, o Augusto Boal e a Cecilia são os Mestres que reconheço e que ficaram da minha passagem pelo Conservatório Nacional.

APÊNDICE F: ENTREVISTA COM JOÃO MENAU CONCEDIDA À DANIELA LEMES

João Menau é professor de Teatro na Educação. A entrevista realizou-se por e-mail no dia 21 de abril de 2019.

Daniela Lemes: Augusto Boal chegou em Portugal em 1976, pós Revolução dos Cravos. Na sua visão, como estava o contexto político neste momento? Como era fazer teatro dentro deste contexto?

João Menau: Na época que o Augusto Boal chegou em Portugal estávamos a viver o chamado “Verão quente”. Toda a sociedade estava numa constante mudança, a reforma agrária fazia-se no Alentejo, a guerra colonial em África estava a terminar. Viviam-se tempos de alegria, de euforia. Quase 50 anos de fascismo tinham deixado um país cinzento e triste, tinham amarfanhado um povo inculto e pobre, isolado do mundo. Era uma agitação e a gente do Teatro, como vanguarda, estava ávida de mudanças. Os actores e os encenadores desejavam pôr em cena outros textos que não os conservadores, impostos por uma censura austera e caduca; queriam fazer um teatro interventivo que questionasse as pessoas e o Mundo; discutir novos temas. Por todos os lados surgiam grupos de teatro. Até as cidades pequenas tinham o seu grupo de intervenção teatral. O próprio Movimento das Forças Armadas, surgido da Revolução, com as suas sessões de esclarecimento levava consigo aos lugares mais remotos grupos de teatro que representavam nas aldeias, às vezes em situações muito precárias, como em palheiros, cooperativas, Largos da aldeia, etc. Actores e povo misturavam-se numa festa de alegria.

Neste seguimento de mudança chegaram a Portugal muitos intelectuais e vários grupos de teatro de vanguarda, como os Living Theatre, que traziam nos seus espectáculos temas como: a guerra, racismo, a liberdade, as diversas formas de

sexualidade, as drogas. Todos absorviam e discutíamos esses temas, para nós novos, sedentos de mudança.

Por essa altura nas cidades mais populacionais, Lisboa, Porto, Coimbra e Évora surgiram, os chamados Teatros Independentes. Esses grupos primavam por um trabalho menos formal e por reportório mais vanguardista

Surgiram também muitos grupos de teatro de amadores nas escolas, nas fábricas, nas cooperativas. Levou-se à cena textos nunca antes representados em Portugal, como Brecht, Ibsen, Ionesco, de autores contemporâneos e os portugueses, Virgílio Martinho, Bernardo Santareno, António Aleixo. Todos estes autores estavam proibidos pela censura. Lembro-me que às vezes chegavam a estar em cena, na mesma cidade, três e quatro encenações da peça “As espingardas da Mãe Carrar”.

O Boal teve ousadia, o que até nunca tinha sido feito: no seu espectáculo “Ao que isto chegou” na Barraca, aproveitou muitos textos produzidos pelos alunos nas suas aulas.

D.L.: Como foi a sua experiência como aluno de Augusto Boal? O que aprendeu com ele?

J.M.: A minha experiência como aluno do Boal foi excelente. Na altura eu era um jovem que queria fazer teatro, que estava cansado do que tinha aprendido até aí.

A convite do Secretário de Estado da Cultura da altura, David Mourão-Ferreira, chegou a Portugal Augusto Boal e o seu grupo. Foi aí que eu deixei engenharia e inscrevi-me no Conservatório Nacional. Tive como professores Boal, Cecilia Boal, Rui Frati, Joana Lopes e outros. Foi uma experiência muito enriquecedora, pois eles traziam uma nova linguagem para o Teatro e tinham uma postura nada conservadora perante os alunos e a vida. Muitas vezes as aulas, através do Teatro Invisível e Fórum, prolongavam-se à rua (não esquecer que o Conservatório estava situado no Bairro Alto onde havia muita pobreza e prostituição) e algumas vezes ao Metro, o que gerava, por vezes, discussão com os espectadores e até inícios de violência, pois não sabiam que estávamos a fazer teatro.

Aos fins-de-semana era certo e sabido que estávamos na casa do Boal, ou de outro brasileiro, a conviver e a comer feijoada.

As aprendizagens com o Boal foram muito importantes na minha vida profissional. Segui a carreira do ensino onde leccionei Teatro na Educação. Lembro-me muitas vezes de trabalhar o Teatro de Jornal com os meus alunos. Deixei de lado a obra de teatro, para pegar numa notícia de jornal e passar para a improvisação e discussão. Nas minhas aulas tudo era possível dramatizar!

D.L.: Como era a relação de Boal com os demais alunos?

J.M.: O Boal era uma pessoa muito acessível e tinha uma relação com os alunos muito aberta. Por vezes até nos esquecíamos que eramos professor e aluno. Nunca o tratei por professor, mas por Boal, assim como à Cecília e ao Rui. Aliás, posso até afirmar que tive uma relação de amizade com eles, principalmente com o Rui Frati.

D.L.: Nessa época, havia no Conservatório Nacional muitos professores brasileiros (Augusto Boal, Cecília Boal, Rui Frati...). Na sua visão, como esses professores brasileiros eram recebidos pelos professores portugueses?

J.M.: Bom, temos de reconhecer que havia uma certa inveja da parte de alguns professores portugueses. Quase todos eram professores com uma mentalidade de velhos, outros de uma esquerda conservadora. Era natural que a frescura trazida por Augusto Boal e sua equipa provocasse um certo mal-estar. Lembro-me que na altura tinha professores com quase setenta anos com uma concepção de teatro muito antiquada. Em plenários gerais de Escola chegámos a sanear alguns professores que não nos interessavam.

Provavelmente foi esse confronto que fez com que o Boal se sentisse mal e saísse de Portugal. Foi o país e a cultura que ficaram a perder!

D.L.: Como você acha que esses professores brasileiros contribuíram para o teatro português?

J.M.: Ainda hoje a marca do Augusto Boal é sentida no teatro em Portugal. Os seus livros são estudados nas Escolas de Teatro e a sua metodologia utilizada na preparação de novos actores ou utilizada em cursos de teatro para a Educação, assim como o trabalho de Expressão Corporal realizado por Rui Frati.

Nos meus trabalhos de Formação de Actores e na formação dos meus alunos, em vários países onde trabalhei (Portugal, Angola, Hungria, Polónia) eu utilizo na minha metodologia o que aprendi com o Augusto Boal, Rui Frati, Cecilia Boal e Joana Lemos.

**APÊNDICE G: ENTREVISTA COM CECILIA
THUMIM BOAL CONCEDIDA À DANIELA
LEMES**

Cecilia Thumim Boal é atriz, psicóloga e esposa de Augusto Boal. Atualmente, Cecilia dirige o Instituto Augusto Boal, localizado no Rio de Janeiro. A entrevista realizou-se por telefone no dia 23 de abril de 2019.

Daniela Lemes: A minha pesquisa tem o foco de investigar mais os exílios do Boal aqui na Europa e vou começar pelo motivo da ida de vocês para Lisboa. O Boal recebeu uma oferta de trabalho vinda do governo de Portugal?

Cecilia Boal: O Boal tinha alguns amigos lá em Lisboa, um deles era o Carlos Porto, um crítico, um teórico de trabalho muito importante, e o que ele negociou para viabilizar essa viagem, foi dar aulas no Conservatório de Artes Dramáticas de Lisboa. Tanto eu, quanto o Boal, nós dois demos aulas. Depois é que o Boal trabalhou com A Barraca e fez vários trabalhos com eles, também montou “Zumbi” e eu também fiz trabalhos, trabalhei na televisão lá em Lisboa.

D.L.: Na época, o Carlos Porto publicou uma crítica ao primeiro-ministro por não não ter cumprido exatamente o acordo com o Boal, que ele estava muito chateado... você tem alguma informação sobre esse conflito, ainda antes do Conservatório?

C.B.: Olha, eu não sei se foi antes, foi durante. Porque a gente durante dois anos deu aulas de fato lá, mas depois fomos demitidos. E isso motivou a nossa ida para a França. E é possível que isso tenha causado esse mal-estar do Carlos Porto.

D.L.: Algumas pessoas relatam que vocês, de alguma maneira, revolucionaram a proposta curricular no Conservatório. E como foi a experiência de vocês lá?

C.B.: Olha, eu não sei se a gente revolucionou... a gente foi levando a nossa própria experiência, quer dizer, eu com relação às aulas, a minha formação na Argentina, que é mais baseada no método do Stanislavski, e Boal também, ele tinha feito muito Stanislavski nos Estados Unidos, né, e ele aplicava muito esse método no Arena. Então talvez não fosse um método que se usasse muito em Lisboa naquela época né.

D.L.: Eu conversei com alguns ex-alunos de vocês que falavam muito bem que vocês eram muito queridos pelos alunos mas que, talvez, essa recepção não fosse tão boa assim por parte dos outros professores. você sentia algum clima nesse sentido?

C.B.: Não, eu tinha muito pouco contato com os outros professores. Pra te falar a verdade, mal sabia quem eram. Eu ia, dava a minha aula e ia embora, nunca convivi e não lembro quem era professor lá. De fato, eu tenho a impressão que os alunos gostavam bastante das aulas. Isso sim.

D.L.: O Hélder Costa, da Barraca, comentou que o Boal deu aulas na FAPIR, que seria a Frente dos Artistas Populares Intelectuais Revolucionários. Você lembra disso?

C.B.: Eu nem sabia disso (risos), então, mal posso lembrar. Mas sempre acontece isso, porque o Boal fazia tanta coisa que eu não conseguia seguir nem a metade.

D.L.: E como era o cotidiano de vocês em Lisboa? Especialmente depois de sair da Argentina, quando a ditadura começou a ficar ainda mais difícil.

C.B.: Olha, o cotidiano era tranquilo, realmente, era muito mais tranquilo. A gente fazia cada um o seu trabalho. O Boal começou a viajar muito, a ter bastante contratos, na Suécia, por exemplo. E eu ficava mais em Lisboa, até porque nosso filho mais novo era muito pequeno, ele tinha dois anos. Então ele viajava e depois dirigia bastante coisas com a Barraca, fez vários espetáculos com eles. Uma pessoa que é muito acessível e pode falar muito bem é a Maria do Céu Guerra, que é a grande atriz

portuguesa, realmente uma atriz formidável. E ela era bem nova, devia ter 30, 31 anos, estava bem no início da carreira dela, e a Barraca também estava no início como grupo, eu tenho essa impressão, que era um grupo recente e que o trabalho com o Boal foi muito importante para eles. Acho que, de modo geral, tinha uma parte do pessoal de teatro em Lisboa que gostou bastante do fato do Boal estar lá e de poder trabalhar com ele.

D.L.: Em relação à ida para França. Você pode falar um pouco sobre a relação do Boal com o Émile Copfermann e como surgiu o interesse em ir para França e publicar o livro?

O Boal não foi levado para a França, na verdade, fui eu que insisti, porque eu tinha vários amigos argentinos lá. E aquele grupo de franceses que se ligou ao Boal através do Festival de Nancy, porque o Boal era muito convidado pelo Festival de Nancy, pelo Jacques Langue, que foi depois o Ministro de Cultura.

O Festival de Nancy era muitíssimo importante, era um acontecimento naquela época e ele convidava muito o Boal. Então, o Boal começou a conhecer algumas pessoas de teatro da França ali neste Festival. Eu não sei se ele conheceu o Émile lá, mas o Émile era um intelectual muito importante na França porque era membro de uma editora que, se não me engano, se não começou, ficou muito mais importante e conhecida quando teve os acontecimentos de Maio de 68, que era a Maspero. Que era de um homem muito rico, chamado François Maspero, que resolveu fundar uma editora. E Émile era diretor de uma coleção desta editora e publicava coisas mais ligadas às questões políticas.

Então, quando ele conheceu o Boal, ouviu falar do livro Teatro do Oprimido, eu não sei se ele leu esse livro, porque ele não lia português, ou então a editora devia ter leitores, não é, e ele se interessou e ele publicou o livro. O Émile publicou o livro dentro desta coleção que ele tinha na Maspero, que era muito prestigiosa na época, era uma referência às pessoas que esquerda. Então, quando publicou o livro, imagina, foi importantíssimo, porque ficou conhecido no mundo inteiro. Porque a França continua sendo uma referência. O que a França publica imediatamente tem uma

repercussão muito grande nos outros países. E foi o que aconteceu, o Boal começou a ter muitos convites, começou a viajar muito mais, e esse grupo, que eram pessoas ligadas a Émile, de outras áreas também, eram professores universitários, gente que trabalhava com educação, que eram conhecidos dele de longa data, gente que trabalhava em meios psiquiátricos também, um psiquiatra muito famoso que o Émile também publicava, publicava os livros desse homem, começaram a chamar Boal a trabalhar em parceria e, assim também, a Universidade de Sorbonne, que tinha no momento uma vaga para professor, porque o professor estava na Inglaterra fazendo uma temporada lá, convidaram o Boal para substituí-lo durante um ano e meio. E isso foi ótimo, porque a gente conseguiu todos os papéis pra ele e para a família toda. Então, a França foi para nós muitíssimo importante.

D.L.: Para essa internacionalização da trabalho, né?

C.B.: Exatamente. Foi a partir da publicação do livro pela Maspero que o Boal se tornou conhecido no mundo inteiro né. E começaram a fazer publicações em outros idiomas e começaram a surgir grupos que praticavam o método dele.

D.L.: Neste grupo de intelectuais que você comentou, que o Émile fazia parte, o Bernard Dort também fazia parte?

C.B.: Sim, sim. O Bernard Dort também fez parte deste grupo, Richard Monod, tinha um casal que eu não vou me lembrar o nome agora mas que trabalhavam com educação, esse psiquiatra (trecho inaudível), enfim, toda uma série de pessoas que se interessaram muito pela proposta.

D.L.: E foi nesta época da Sorbonne que surgiu o Centre d'Étude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression (CEDITADE) ou foi um pouco depois?

C.B.: Não, olha eu acho que não foi ligado, não foi com certeza ligado à Sorbonne. O CTO surgiu ligado ao CBA, que era o grupo, que eu não sei se ainda existe, que trabalhava com educação, mas com o método Célestin Freinet. Bom, Freinet trabalhava de uma maneira muito diferente de Paulo Freire mas era uma referência em educação. E eram educadores que trabalhavam com esse método.

D.L.: Hoje, o espaço que representa Boal é o Instituto Augusto Boal e o Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro?

C.B.: Não, não, eu não diria isso de jeito nenhum. Eu acho que tem muitos grupos espalhados pelo mundo que praticam bem o Teatro do Oprimido. Tem bons grupos em Portugal, tem na Argentina, o grupo da Índia continua sendo sempre uma referência, tem na Inglaterra algumas pessoas que trabalham bem com o método do Boal. E tem muitíssimos que trabalham de qualquer maneira, fazem qualquer coisa, não teriam nem que dizer que é Teatro do Oprimido.

D.L.: Falando novamente sobre o exílio. Você já falou algumas vezes sobre o impacto positivo que o exílio teve no trabalho, no sentido de internacionalizar o trabalho do Boal. Mas existiu algum impacto emocional? Se sim, que impacto foi esse?

C.B.: Eu acho que o exílio representa um impacto para qualquer pessoa que precisa se exilar. Você imagina, você passar a sua vida em um determinado lugar, você tem projetos, você tem um cotidiano e, de repente, tudo isso se interrompe, então, não tem como não ter um impacto isso daí, isso mexe completamente com a sua identidade. O fato de você também não ter escolhido ir embora de um determinado país, você era obrigado, digamos assim, pelas circunstâncias a ir embora e a reformular a sua vida. Então, não tem como não ter um impacto.

Agora, eu acho assim, nós estávamos em muito melhores condições que muitíssima gente. Primeiro, porque a gente podia fazer essa opção, imagina a pessoa que não tem um tostão nem para comprar uma passagem de ônibus para São Paulo, como é que vai comprar uma passagem para ir embora para a Europa? Não tem a menor condição. Então, realmente o exílio, neste sentido, é um privilégio. E, em segundo lugar, pelo fato de o Boal já ter uma trajetória, ele era muito acolhido pelos seus pares em muitos lugares, e isso também não acontece com todo mundo, ele já tinha um reconhecimento. Então, nosso exílio foi facilitado por essas condições, por essas circunstâncias concretas da nossa vida, né. Você imagina uma pessoa que não tem dinheiro e vai assim? Coitada. Só fugindo, como acontece agora com os

refugiados, é uma situação horrível para qualquer ser humano, não é?! E, digamos que neste ponto de vista, nós fomos extraordinariamente privilegiados.

D.L.: Considerando esse privilégio e que a vida de vocês se estabeleceu na França, o Boal trabalhava demais neste período, o que levou vocês a voltarem para o Brasil definitivamente?

C.B.: O que levou foi a minha insistência, porque eu nunca gostei de morar na Europa, eu detestava morar na França, então, quando foi possível voltar para a América Latina, eu fiz muita questão de voltar. Foi totalmente pessoal, ninguém queria voltar, a única que queria voltar era eu. Já estava todo mundo adaptado. Para o Boal, tanto fazia porque ele começou, já tinha começado, uma época de muitas viagens. Para ele, tanto fazia onde ele morava. E, estando em Paris, para ele era muito mais fácil porque ia muito para Suécia, para Inglaterra... para lugares que ficavam à duas horas de Paris. Era como ir a São Paulo, ir à Brasília, uma coisa assim. E, claro, daqui (Brasil) eram viagens muito mais longas, o que obrigava ele a fazer períodos muito mais longos fora do Brasil também. Porque, já que ele ia, já que enfrentava uma viagem de 11 horas, então, juntava-se, fazia um pacote com vários países, às vezes, ficava 45 dias fora. E lá, quando a gente morava lá, ele podia ir, por exemplo, 4 dias para a Suécia e voltava. Podia ir para a Inglaterra, que é do lado, podia pegar o trem para ir para a Inglaterra e voltava. Então, era mais fácil para ele morar em Paris. De fato, complicou um pouco a vida dele.

D.L.: Para finalizar, o Brasil está vivendo um período político crítico, como você vê a continuidade do trabalho do Boal?

C.B.: Olha, eu não sei, o Brasil está tão imprevisível, a verdade é esta, que não dá para saber. Uma coisa é verdade, todas as artes, de modo geral, estão sendo perseguidas, tem uma perseguição econômica né, por exemplo, a Lei Rouanet já foi cancelada, quer dizer, é muito pouco que é possível captar, muitos projetos não têm como encontrar uma forma de serem realizados. Então, eu também não sei o que vai acontecer com relação ao trabalho do Boal, é muito difícil saber. Eu estou me ocupando do acervo, porque graças a nossa permanência na França eu tenho um

diploma em Psicologia, fiz formação em Psicanálise, então, desde que a gente voltou, eu tenho um consultório, e eu realmente tratei o acervo, fiz o banco de dados tudo com o dinheiro do meu consultório, nunca tive um tostão. Não é verdade isso, na verdade, no período em que o acervo esteve na UFRJ, a UFRJ pagou a revitalização de muitas fitas VHS, que é uma coisa bastante cara, então eles pagaram a revitalização de uma boa quantidade de VHS que eu tinha e estavam se estragando, isso foi muito importante realmente. O resto é o trabalho do meu consultório que eu consigo pagar algumas pessoas que vem aqui, que ficam digitalizando, pagando assim por mês. Eu também paguei a estrutura do banco de dados que também é uma coisa muito cara. Então, por isso que é uma coisa que anda tão devagar.

ANEXOS

**ANEXO 1 - CARTAZ QUE ANUNCIA A PEÇA "O LOGRO" DE AUGUSTO BOAL PARA O
TEATRO EXPERIMENTAL NEGRO:**



ANEXO 2 - TRECHO DE JORNAL ANUNCIANDO O LANÇAMENTO DO NOVO

DRAMATURGO AUGUSTO BOAL:

O TEATRO NEGRO LANÇA EM SÃO PAULO UM NOVO AUTOR CARIOCA

Atuando em São Paulo desde os fins do ano passado, o Teatro Experimental do Negro continua seu persistente trabalho de formação de novos intérpretes, lançamento de novos autores, cenógrafos, etc. Neste momento o T.E.N. prepara-se, no salão cedido pelo Museu de Arte de São Paulo, para lançar um novo autor dramático do Rio, o sr. Augusto Boal, com as peças "Filha Moça" e "Martim Pescador". A primeira tem a direção de Abdias Nascimento, interpretação de Léa Garcia, Marcílio Faria, Aparecida Rodrigues e Jacy de Souza. "Martim Pescador" será dirigida por Antunes Filho, assistente de direção do T.B.C.

O Teatro Experimental do Negro no próximo mês excursionará à Campinas, apresentando no seu Teatro Municipal "O Imperador Jones", de O'Neill e "O Filho Pródigo", de Lucio Cardoso, com cenografia de Clóvis Graciano e Anizio Medeiros, respectivamente. Ainda em julho, o T.E.N. fará às segundas-feiras, no Teatro Brasileiro de Comédia, "O Imperador Jones" com cenografia de Enrico Bianco, a mesma montagem, aliás, com a qual estreou esse conjunto em 1943 no Municipal do Rio. Além dos elementos já citados, fazem parte do elenco: Paulo Costard e Ana Felimonoff, intérpretes convidados; José Ezio, Raul Martins, Dirce e Aracy Ribeiro, Claudiano Filho.

ANEXO 3 - CARTAZ DO TEATRO DE ARENA APRESENTANDO DUAS PEÇAS E SEUS

ESTILOS DIFERENTES:

AB Nº 1959.02.25

TEATRO DE ARENA
DE SÃO PAULO

Novamente em GARÇA, para mais duas apresentações: -

DIA 26 DE FEVEREIRO
(QUINTA-FEIRA)

DIA 25 DE FEVEREIRO
(QUARTA-FEIRA)

ÊLES NÃO USAM BLACK-TIE

De GIANFRANCESCO GUARNIERI

Os garcenses que assistiram esta peça em sua primeira apresentação em Garça, aplaudiram-na 100%; não houve uma só opinião discordante. Foi uma noite de gala para a cultura garcense.

Aproveite, você que ainda não assistiu; esta oportunidade que lhe é oferecida, de assistir a peça que tem merecido aplausos de multidões.

400 representações.

1 ano em cartaz, diariamente.

Premios recebidos em quase todas categorias.

Peça encenada dentro das normas da Escola do Naturalismo, onde o ator em cena faz aquilo que faria na vida comum, se estivesse vivendo ao natural e trecho encenado.

Em cena: nossas coisas e nossa gente, evidenciando um tema nosso: a favela carioca, com seus dramas sociais vivos e palpantes:

- ★ desnível do favelado com o homem do asfalto;
- ★ o desajuste na família, pela carência de recursos, que mais se assestam pelo convívio ao lado daquilo que parece ser bonito e exuberante: o Rio de Janeiro;
- ★ a questão salarial, muito em dia, com o drama econômico que aflige todo o operário;
- ★ o tema da greve e do sindicato, tratados com muita propriedade, etc.

Assistir esta peça é tomar uma lição de sociologia ao vivo.

Esta nova apresentação é TEATRO PARA O POVO

Preço Popular único — Cr \$30,00

Com horário estabelecido para às 20 hs.

CHAPETUBA F.C.

De ODUVALDO VIANA FILHO

- ★ Peça surgida no Seminário de Dramaturgia, anexo ao Teatro de Arena, de autor do próprio grupo.
- ★ Leva à cena aquilo que é muito nosso, e do qual somos campeões mundiais: o futebol.
- ★ Sendo esporte das multidões, coisa quase integrada na nacionalidade brasileira, não poderia o teatro relegá-la, e, arrostando todos os imprevistos cênicos aí está.
- ★ A peça é burlada na Escola do Realismo, portanto, não obedecendo à mesma orientação cênica de "Êles não usam Black-Tie". É o mesmo naturalismo, mas, com certo apuro técnico na encenação.
- ★ Vamos presenciar o futebol, pelas suas consequências humanas e sentimentais.
- ★ Futebolistas, técnicos, mentores e seus familiares, terão seus dramas pessoais, vividos fora da canção, levados para um espetáculo teatral.
- ★ A "gaveta", o subúrbio, o egoísmo individualista, em choque com o senso de equipe que a todos deve presidir.
- ★ O desajuste dos atletas: daquele em evidência, com cartaz crescente; daquele outro, em franco perceptível declínio.
- ★ Enfim, é futebol fora do campo: nas concentrações, nos vestiários, nas "secretarias" mudando estas os resultados concretos da cancha.
- ★ E a influência causada pelas irradiações esportivas, a chamada imprensa falada especializada, diretamente no ânimo do atleta.

A PEÇA É PARA ESPORTISTAS E NÃO ESPORTISTAS. A TODOS ELA COMUNICA ALGO DA VIDA.

PREÇO ÚNICO — Cr \$50,00

Impróprias para Menores de 18 Anos

Não deixem de assistir - TEATRO DE ARENA

Ambas representações no recinto do
Grêmio Teatral Leopoldo Fróes

Um Teatro de Cultura e Elevação !!!

ANEXO 4 - CARTA DE AUGUSTO BOAL AO SEU COMPANHEIRO DO TEATRO DE ARENA

GIANFRANCESCO GUARNIERI:

Guarnieri,

foi no meio da noite um telefonema que devia ter sido ao meio dia, com o sol a pino; foi no meio do sono um telefonema que devia ter sido em horas de lucidez; ~~foi~~ com os olhos meio fechados, quando deviam estar arregalados; foi com os ouvidos meio surdos do barulho dos "loubards" em motocicletas no Boulevard Beaumarchais, aqui perto, lá embaixo, que eu ouvi a tua voz lá de longe, inesperada, bem vinda.

Está vendo? Já me confundi. Eu devia ter dito: ouvia as motocicletas lá longe, distantes, e você aqui tão perto, no telefone e na saudade, você e o Mario, o Fernando e o Zeca.

Foi bom.

Pois é, meu irmão. Dizia o meu pai, em bom português trasmontano, que "a vida nos prega cada peça..." A que me pregou a mim acaba de entrar agora no oitavo ato. Eu sempre penso nessa frase que o meu pai me dizia porque "peça" dá a idéia de alguma coisa imitável, texto escrito que é preciso obedecer, repetir sempre igual. Pois nessa peça que me escreveu a ditadura eu sempre procurei, rebelde, improvisar um pouco, achar uma variante, pelo menos mudar a inflexão, o timbre. Pra mim, nesses oito anos, muita vezes continuar vivo foi uma decisão política: eu não podia fazer a eles esse favor, não podia desistir, nem da vida nem do trabalho. Trabalhar, não importa tanto como, nem em que país, nem em que condições, nem com que resultados - importava apenas não calar a boca, continuar dizendo as coisas que eles não queriam ouvir. O exílio sempre foi, para a ditadura, uma arma. O homem transplantado perde as suas raízes, perde o poder de fogo, perde a combatividade. A massa de paraguaios que vai viver em Argentina, a massa de argentinos que vai viver em Barcelona ou Madrid, de chilenos que vai para Norrköping de árabes que vem para cá, do mundo inteiro que vem para cá, toda essa massa de gente encontra todas as dificuldades, hostilidades, inaptações: a língua (que muitos chegam a não falar direito), a cultura, o trabalho, os amigos, o país diferente. Por isso as ditaduras gostam de duas coisas: matar e matar! Matar enterrando e matar exilando. Por isso essas coisas sempre foram pra mim importantes: viver e trabalhar. Trabalhar como prova de estar vivo. Estou.

E foi pensando assim que eu recolhi minhas raízes e procurei onde cravá-las. E como não achei terra firme, cravei minhas raízes no vento. Com toda força, cravei minhas raízes bem fundo, bem no meio do vento! O vento não ficou quieto não. Acho até que ele nem gostou. Mas eu me agarrei firme na garupa. E por aí ando: às vezes, sou eu que levo, às vezes, sou levado.

Mas isso são coisas que vocês aí já sabem, já ouviram tantas vezes, em tantas reportagens sobre exilados, em tantos livros, e agora até em peças. Mas tem uma coisa que vocês talvez não saibam e que é importante saber. Pra nós, que estamos fora, é muito importante o exemplo de vocês, que continuam aí dentro. E quando a gente cansa um pouco, e quando a gente pensa em desistir, sempre a gente escuta um grato que vem daí (e nisso, meu

irmão, você errou: o grito vosso não está parado não, ele viaja longe e a gente aqui de longe, a gente escuta!) e esse grito volante é veloz ele chega até onde a gente está, e nos dá um ânimo enorme, vontade de continuar, fazer mais, fazer melhor.

É duro escrever no exílio; mas aí dentro, Guarnieri, como deve ser duro escrever! É verdade que nós temos nossas raízes no vento; mas também é verdade que a ditadura aí espalha herbicidas em todas as raízes. Sobreviver aqui é difícil, e aí é difícil também. E, continuar brigando, como tantos de vocês continuaram, com tanta coragem, com tanta força (e às vezes, com tantos ardis, com elipses mas sem eclipses) isso nos estimula, pode crer.

Pra nós, aqui fora, foi sempre importante ver que para cada um de nós que saía, era outro aí que aparecia. E eu, que tenho viajado pelo mundo a fora, sei que isso não é regra: é exceção. Em geral, as pessoas se calam, resignadas. Vocês puzeram a boca no mundo!

Os nossos gritos e os nossos murros, por aqui e por aí, acabaram se encontrando sempre. E é isso que as ditaduras não gostam: elas não gostam que as pessoas se gostem, se estimulem, emulem, ajudem, que as pessoas se solidarizem. Por isso é importante a solidariedade. E essa não tem faltado. As ditaduras não estão nada contentes: que bom! Espero que fiquem mais tristes, que morram de tristeza. Todas! Um dia vão!

Ceco, velho, estamos ficando velhos! Pelo menos eu: você, espero que não. Outro dia, conversando com o Fernando, que lembrava o primeiro dia em que trabalhou com o teu filho, eu lembrei o primeiro dia em que trabalhei com você. Passou o tempo. Mas nós fizemos coisas, não é mesmo? Muito nós fizemos. Acho que não perdemos tempo não, aproveitamos bem. Acho que valeu a pena, e vai continuar valendo, porque nós vamos continuar. Pode ser que um dia, como você disse, a gente se encontre de novo e volte a escrever juntos. (O Edú disse a mesma coisa em Buenos Aires). Pode ser. E pode ser que não, que os descaminhos não se juntem. Mas o importante é que a gente continue junto, mesmo separados!

No mais, meu irmão, no mais a lira tenho destemperada e a voz enrouquecida, como o caolho lusitano. Mas mesmo rouco e desafinado, mas mesmo com calo no dedo e a viola quebrada de tanta alfândega, mesmo assim vou continuar gritando cá por fora, estimulado pelos murros que vocês continuam dando aí por dentro.

Muito carinho e muita saudade de você e da Vânia, dos filhos que eu conheço e dos que ainda não, de todos que nós éramos juntos, Miriam, Flávio, Silvio, Paulo, Dina, Isabel, Fauzi, Antonio, seu Orlando, Maria, Orion, lembra do Dilécio?, ~~aquele~~ lembra daquele gordo que ficava na porta e depois morreu?, lembra quando o arena ainda era redondo, e daquela fila de casas quando o Redondo ainda não existia?(ainda existe?), e das brigas, e das festas, e do Lima, do David José, e do Plínio, e das brigas do Plínio com os censores, e dos baianos, e dos que foram ficando pelo caminho, cada qual por seu motivo, do Vianinha, do Paulo Pontes, da Heleny, e vou parando porque a saudade às vezes é alegre, outras vezes vai entristecendo, vai dando raiva, prefiro por isso lembrar só da Vera, do Migliaccio, do Xavier, do Milton, do Robertô, da Riva, do Henrique, do Ruy, e vou parando, agora vou parando mesmo.

Até breve, Guarnieri. Até.

Fes As 16/3/76

28/2/76

Mamãe

hoje é meu aniversário. Faz 45 anos que eu nasci. A senhora lembra? Eu acho que nos aniversários dos filhos quem deve receber presente sejam as mães! Deixa mais certo.

Al. cad duas notícias. Pelo visto, o juiz não quis assumir sozinho a responsabilidade e por isso vai convocar o tribunal em pleno. Vamos ver.

Enquanto isso, continuo recebendo convites. Hoje depou um telegrama de Milão, na Itália; também convidando com jantarem papa.

Como vai o braço? Tira boa logo. Os dólares podem esperar, mas a saúde não.

Um beijo

JORNAL DO BRASIL

TFR nega liminar a teatrólogo

Brasília — Fundador do Teatro de Arena (São Paulo), o teatrólogo Augusto Boal perdeu ontem no Tribunal Federal de Recursos a liminar do mandado de segurança contra o Ministro das Relações Exteriores, para que o Consulado do Brasil em Buenos Aires lhe conceda visto no passaporte, recusado desde dezembro.

Após negar o mandado, o Ministro Délio Miranda, da Segunda Turma do TFR, informou que, como preferencial, a ação será imediatamente submetida ao Tribunal Pleno, desde que o Itamarati lhe remeta as informações solicitadas em 27 de fevereiro. Boal tem contratos a cumprir na Europa e nos Estados Unidos.

Boal vai à Justiça para obter visto

Brasília — Sem poder trabalhar ou deixar a Argentina, porque o Consulado-Geral do Brasil em Buenos Aires nega-se a prorrogar a validade de seu passaporte, o teatrólogo Augusto Boal resolveu impetrar mandado de segurança junto ao Tribunal Federal de Recursos, a fim de compelir o Itamarati a autorizar a prorrogação solicitada.

Desde dezembro do ano passado, o fundador do Teatro de Arena de São Paulo tenta, em vão, obter, por intermédio de seu procurador, que o Ministério das Relações Exteriores tome providências para a revalidação de seu passaporte, sem o qual é impedido até de aceitar convites para trabalhar no México, Estados Unidos e Equador. O mandado de segurança, distribuído ontem pelo Presidente do TFR, deverá ser julgado nos próximos 15 dias, após a chegada das informações solicitadas.

SEM EXPLICAÇÕES

O advogado do teatrólogo informou, que o Consulado-Geral do Brasil em Buenos Aires não deu nenhuma explicação sobre a recusa de revalidação, considerando-se assim "ato oneroso e prejudicial às atividades profissionais, bem como ao direito de ir e vir do Augusto Boal".

— A situação, além de aflictiva, constitui — segundo o advogado — uma ofensa aos preceitos constitucionais que estabelecem os direitos do cidadão, com referência à sua liberdade e exercício de trabalho e locomoção. A decisão da autoridade consular, de negar a revalidação do passaporte do teatrólogo, veio trazer-lhe ainda prejuízos de diversas ordens, entre elas a de impedi-lo de aceitar os convites que recebeu para o exercício pontual na Secretaria de Reforma Agrária do México; na Universidade de Wisconsin; no Festival do Teatro Shakespeare, de Nova Iorque; na John Simon Memorial Foundation, e na Secretaria de Cultura da Prefeitura de Guayaquil.

Em seu pedido, o advogado

**ANEXO 6 - UMA DAS TANTAS CARTAS DE CHICO BUARQUE E AUGUSTO BOAL
TROCARAM DURANTE O PERÍODO DE EXÍLIO:**

Rio, 19 de março

Boal

Pela carta que você mandou por sua irmã, fiquei sem saber se você recebeu a minha última, escrita em Petrópolis. Nella eu falava do andamento de Lisa, além de mandar o poema do CASAL PROCURA ESPOSA. Se por um acaso você não tiver recebido, pouco importa, porque de lá para cá tudo mudou. A direção do Peixoto, que passara para o Guarnieri, voltou ao Peixoto. No início do mês, conforme o combinado, estive em São Paulo para transar com eles. Falei com o Fernando. A idéia dele - parece que coincidia com a do Guarnieri - era adicionar novas canções. Tudo bem, trabalharíamos nisso. Depois falei com a Rute. Aí ela já estava pensando de novo no Guarnieri para a direção. Depois, os três se encontraram. Pelo que o Fernando me disse, a mulher é de enlouquecer. Última forma: a peça será montada no Rio. Diretor: Paulo José. Por mim, tudo perfeito, Guarnieri, Peixoto ou José. Só espero que as coisas se definam logo, caso contrário quem enlouquece sou eu. Se for para criar novas músicas, estou aí. Se for para manter aquelas, é só começar os ensaios. Quanto à edição do livro, se há pressa, edite as letras como estão.

O Ariel passou por aqui e falou do festival de Nancy. Eu disse que ia pensar um pouco e que depois telefonava para você. Tem a manifestação de 25 de abril que me atrai um bocado. O problema nisso tudo é o maldito "dar show", mais apavorante que avião. Seria fascinante poder assistir, somente assistir, sem microfone e sem violão. Ao mesmo tempo, estender a viagem a Nancy, ou a Luanda, ou ainda a Maputo (Ruy Guerra trouxe convite) tomaria algum tempo. E preciso ver se dá para me afastar por um mês dos meus bagulhos. Até mesmo porque Lisa..... Ligo para você nos primeiros dias de abril.

Recebi os discos, ouvi alguma coisa, mas ainda não dá para dizer nada. Vou ouvir mais. Aquela "Mariazinha" de que você fala é realmente muito bonita, posso até mostrar à Gal ou a outra cantora ou cantor. Só fiquei pensando que, de duas, uma: ou canta-se com sotaque lusitano ou traduz-se para o nosso tupi.

Um grande abraço,

Chico

**ANEXO 7 - ATA DE UMA REUNIÃO COM OS INTEGRANTES DO CENTRE DU THÉÂTRE
DE L'OPPRIMÉ PARIS, EM 03 DE MARÇO DE 1997:**

Compte - Rendu de la Communication d'Augusto Boal au CTO de Paris le
Lundi 3 Mars 1997.

Présents:

Augusto

Nicole, Muriel, Jean-Paul, Fabienne, Rui Jean-François, Marie-France, Mirtha, Jacques.
Nathalie, Patricia, Geneviève.

Excusés:

Annie.

Augusto dit que cette réunion est très importante. Il a pris des décisions irrévocables qu'il va dire et expliquer. Il a créé il y a 18 ans le CEDITADE et il a créé le Théâtre de l'Opprimé dans le monde entier. A la suite du CEDITADE il a créé le CTO de Paris comme un lieu privilégié, un Centre, un point de repère, mais ce n'est plus ce point de repère. Le Centre n'existe plus. Il a décidé de ne pas lutter pour maintenir le Centre à tout prix. Il donne des exemples: en Suède où il y a un groupe sérieux qui est une Fédération avec lequel il a des relations plus intimes, il font un Festival national et aussi un Festival scandinave, un groupe aussi aux Etats Unis à Omaha et au Canada avec David Diamond qui travaille avec les Inuits, avec qui il est en relation sur Internet. A Rio il y a eu l'expérience de Théâtre Législatif.

Le CTO de Paris ne fédère plus rien, il n'a plus d'importance comme élément fédérateur, il ne produit plus de matériaux théoriques, ne fait plus de Festivals. Alors qu'il a produit autrefois des bulletins, qu'il a fait des Festivals comme au Théâtre Présent et à Massy.

Augusto précise qu'il ne vient ni sauver, ni assassiner le CTO. Il remarque que le CTO ne sera pas présent pour le Festival International de Toronto en Juin prochain. Maintenant c'est une crise d'organisation différente de la crise avec YG. Elle était alors provoquée par une trahison car YG et V ont voulu mettre le TO au service des oppresseurs, c'était un crime contre la philosophie du TO. Ce n'est pas le cas aujourd'hui.

Le diagnostic d'Augusto est le suivant :

- caractériel

Des gens qui se détestent, ne se font pas confiance.

Jean-Paul Sauzède le médiateur, un psycho-thérapeute a pris en charge cette discussion. Augusto n'en parle pas car cela ne résoudra pas la crise.

- esthétique

Il y a un éloignement du point de vue artistique . Iphigénie est une production ratée dans ce que l'on voulait faire: c'est à dire vérifier des possibles divergences, analyser, maintenir un groupe, mais cela a été un éclatement et une séparation. par exemple deux jokers seulement ont commencé le stage ce jour même avec Augusto alors qu'on faisait des stages pour cela pour permettre à Augusto de voir les jokers du CTO travailler. Comment faire confiance à des gens sans les voir travailler.

- administratif

C'est plus grave que tout le reste.

Augusto parle donc à trois niveaux:

il parle d'abord en tant que l'inspirateur de l'Association et de la Scoop pour étudier et diffuser la méthode fondée dans les livres qu'il a écrit, pas pour faire de la vente, ce n'est pas pour marchander du TO.

il parle en tant que Directeur Artistique du CTO qui doit décider les lignes principes.

il parle en tant que Gérant de la Scoop. Il prend en main tous les pouvoirs de ces trois rôles. C'est irrévocable, mais les jokers du CTO peuvent en convoquant une AG et

en obtenant la majorité le révoquer, ce qui entraînerait pour lui la perte de ces 3 rôles.

Voilà les décisions d'Augusto:

-Esthétiques

- Augusto veut savoir ce que chacun veut faire et est en train de faire pour savoir si il est d'accord. Cela se fera en rencontres bilatérales . Il va prendre des RV avec chacun des jokers pour analyser le travail de chacun et apporter sa direction artistique.

- savoir qui ne veut pas participer au stage qu'il mène en ce moment, car le but du stage est de faire le travail ensemble.

- à partir de maintenant tous les nouveaux projets doivent lui être soumis préalablement et discutés artistiquement comme dans les autres CTO dans le monde.

- impérativement que le CTO fasse un livre dans un certain temps. Augusto prend les exemples de l'Allemagne, de la Hollande, Suède, USA, Norvège. Que ce soit un livre comme le livre : La méthode Freinet par ceux qui la pratiquent.

Toutes ces mesures ont valeurs de Loi.

- Administratives

- Il doit y avoir une vrai Administration . Ce ne sont pas des servantes, rien ne peut se faire sans les consulter. L'Administration doit être fortifiée.

- La structure doit être plus claire. JF est le centralisateur de la distribution du travail. Il doit avoir des contacts permanents avec Augusto. C'est terminé de monter un contrat et de le faire soi-même.

- Augusto interdit à tous et à chacun de signer aucun chèque. La seule personne qui signe des chèques, c'est Augsuto, Rui et Jacques et Muriel pour l'Asso. Pas de dépenses sans qu'Augusto en soit informé et d'accord.

- Augusto a demandé à l'Administration de faire une planification de ce que serait une Administration idéale.

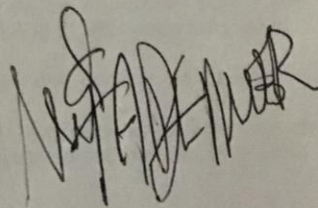
Augusto prend tous les pouvoirs de ces postes pour tout changer maintenant pendant qu'il est là.

Il n'entretiendra plus aucune relation avec ceux qui ne sont pas d'accord. Ceux qui ne sont pas d'accord, il leur reste le choix, soit de partir soit de convoquer une AG pour le démissionner comme il a été dit plus haut. Augusto vient pour éclairer la situation.

Cas de Fabienne.

C'est sympathique qu'elle soit là, mais elle ne fait plus partie du CTO, donc elle ne peut plus agir au nom d'Augusto, il n'y a pas de plans de fusion à avoir. Si elle a un crédit il lui sera rendu.

Compte-rendu rédigé par Marie-France.



ANEXO 8 - CARTAZ QUE ANUNCIAVA A PEÇA "COUP DE POING SUR LA POINTE DU
COUTEAU" DE AUGUSTO BOAL NA CARTOUCHÉRIE:

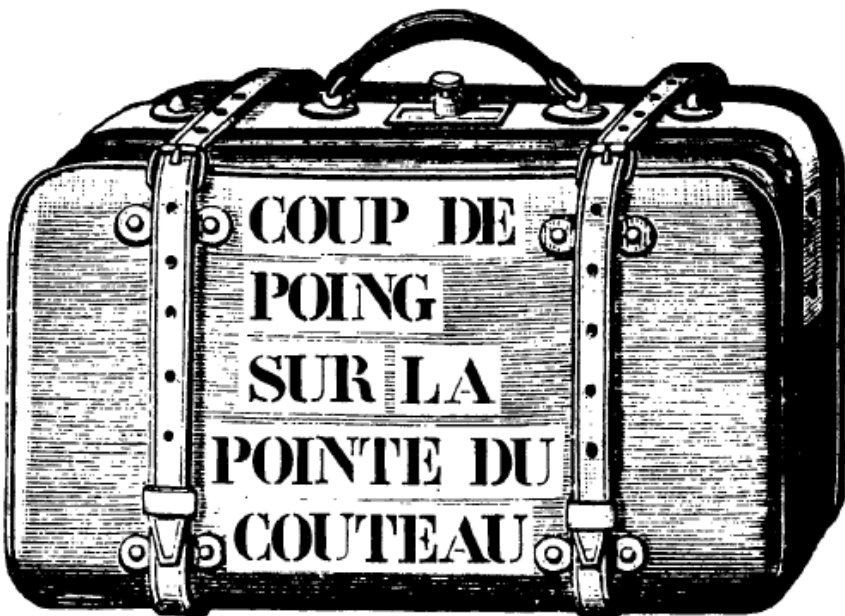
**THEATRE DE LA TEMPETE
CARTOUCHERIE**

DU 8 AU 20 JANVIER, 12 REPRESENTATIONS EXCEPTIONNELLES
DU MARDI AU SAMEDI 20H 30, DIMANCHE 16H, LOCATION 328 36 36, FNAC, CROUS

DE AUGUSTO BOAL

MUSIQUE
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

AVEC
JEAN-BAPTISTE AUBERTIN
JEAN-GABRIEL CARASSO
NICOLE DERLON
CLAUDE MINIERE
MARGIE NELSON
MARTINE PEYROT



PRODUCTION: CENTRE D'ETUDES ET DE DIFFUSION DES TECHNIQUES ACTIVES D'EXPRESSION 24, av. Laumière, Paris 19 Tél. 208 70 00

ANEXO 9 - TRECHOS DE PEÇAS DE AUGUSTO BOAL INÉDITAS ENCONTRADAS NO
ACERVO DO CENTRE DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EM PARIS:

O ANIVERSÁRIO DA MAMAE

peça-fôro de Augusto Boal

PRIMEIRO QUADRO - CHARLES ESTÁ NA COZINHA, PREPARANDO A COMIDA. ENTRA ANTOINETTE. ELE SE JOGA EM CIMA DE UMA POLTRONA. A MESA ESTÁ POSTA PARA TRÊS PESSOAS.

CHARLES - É você, Antoinette?

ANTOINETTE - Sou eu, sim.

CHAR.- Você está sozinha?

ANTO.- Estou sozinha.

CHAR.- O Henry não veio com você desta vez?

ANTO.- Não, o Henry não veio.

CHAR. e (ENTRA NA SALA) - Oba.

ANTO.- Eu estou cansada.

CHAR.- Mesmo assim a gente pode dizer boa tarde, não pode?

ANTO.- Boa tarde.

CHAR.- Mesmo assim a gente pode dar um beijo, não pode?

ANTO.- Pode. (BEIJAM-SE).

CHAR.- Você trabalhou bem?

ANTO.- Muito.

CHAR.- Quer beber alguma coisa?

ANTO.- Um whisky. (ELE PREPARA O WHISKY). O que é que você fez pra jantar?

CHAR.- Nada de excepcional. Estou acabando de chegar do trabalho, eu também.

ANTO.- Mas o que?

CHAR.- Salada de repolho à chinesa e frango à circassienne...

ANTO.- O trivial. (RI PORQUE NÃO É VERDADE).

CHAR.- Que é que você tem?

ANTO.- Nada.

CHAR.- Não, você tem qualquer coisa. Eu te conheço muito bem. O que é que é?

ANTO.- Para com isso.

CHAR.- Mas eu quero saber. Eu sei que você trabalha demais... eu sempre disse isso. Você precisa se cuidar um pouco mais. Olha só a tua cara, os olhos caídos, que horror... E ainda por cima você não quer nem mesmo dizer o que é que é! (ELE RETIRA O TERCEIRO PRATO DA MESA). Pra dizer a verdade eu estou contente que o Henry não vem esta noite... Já está ficando um pouco excessivo. Quase todas as noites ele vem jantar com a gente...

ANTO.- Você não gosta dele?

CHAR.- Não, pelo contrário, eu gosto bastante. Mas eu gosto mais ainda de guardar um pouco da minha intimidade com você. Vamos comemorar: vamos abrir uma garrafa de bom vinho. E acender uma velinha. Que é que você tem?

ANTO.- Nada.

CHAR.- Você está doente?

ANTO.- Não.

CHAR.- Tem alguma coisa a ver comigo?

ANTO.- Não.

CHAR.- Com nós dois?

ANTO.- Talvez.

CHAR.- Diz.

ANTO.- Você não vai gostar nada se eu disser. Eu sei que você não vai gostar. E eu penso que cada um de nós deve conservar o seu espaço, pra si mesmo. Me deixa com o meu espaço. Os meus segredos, o meu cantinho.

CHAR.- Deixar eu deixo, mas se é por minha causa, eu gostaria bem de saber do que se trata. Do que é que se trata???

AQUELE QUE TRABALHA, É ALGUÉM! QUEM?

peça-fôro de Augusto Boal

DO LADO DIREITO, UMA ROSACEA COM DIVERSOS CORPOS HUMANOS QUE ROLAM SEMPRE EM DIREÇÃO À MESA. AQUELE QUE CHEGA PÔE A MÃO EM CIMA DA MESA, PARA SER CARIMBADA. TRES PESSOAS, NO MÍNIMO, COMPOEM A ROSACEA: UMA INCLINADA SOBRE A MESA, OUTRA DE COSTAS E OUTRA NO MEIO, DANDO ASSIM A IDÉIA DE MOVIMENTO CONTÍNUO, PERMANENTE: SÃO AQUELAS FILAS QUE NUNCA SE ACABAM.

AO CENTRO, O PATRÃO FISCALIZA. ELE GESTICULA RITMICAMENTE: É, AO MESMO TEMPO, RELÓGIO E SER HUMANO. SEU RITMO DETERMINA A CADÊNCIA DA LINHA DE MONTAGEM E DA ROSACEA. ELE FAZ GESTOS DE VÁRIOS TIPOS: POLÍCIA DE TRÂNSITO, RELÓGIO, JUIZ DE FUTEBOL, DENUNCIANTE, ETC. - SEMPRE COM O DEDO ACUSADOR.

DO LADO ESQUERDO, UMA 'LINHA DE MONTAGEM' DE QUATRO PESSOAS QUE TRABALHAM SINCRONICAMENTE. LORETE É A QUE ESTÁ MAIS PRÓXIMA DA MESA, E, DEPOIS, MARTINE E GASTON. EM ÚLTIMO LUGAR, ZAMITH. OS TRES PRIMEIROS REALIZAM MOVIMENTOS RITUALIZADOS DO TIPO CARIMBO, SELO, RECEBER E DEVOLVER PAPEIS, RASGAR PAPEIS AO MEIO, ETC; (LORETE), ASSINAR, REASSINAR, DOBRAR, CUIDAR DE PEQUENOS E MINUSCULOS DETALHES DOS PAPEIS (MARTINE), ESCREVER À MÁQUINA, PRIMEIRO DE MANEIRA ALEGRE, DEPOIS COM MEDO E FINALMENTE COM TERROR COMO SE A MÁQUINA TIVESSE SE TRANSFORMADO EM MOTO, OU ASTRONAUTA (GASTON). PORÉM NÃO SÃO AS PESSOAS QUE DETERMINAM OS MOVIMENTOS RITUALIZADOS: SÃO OS SEUS ESPAÇOS, AS CADEIRAS QUE OCUPAM. ASSIM, A PRIMEIRA CADEIRA É A DA RECEPÇÃO, A SEGUNDA DA ASSINATURA E A TERCEIRA DA MÁQUINA DE ESCREVER: OS TRES ATORES TROCAM CONSTANTEMENTE DE CADEIRA E, AO TROCAREM, TROCAM DE MOVIMENTOS RITUAIS. ISTO É, É A MÁQUINA DE ESCREVER QUE SE IMPOE SOBRE O ESCRITOR E NÃO VICE-VERSA. OS TRES PRIMEIROS ATORES MUDAM DE CADEIRAS SEGUINDO UM MOVIMENTO EM FORMA DE 8: O PRIMEIRO ATORE FAZ UMA CURVA E VAI SENTAR-SE NA CADEIRA 2, O Nº 2 FAZ UMA CURVA E SENTAR-SE NA CADEIRA 1, O Nº 1, FAZ UMA CURVA E SENTAR-SE NA CADEIRA 3. ESSE MOVIMENTO É REPETIDO DIVERSAS VEZES DURANTE A PRIMEIRA CENA. O QUARTO ATORE, ZAMITH, TEM O SEU MOVIMENTO E RITMO PRÓPRIO: ELE VAI DE SUA CADEIRA ATÉ A POSIÇÃO DO PATRÃO, ONDE RECOLHE PAPEIS. PASSA PELOS ~~QUATRO~~ TRES COMPANHEIROS E DIANTE DE CADA UM RECEBE ALGUM PAPEL QUE VAI ACUMULANDO E, QUANDO CHEGA NA SUA PRÓPRIA POSIÇÃO, SENTAR-SE, SACRAMENTA O BOLO DE PAPEIS RECEBIDOS, ARMA MAIS UM DOSSIER E JOGA-O NA LATA DE LIXO.

TODOS ESSES MOVIMENTOS (PATRÃO, ROSACEA E LINHA DE MONTAGEM) DEVEM SER COORDENADOS. Devem ser ritmados.

A CENOGRAFIA NÃO É REALISTA. ALGUNS OBJETOS DEVEM EXISTIR, PORÉM NÃO NA SUA FORMA E TAMANHO REAL, E SIM EM FORMA ESCULTURAL, COMO OBRA DE ARTE AUTÔNOMA: UM CARIMBO, UM DOSSIER, UM TECLADO DE MÁQUINA - TUDO DEVE SER MOSTRADO DE FORMA COMO SÃO PERCEBIDOS PELO PERSONAGEM QUE O USA, E NÃO DE FORMA OBJETIVA.

ZAMITH - Olha aí, mais um dossier terminado. Dez! (JOGA O DOSSIER NO LIXO).

LORETE - O rabo nessa cadeira até a aposentadoria! Isso eu não aguento mais!

GASTÃO - No próximo fim de semana eu vou à praia!

ZAMITH - Hoje é terça-feira e já se fala do fim de semana. Estamos no inverno e já se fala do verão.

GASTÃO - No próximo verão eu vou tirar férias na Itália!

L'OGRE MECHANT ET LE MARCHAND DE COUTEAUX

nièce-femme de Auguste BOAL

LA SCENE EST DIVISEE EN DEUX. A GAUCHE, LA SALLE A MANGER D'UN HLM: C'EST L'APARTMENT DE L'OGRE. SUR SA PORTE, UN ECRITEAU: "OGRE MECHANT". A DROITE, LA SALLE A MANGER D'UN MANOIR. C'EST LA DEMEURE DU MARCHAND DE COUTEAUX. SUR L'ECRITEAU: "MARCHAND DE COUTEAUX MECHANT".

MANOIR

VALET - Madame, le jeune homme qui cherche anxieusement du travail est à la porte.

MARCHANDE - Mon enfant, voilà que tu es heureux. Tu as trouvé ton premier travail!

JEUNE HOMME - Je suis heureux. Je suis prêt à faire n'importe quoi pour sortir du chômage! Il y en a plusieurs millions comme moi!

MARCHANDE - Voilà une mission très dangereuse: il faut délivrer ce paquet à Monsieur l'Ogre Méchant. Il habite au fond de la rue. Tu risques ta vie: ~~car~~ tout le monde est armé dans ce quartier en guerre!

JEUNE HOMME - Je suis prêt à risquer ma vie: il faut travailler.

MARCHAND - Voilà ton travail. Je suis très contente moi aussi, parce que je crée de nouveaux emplois.

JEUNE H. - Merci, madame, je ferai tout le possible pour bien accomplir ma tâche.

MARCHANDE - Vas-y. (RAFALE DE MITRAILLETTE). Bonne chance... si possible... (LE JEUNE HOMME SE JETTE PAR TERRE AVEC LE PAQUET SUR SES EPAULES. ET COMMENCE A TRAVERSER EN DIRECTION A LA MAISON DE L'OGRE MECHANT. VALET ENTRE).

VALET - Madame, la Visiteuse attendue est arrivée.

MARCHANDE - Entrez, chère Madame.

MADAME - Je viens visiter votre nouvelle collection d'armes. Je veux examiner les plus modernes, les plus sophistiquées, les plus meurtrières!

MARCHANDE - J'ai tout ce qu'il vous faut.

MADAME - Je veux aussi discuter la question des prix. Nous, les marchands, nous devons être des clients privilégiés les uns des autres. Il faut en discuter et trouver une solution équitable.

MARCHANDE - D'abord, essayons-nous. Nous allons déjeuner. Valet, le réchauffé! (ILS BOIVENT).

DANS LA RUE

JEUNE HOMME (QUI TRAINE PAR TERRE) - Ooooooooooooooooooooo. C'est vraiment dangereux. (RAFALE DE MITRAILLETTE). J'ai peur!

H: Non, ça ne me dit rien, je n'irai pas.

R: Veux-tu manger quelque chose?

H: N'insiste pas, je ne veux pas y aller, ça ne sert à rien.

R: Je vais te faire un sandwich et après tu me diras si tu viens ou pas. Qu'est-ce que c'est que ça?

H: La politique, c'est pas mon fort. Moi, je suis une femme. Je préfère que ce soit mon ami qui aille aux réunions, comme ça, nous avons un sujet de conversation sur l'oreiller quand il fume sa cigarette.

R: La moitié de ceux qui seront là sont des femmes, ça n'est pas une question de sexe.

H: C'est une question de tempérament.

R: Moi, j'y vais...hum. ça sent bon.

H: Mais toi tu es une femme active, tu ne peux jamais rester en place; toujours à courir à droite à gauche. Tu téléphones aux gens, tu prends des contacts, des initiatives tu organises des réunions, tu tires des tracts, décides des ordres du jour...pré pares...

R: des sandwiches.

H: ..comme si tu étais un homme...

R: Alors tu viens avec moi?

H: ...et pour compenser, ton mari, qu'est-ce qu'il fait? Tout est question d'équilibre.

R: Mais arrête, il est au chômage en ce moment et il cherche un emploi.

H: Allons, c'est toi qui porte la culotte, et lui, du coup, il fait la cuisine, la vaisselle, la lessive, et ça c'est avilissant pour un homme. Tu as de la chance, tu peux lui dire merci.

R: Oui mais il va trouver un boulot. Ça s'équilibrera mieux par la suite: on travaillera tous les deux dehors et tous les deux dedans.

H: Si, pour changer le monde, je dois devenir le mari de mon mari et mon mari, ma femme, je ne vois pas l'intérêt: il n'y a rien de changé, c'est le contraire... et c'est donc la même chose.

R: Au moins pour varier, chacun son tour.

H: A quoi bon?

R: Parce que si tout le monde pense comme toi, il n'y aura personne à l'assemblée générale. On ne fera aucune revendications et tout va continuer...comme toujours: les

Musette et le vent méchant

Joker : Musette ne s'était pas toujours appelée ainsi. Lorsqu'elle était née, on l'avait appelée Julia. Elle avait un petit frère, qu'on avait appelé Laurent, tout simplement.

Ils vivaient heureux tous les quatre, Julia, Laurent, le papa, la maman, dans un joli appartement d'une grande ville, d'une douce vie sans histoire. Sans doute, cela aurait-il continué ainsi pour toujours si une nuit...

Ecoutez donc ce qui arriva par cette nuit terrible.

C'était l'hiver. Le vent méchant rôdait autour des maisons, essayant de passer sous les portes, par les fentes des volets, par les trous des cheminées pour venir glacer les pieds des gens dans leur lit. Julia dormait et Laurent aussi dormait. Chacun enroulé en boule sous son édredon. Julia avec son ours brun. Laurent avec son ourson blanc. Le calme régnait dans la chambre en désordre. Mais pendant qu'ils dormaient, que se passait-il dans la chambre de leurs parents ? Papa et Maman dormaient aussi. Mais ils avaient oublié de bien fermer la fenêtre, hélas ! Et le vent méchant en profita pour se faufiler à l'intérieur de la maison. Il pénétra en sifflant dans la chambre, tourna à la tête du lit et versa un poison terrible dans les oreilles du père et de la mère. Sa méchante besogne accomplie, il s'en fut comme il était venu.

C'est à partir de ce jour que les choses commencèrent à se détraquer à la maison...

L'ANNIVERSAIRE DE LA MÈRE

pièce-forum

PREMIÈRE SCÈNE - CHARLES EST A LA CUISINE, IL PRÉPARE LA BOUFFE.
ENTRE ANTOINETTE. ELLE TOMBE SUR UN FAUTEIL. LA TABLE EST MISE POUR TROIS

CHARLES - C'est toi, Antoinette?

ANTOINETTE - Oui, c'est moi.

CHARLES - Tu es toute seule?

ANTOINETTE - Oui, je suis toute seule.

CHARLES - Henry n'est pas venu avec toi ce soir?

ANTOINETTE - Non, Henry n'est pas venu. (IL ENTRE DANS LA SALLE).

CHARLES - Salut.

ANTOINETTE - Qu'est-ce que je suis fatiguée!

CHARLES - On dit bonjour, non?

ANTOINETTE - Bon jour.

CHARLES - On fait une bise, non? (ILS S'EMBRASSENT). Tu as bien travaillé?

ANTOINETTE - Oué...

CHARLES - Tu veux que je fasse un apéro?

ANTOINETTE - Oui: un whisky. (IL LE PRÉPARE LE WHISKY). Qu'est-ce que tu as fait pour manger?

CHARLES - Rien d'exceptionnel, parce que je suis rentré du travail moi aussi.

ANTOINETTE - Quoi?

CHARLES - Une salade de chou à la chinoise et puis un poulet à la russe.

ANTOINETTE - Le trivial... (SOURRIANT).

CHARLES - Qu'est-ce que tu as?

ANTOINETTE - Rien.

CHARLES - Non, tu as quelque chose. Je te connais très bien. Qu'est-ce que c'est?

ANTOINETTE - Arrêt.

CHARLES - Mais je veux savoir! Je sais que tu travailles trop - je l'ai toujours dit. Il faut que tu arrêtes un peu. Voilà! Quelle tête. Les yeux... (IL LA IMITE) Et en plus tu ne veux pas même dire qu'est-ce que tu as???:!! (IL RETIRE LE TROISIÈME ASSIETTE DE LA TABLE). Je suis content que Henry n'est pas venu ce soir! Quand même, c'est un peu excessive... Presque tout le soir il viens dîner chez nous.

ANTOINETTE - Tu ne l'aimes pas?

CHARLES - Non, au contraire, je l'aime beaucoup. Mais j'aime aussi garder un peu de mon intimité avec toi. Il faut arroser. On va déboucher une bonne bouteille. Une bougie! Eh, qu'est-ce que tu as?

DANS LA CUISINE

Danny : Ne reste que la sauce au fromage.

Peter : Oui !

D : Tu sais bien comment il faut préparer ça?

P : Oui, oui, d'abord du beurre, on le fond,
on ajoute de la farine et on fait un mélange.

(D et P se regardent et sont d'accord.)

Els : Ca va, les gars? On mange bientôt ?

P : Du lait

(D doit éternuer et ajoute de trop.)

Oh, ce n'est plus de la sauce, c'est de la soupe!

D : Bein, alors on ajoute de la farine.

P : Mmm.

(Il est d'accord)

Hé, ça commence à se grumeler!

D : Attend, si on ajoute le fromage tout s'arrangera.

P : D'accord, dépêche-toi.

....

Vite, Danny, vite.

(Danny ajoute le fromage non râpé.)

Non, ça ne marche pas.

D : Il faut laisser bien bouillir le tout!

P : Ca brule encore au fond maintenant!

Els...

E : mmm

P : Els, veux-tu venir.

E : Je suis occupée.

P : Mais c'est très urgent.

E : Qu'est-ce qu'il y a?

P : C'est raté.

E : C'est quoi ça?

P : Sauce au fromage.

E : De la sauce au fromage?

Mais, c'est plein de grumeau.

THEATRE FORUM

DOCTEUR DIMOITOU.

Les animatrices du Planning Familial ont mis sur pied la pièce intitulée : DOCTEUR DIMOITOU.

Cette pièce présentée sous forme de spectacle-débat pose un problème de la vie de tous les jours : Une consultation gynécologique.

Que devient l'individu confronté au monde médical? Comment peut-il réagir lorsqu'il est imprégné d'un modèle rationnel? Ces questions et d'autres soulevées pendant le spectacle permettront aux patients potentiels (spectateur) de chercher une solution.

DOCTEUR DIMOITOU :

Sous les yeux du public se déroule une consultation gynécologique fictive, les personnages interprètent de façon très réaliste, les rôles de deux patientes, d'un médecin et d'une secrétaire. La pièce est jouée entièrement une première fois, jusqu'à là rien d'extraordinaire les spectateurs regardent ! Puis la pièce recommence mais cette fois elle est ponctuée d'arrêts. Ces moments sont animés par un personnage neutre dont le rôle est d'inciter les gens à participer, à jouer, à dire stop quand ils ne sont plus d'accord. Bref le spectateur se retrouve dans une situation qu'il connaît bien mais cette fois sous forme d'un jeu collectif qu'il peut considérer avec une certaine distance. Il peut s'il le désire changer le cours des choses et jouer seul ou avec d'autres spectateurs. Présenter dans le cadre d'un jeu collectif une tranche de vie généralement mal vécue permet de dédramatiser et de rechercher les véritables causes du malaise.

Le Théâtre Forum c'est aussi une distraction :

Les spectateurs sont accueillis par des jeux surprenants qui ont l'avantage énorme de détendre l'atmosphère, rires et discussions s'entremêlent avant que le spectacle ne commence vraiment. C'est souvent drôle, confie une animatrice, les gens réagissent, participent, certains jouent quelque chose, les autres ne sont pas d'accord et corrigent.

En deux mots, c'est un spectacle libre, une animation différente qui rompt avec le traditionnel entretient. Le jeu et la spontanéité remplacent la parole et les débats interminables pendant lesquels les mêmes personnages monopolisent la parole.

Nous n'avons pas de solutions à apporter, ce que nous voulons, c'est provoquer une réaction de la part des spectateurs par l'intermédiaire du jeu.

Pour les animatrices du Planning, mettre en scène correspond à une démistification. Il faut faire sentir aux gens que leur problème est le problème de tout le monde et qu'ils sont les seuls à pouvoir trouver la solution : qu'ils ne doivent pas accepter une relation qui les rend mal à l'aise. C'est aussi cela prendre sa santé en charge.....

LE THEATRE FORUM : DOCTEUR DIMOITOU

ET

LE CENTRE D'ANIMATION VOUS INVITENT TOUS ET TOUTES A 14 h 30 LE
VENDREDI 25 MARS 1983

A LA MAISON DE QUARTIER DE MAUREPAS : 32 Rue de la Marbaudais -
RENNES

(située juste derrière le monoprix)

(ce spectacle vous est présenté gratuitement par le Centre d'Animation).

UNE JOURNÉE DE MARTHE KOENEN.

ACTE PREMIER.

A l'hôpital.

- MIA : Mais qu'est-ce que je vois ? Tu n'as de nouveau pas pris ces deux pilules, tu dois les prendre, autrement tu ne guériras jamais. Voilà tes tartines. D'abord celle au jambon, puis celle au fromage... Oui, le docteur l'a déjà dit si souvent.
- DEVOS : En effet, cher collègue, le temps de réaction de l'effet motorique en cas de stimulations du labyrinthe va de 5 à 10 centièmes par seconde.
- VAN GENECHTEN : Donc plus long que celui du temps de réactions des reflexes ...
- DEVOS : Donc plus long que celui du temps de réaction des reflexes, mais mon cher collègue, tout de même plus court que le temps de réaction qui fût noté au moment du mouvement de l'oeil vers un point illuminant de côté. (en attendant il a examiné l'oeil d'un malade)...
Ma petite mère, je vois à tes yeux que ces pilules sont trop fortes pour ton foie. Soeur Koenen, il faut une dose plus légère de ces pilules pour le n° 4, veuillez les remplacer immédiatement.
- MARTHE : Oui, docteur, mais je vais d'abord chercher l'urinal pour le n° 6.
- VAN GENECHTEN : Masoeur, le docteur a dit immédiatement ces pilules.
- MARTHE : Mais docteur, le n°6 a dû attendre pendant un quart d'heure.
- DEVOS : Allez, vite, cherchez cet urinal, remplace alors ces pilules, et donnez à ce malade encore une intravéneuse, afin de neutraliser cette dose.
- VAN GENECHTEN : Je suis vraiment fier, Devos, ma première opération d'un néphrétique que soeur Bayens a si bien suturé et ... Zut, cette sonde aurait dû être enlevée il y a deux heures déjà. Soeur Proost, le n°5.
- SUZANNE : Oui docteur ? Oh... regardez docteur, le bocal de sérum du n°9 s'est détaché, que faire maintenant ?
- VANGENECHTEN : Comment, que faire maintenant ? Attachez-le de nouveau, hein.

.../...

SCÈNE I

Sur le lieu

Deux vendeuses travaillent à leur rayon qui est situé côte à côte.
L'une vend des pulls, l'autre des rouleaux de tissus.
Une est plus âgée que l'autre.

Martine : Heureuse, gaie, chantonnant plie ses pulls.

Mme Principe : Alors.... tu l'as cette voiture ?

Martine : Oh..... oui, tu sais, une RS..... SUPER !

Mme Principe : Ça y est alors, de quelle couleur elle est ?

Martine : Vert un peu pastel comme ça, une couleur vraiment à la mode, tu sais le représentant m'a dit : c'est la dernière couleur sortie... hum, si tu voyais.

Mme Principe : Et l'intérieur est.....

Martine : L'intérieur : sièges ~~en~~ tissu, séparés, inclinables, allume-cigares, moquette parterre, je te dis vraiment SUPER et puis elle monte normalement à 140 km/heure. Au début il faut que je la rode, pendant 5 000 kms et puis je pourrai aussi sortir avec mes copines, aller au bal.....

Mme Principe : Et tes parents, qu'est-ce qu'ils disent ?

Martine perd son enthousiasme.

Martine : Mes parents ? Elle se redresse, s'arrête de travailler.
Bof.... toujours pareil, tu sais ils ne veulent pas comprendre qu'est-ce que tu veux
Tu comprends, toi non ? Faire les trajets comme ça 15 kms le soir quand on termine tard c'est pas rassurant, je suis peureuse de nature et puis quand il pleut, j'arrive trempée au magasin, il faut que je me change avant de commencer le boulot.

Un moment de silence.

Mme Principe : Mais comment tu fais pour payer ?

Elle rit.

Martine : Tu sais c'est facile, j'ai donné mes économies pour payer la somme comptant, tout y est passé il ne me reste plus rien, tant pis, maintenant comme je travaille..... Et alors tous les mois je donne 800 F. Ça va. Dans deux ans j'aurai tout payé. C'est chouette (elle continue à travailler avec entrain). Elle continue.

Mme Principe : Houla la la tu joues avec le feu toi, tu te rends compte 800 F/mois et s'il t'arrive quelque chose, comment vas-tu faire pour payer. Moi jamais je n'aurais fait cela. Paul et moi on a toujours mis l'argent de côté pour acheter ce qu'il nous fallait et après on achète. Tu te rends compte avec deux gosses, les impôts, les charges.../...

Les 35 Heures

Finette ~~dit~~ : Tu vois comment il est Gabriel! Il y a trois semaines qu'on a décidé de faire ce pic-nic. On a dit qu'il fallait partir à 10 heures du matin. Mais monsieur Gabriel n'a rien trouvé de mieux à faire qu'une réunion de ^{comité} (section) réunion du ^{travail} (syndicat), réunion pour décider l'ordre du jour qui va décider l'ordre du jour de la prochaine réunion, et voilà qu'on avait dit qu'il fallait partir à 10 heures parce que on a entendu à la télé que les routes sont toutes embouteillées, et il est déjà 11 heures et monsieur Gabriel n'est pas encore arrivé de sa réunion qui va décider de la prochaine réunion, puisqu'il faut se réunir!!!
Réunion avec tout le monde, sauf avec sa propre famille...
Tu crois qu'on peut continuer comme ça?

Mar: Tu as besoin que je t'aide, et je ne demande que ça. Il faut que je t'aide, que je fasse quelque chose!

Lor: Il n'y a rien à faire. Je te le jure. N'insiste pas. Je te prête l'argent de toute façon.

Mar: Je veux travailler

Lor: Dis moi combien tu as besoin. Gabriel est d'accord, on va te prêter l'argent. Combien ?

Mar: Je ne veux pas d'aumône. Je veux que tu me payes pour le travail que je veux faire.

Lor: Nous n'avons pas assez pour embaucher une femme de ménage.

Mar: Je vais nettoyer les carreaux

Lor: Ils sont déjà propres. Et la vaisselle est déjà faite, et la lessive aussi!

Mar: Je vais t'aider à charger la voiture avec les affaires du pic-nic.

Lor: Bon! Tu as gagné. Mets la glacière dans le coffre.

Mar: Je cherche du travail. J'étais au chômage, maintenant je suis dans le trou... Je n'ai même plus d'allocation...

Lor: Mets un plastique en dessous.

Mar: Il est très petit ce coffre... il n'y a pas de place...

Lor: Essaie de trouver de la place, parce que je veux mettre aussi le barbecue dedans...

COMEDIE D'HABITUDE

nièce-forum d'Augusto Boal

DU COTE DROIT UNE ROSACE A PLUSIEURS TETES ET CORPS HUMAINS QUI ROULENT TOUJOURS VERS LA TABLE. CELUI QUI ARRIVE MET LA MAIN SUR LA TABLE POUR ETRE TAMPONNE. EN SUIITE IL LA RETIRE ET LA ROSACE REPREND SON MOUVEMENT.

AU CENTRE, LE PATRON (CONTRE-MAITRE, GERANT, ~~LE~~ LE POUVOIR) SURVEILLE. IL GESTICULE RYTHMIQUEMENT. IL EST A LA FOIS UNE PERSONNE ET UN HORLOGE. SON RYTHME DETERMINE LA CADENCE DE LA CHAINE ET DE LA ROSACE.

DU COTE GAUCHE, UNE CHAINE DE QUATRE PERSONNES QUI TRAVAILLENT SYNCHRONIQUEMENT. MARGIE EST LA PLUS PROCHE DE LA TABLE ET PUIS, DANS L'ORDRE, GASTON, ZAMITH E MARTINE.

ZAMITH - Eh voilà: encore un dossier: cent quarante sept!

MARGIE - Le cul sur cette chaise, 147 fois par jour, jusqu'à la retraite, ça je ne supporte plus!

GASTON - Le weekend prochain, j'aimerais bien aller à la plage, mais j'irai aux champignons.

ZAMITH - On est mardi et on parle du weekend, on est en hiver et on parle de l'été.

GASTON - Eh bien, par contre, l'été prochain, j'irai me bronzer moins cher dans les îles lumineuses de la Grèce qui nous appartient.

MARGIE - Je pense que le travail est supportable. Je supporte le travail. Mais il y a des choses que je ne supporte pas! C'est la routine qui est insupportable. Et le travail c'est la routine. Je ne supporte plus travailler. Ah, si je pouvais vivre avec ~~xxxxxxxxxxxx~~ l'argent de la pension de mon mari... ah, si je pouvais...

MARTINE - Il a vu que je suis en retard?

ZAMITH - L'heure c'est l'heure. Avant l'heure c'est pas l'heure, après l'heure c'est pas l'heure non plus!

MARTINE - Est-ce qu'il m'a vue? Regardez: est-ce qu'il me regarde? Pourquoi il me regarde? Est-ce qu'il veut me ~~rencontrer~~ *faire des reproches* ou il veut me baiser? Je m'en fous, mais je ne supporte plus le doute, l'incertitude: qu'est-ce qu'il veut? Je voudrais bien savoir.

GASTON - Comment doit-il baiser avec sa femme? Est-ce qu'elle a de la cellulite? La chose que je deteste le plus à la plage, ce sont les femmes qui ont de la cellulite. Je pense qu'on devait interdire la cellulite sur les plages. Les femmes des patrons ont toujours la cellulite. Les femmes des cadres aussi. Les femmes des militaires aussi. C'est comme la peste, la cellulite. On devait l'interdire, surtout sur les plages...

MARTINE - Il n'a pas l'air content. Pas du tout, pas du tout. Il n'a pas l'air content.

LA COHERENCE

1

un bureau d'architecture, Rénata tape à la machine furieusement, Jean-Louis dessine à sa planche, on a l'impression d'une intense activité, entre Marie-Hélène, prépare sa planche et reste inactive...

MH: Qu'est-ce que tu fais là?

JL: Devine..

MH: Je parie que tu dessines une maison?

JL: perdu

MH: A en juger par ton air, je suis sûre que tu traces une école?

JL: Plantée

MH: ...Méticuleux, précis, scientifique...son air sérieux et pincé...UN hôpital!

JL: Manqué.

MH: Ah, j'ai trouvé! Tu es tellement absorbé par ton travail, tellement enthousiaste, attentif, passionné...que tu fais une ~~merveille~~ bataille navale en solo.

JL: Touché! Exactement ça, je viens de couler un porte-avion nucléaire!

Re: (qui continue à taper) Tu n'as rien d'autre à faire?

JL: Non.

Re: Tu pourrais dessiner un HLM, un hôpital, une école.

JL: Et toi, qu'est-ce que tu fais là?

Re: J'écris une lettre à ma mère, parce que je n'ai rien d'autre à faire.

MH: Moi ~~amère~~ non plus.

Re: Soyons un peu plus ~~enthousiastes~~ optimistes, on aura peut-être un client qui nous proposera...14 maternelles!

JL: C'est ça. J'ai déjà dessiné 10 écoles, 300 hôpitaux, 4 centres culturels et 2 ^{centres} ~~centres~~ "sécurité sociale". Pour le premier qui se présente, on n'aura plus qu'à sortir les archives qu'il veuille une baraque, une usine, un village, une ville, un pays, un continent. J'ai déjà tout mesuré, conçu, budgétisé, on peut commencer à construire dès demain même. Si ça ne se fait pas, ce n'est pas faute de projets, mais faute de commandes. Les affaires marchent mal en France ~~et~~ il n'y a pas assez de crédits pour faire quoique ce soit et malheureusement, nous n'avons ni allemands, ni émirs parmi notre clientèle..

Re: Restons optimistes. Il faut toujours penser que ça ne peut pas durer, que ça va changer, que tout d'un coup un client va entrer qui va nous donner du travail.

MH: Tu espères encore?

Re: Oui, je suis toujours optimiste.

MH: Même quand tout se écroule, quand il n'y a pas d'argent, qu'on a pas de travail, même quand tu n'as rien à faire, même quand la chose la plus utile pour un architecte, c'est de jouer à la bataille navale pour garder le doigté, même dans ce cas-là...tu crois qu'on peut rester ~~tranquille~~ optimiste!

Re: oui

MH: Tant mieux.

Re: Pourquoi tant mieux?

MH: Parce que je vais t'apprendre une mauvaise nouvelle et tu auras besoin de tout ton optimisme pour l'avaler.

PIECE-FOUR
H: Non, ça ne me dit rien, je n'irai pas.

PIECE-FOUR
de Augusto Boal (3)

R: Veux-tu manger quelque chose?

H: N'insiste pas, je ne veux pas y aller, ça ne sert à rien.

R: Je vais te faire un sandwich et après tu me diras si tu viens ou pas. Qu'est-ce que c'est que ça?

H: La politique, c'est pas mon fort. Moi, je suis une femme. Je préfère que ce soit mon ami qui aille aux réunions, comme ça, nous avons un sujet de conversation sur l'oreiller quand il fume sa cigarette.

R: La moitié de ceux qui seront là sont des femmes, ça n'est pas une question de sexe.

H: C'est une question de tempérament.

R: Moi, j'y vais...hum. ça sent bon.

H: Mais toi tu es une femme active, tu ne peux jamais rester en place; toujours à courir à droite à gauche. Tu téléphones aux gens, tu prends des contacts, des initiatives tu organises des réunions, tu tires des tracts, décides des ordres du jour...prépare.

R: des sandwiches.

H: ..comme si tu étais un homme...

R: Alors tu viens avec moi?

H: ...et pour compenser, ton mari, qu'est-ce qu'il fait? Tout est question d'équilibre.

R: Mais arrête, il est au chômage en ce moment et il cherche un emploi.

H: Allons. c'est toi qui porte la culotte, et lui, du coup, il fait la cuisine, la vaisselle, la lessive, et ça c'est avilissant pour un homme. Tu as de la chance, tu peux lui dire merci.

R: Oui mais il va trouver un boulot. Ça s'équilibrera mieux par la suite: on travaille tous les deux dehors et tous les deux dedans.

H: Si, pour changer le monde. je dois devenir le mari de mon mari et mon mari, ma femme, je ne vois pas l'intérêt: il n'y a rien de changé, c'est le contraire... et c'est donc la même chose.

R: Au moins pour varier, chacun son tour.

H: A quoi bon?

R: Parce que si tout le monde pense comme toi, il n'y aura personne à l'assemblée générale. On ne fera aucune revendications et tout va continuer...comme toujours: les

[illegible]

2ème version

MANDIR

VALET - Madame, la Visiteuse attendue est arrivée.

QUI EST LA BONICHE DU COMMIS?

MARCIA - Je n'arrive jamais à faire la moitié de tout ce que je dois faire.

— SUJET

MURIEL - C'est une question d'organisation. Si tu t'organises mieux, tu auras le temps de tout faire comme moi.

MARCIA - Quelle semaine! Je n'ai pas eu un seul jour ^{où} que j'ai pu rentrer à la maison et voir mes enfants encore reveillés! J'arrive et ils sont déjà au lit. Et mon mari aussi! On ne se parle presque pas!

MURIEL - Organise toi. Je fait le même service que toi, j'ai le même boulot que toi, greffière de la même classe, ~~que moi~~, et j'ai tout le temps que je veux. Ecoute, dépêche toi parce que si non il faut que je m'en aille. Je suis pressée.

MARCIA - Non, attend moi, si tu m'amènes dans ta voiture, peut être ~~je pourrais~~ j'aurais le temps de jouer un petit peu avec mes enfants.

MURIEL - Oui, je t'attend, mais quand même, demain matin c'est samedi, il faut que je me réveille très tôt, parce que moi et mon mari on part à la campagne.

MARCIA - Où vas-tu?

MURIEL - On a acheté une petite maison dans la Sarthe.

MARCIA - Je ne sais pas comment tu fais. Moi, à la fin du mois, j'ai toujours une solde négatif à la banque! On m'a même interdit d'avoir un chèque! Comment fais-tu? Tu as le même salaire! ^{que moi!}

MURIEL - Question d'organisation!

MURIEL - Je m'organise le mieux que je peux, mais six mille francs c'est ~~assez~~ ^{assez} ~~peu~~ ^{peu} ~~pour~~ ^{pour} ~~moi~~ ^{moi}. C'est pas trop... Mon mari 8 mille, ça fait 14, avec les deux enfants nous sommes quatre à la maison...

MURIEL - Organisation. D'abord je n'ai pas d'enfants. En suite, nous avons acheté notre maison sacondaire à nos beaux parents...

MARCIA - Ah, oui? Et où est-ce qu'ils habitent maintenant?

MURIEL - Ah, dans une ~~très~~ belle maison, très très belle maison pour le troisième âge! Tu sais? Ils sont très contents, maintenant.

MARCIA - j' imagine!

MURIEL - La mensualité que nous leur payons, c'est pas trop, mais quand même ça suffit pour payer la maison de santé... ou hôpital... ou maison de retraite... je ne sais pas exactement, mais c'est très joli... dans la campagne... il y a une vache... tu sais? Pour les vieillards c'est bien d'avoir une vache tout près de soi... ^{plus âgés}

THEATRE INVISIBLE : "LES PIZZA ONT DES OREILLES".

musique facultative Astor Piazzolla.

décors : Pizzéria quartier Montparnasse. Il est 19 h.
Les premiers clients arrivent. Bar avec téléphone,
peu de place. Il y a des banquettes.

Entre un couple. Tenue de sortie, genre endimanché ou
ancienne tenue de mariage.

SCENE 1.

Ils posent leurs vêtements à un porte manteau. Lui est très
chevalier servant/ Elle, semble un peu contractée. Petit cérémonial pour que
chacun prenne sa place. Pendant les actions qui suivent, lui fait visible-
ment pression sur elle pour qu'elle respecte le "rite du lundi soir",
(on va dans une pizzeria, on mange la même chose, on boit un café-cognac,
et on finit au lit).

Pendant le repas l'ennervement de la femme va croissant, jus-
qu'à ce qu'elle renverse une carafe d'eau par inadvertance juste après que
l'addition soit payée. Lui, répare les dégâts. Elle, debout.

Il se rasseoit et commande le café-cognac qu'elle refuse.

Un temps.

Elle se rhabille en silence et se tient debout à côté de sa
chaise devant lui, son sac à la main.

Jean : -Tu vas où ? Tu ne crois tout de même pas que je vais te laisser
partir comme ça !

Josiane : -Je ne sors pas.

Jean : -Pourquoi tu te rhabilles alors ?

Jos. : -J'ai froid.

Jean : -Elle est dans le lit la chaleur.

Jos. : -Justement, j'en ai marre.

Jean : -??? De quoi ?

Jos. : -De faire l'amour comme une tisane.

Jean : -De quoi ?

Jos. : -De faire l'amour comme une tisane.

Jean : -géné

-Comme quoi ?

" LE NOUVEAU BADACHE "

est
arrivé

Augusto Borel —

... - IL faut ranger toutes ces casseroles avant d'aller dormir.

P. - (Frappe la table) - Dans une famille, ce qui est le plus nécessaire, c'est l'équilibre, la stabilité.

M. - C'est vrai (Elle range)

P. - Sans stabilité, sans sécurité, il n'y aura pas d'épanouissement. On resterait toujours comme des animaux. Pas de progrès. Pas de civilisation.

M. - Tu as raison. (Elle range)

P. - La base la plus solide de la civilisation, du progrès, de la sécurité, de l'équilibre, c'est l'économie

M. - Oui, oui, oui, oui, oui, oui, oui, ... (Elle range)

P. - Une économie saine favorise un développement harmonieux Soit en ce qui concerne l'Etat, soit en ce qui concerne la famille. Pour assurer l'harmonie de l'Etat, il y a un chef Dans la famille aussi. Je suis le chef d'Etat de ma famille. (Pause. Ils se regardent, ils attendent, elle s'arrête un instant).

M. Pourquoi ?

TEATRO-FORO: O TRABALHO E A FAMÍLIA

O espetáculo se inicia normalmente, como uma espécie de conferência, na qual o CORINGA explica aos espectadores os princípios fundamentais do "Teatro do Oprimido" e suas formas mais correntes, que começaram a ser desenvolvidas na América Latina (Brasil, Argentina, Peru, México, Colômbia, etc.) e que, modificadas, adaptadas a outras realidades econômicas e sociais, estão se desenvolvendo atualmente na Europa, principalmente na França, Alemanha, Bélgica, Holanda, Suécia, etc.

O CORINGA conta exemplos concretos de teatro-jornal, teatro-fôro, teatro-invisível, teatro-imagem, etc, escolhidos ao acaso, e no intuito de ilustrar concretamente cada uma dessas múltiplas formas, que podem incluir também o teatro-bíblia, teatro-telenovela, e outras formas populares, nas quais o povo faz o seu próprio teatro.

Em seguida, o CORINGA convida (mas não obriga) os espectadores a que façam exercícios simples nos quais fica demonstrada a mecanização dos nossos corpos, motivada pelos gestos e rituais da vida diária: todos nós temos os corpos deformados, mecanizados, mascarados pelos movimentos, gestos, etc. que somos obrigados a fazer no dia a dia. Trata-se de exercícios simples, fáceis, de des-mecanização.

O CORINGA propõe uma segunda etapa, os JOGOS. Nêles, os espectadores são convidados a realizarem jogos simples de expressividade, nos quais não apenas tratam de reconhecer as mecanizações naturais dos próprios corpos, mas também de torná-los mais expressivos. São jogos em geral baseados em brincadeiras infantis, como por exemplo, o jogo dos animais, no qual cada participante deve mostrar, ilustrar, criar a imagem do animal com o seu próprio corpo e tratar de reconhecer os animais que são mostrados pelos demais participantes. Nêste exercício a palavra não é permitida, afirma-se que toda a expressividade passe através da imagem e não através da linguagem idiomática.

Numa terceira etapa, o CORINGA propõe diálogos em imagem, através das três principais formas em que a imagem pode ser utilizada como meio de comunicação: 1. o espelho; 2. a escultura, e 3. a marionete.

Finalmente, o CORINGA explica o funcionamento das regras do jogo do teatro-fôro: primeiro a apresentação do modelo, também chamado anti-modelo, que é feita da forma convencional teatral. Em seguida, se os espectadores têm reparos a fazer, ou novas propostas, as discrepâncias, o modelo será re-encenado e os espectadores, substituindo os atores, deverão improvisar os seus próprios pensamentos. Esta é a parte do fôro, propriamente dita. Feitas as explicações e dados os esclarecimentos, passa-se a apresentação da primeira peça com o subsequente debate em fôro, e depois a apresentação da segunda peça com o subsequente debate em fôro. A diferença entre o "fôro" e o "debate" comum consiste em que no primeiro o espectador deve "representar" a sua opinião ao invés de enunciá-la simplesmente. O espectador se transforma em ator.

ANEXO 10 - PANFLETO EM QUE A EMPRESA AIR FRANCE APRESENTOU AUGUSTO
BOAL PARA O EVENTO REALIZADO EM 22 DE MARÇO DE 1982:

COMITÉ D'ETABLISSEMENT AIR FRANCE

THEATRE A ROISSY

22 mars 1982.

Théâtre politique cette fois avec le groupe d'Augusto Boal , qui est-il ?

Né au Brésil, Augusto Boal, Directeur artistique du théâtre Arena de Sao-Paulo depuis 1956, est fait prisonnier politique et torturé dans son pays en 1971.

Au même moment sa pièce "Arena contre Zumbi" sur la lutte populaire brésilienne contre le colonialisme est présentée par les comédiens de l'Arena au festival mondial de Nancy. Libéré il développe sa pratique théâtrale de lutte politique dans les villages et les bidonvilles d'Amérique latine en se donnant pour but de permettre aux opprimés de se construire un outil théâtral d'expression, d'analyse des situations et d'action.

A partir de 1977, il travaille dans divers pays d'Europe.

TECHNIQUE DU THEATRE FORUM

La scène jouée représente une forme d'oppression qui intéresse le groupe. Cette scène mise au point est jouée une première fois devant les participants comme s'il s'agissait de théâtre traditionnel.

Puis les comédiens rejouent la même scène, en demandant cette fois aux spectateurs d'intervenir, le spectateur dit "STOP" et prend la place dans le jeu de l'opprimé ou de l'opresseur, dans le but de lutter contre la situation d'oppression donnée. Le but du Théâtre-Forum n'est pas de parler mais de faire.

Pour cela le groupe d'Augusto Boal est venu faire une enquête à Roissy dans les ateliers et les hangars afin de déceler des situations d'oppression. Il a également assisté à une réunion syndicale où étaient débattus les problèmes concernant le personnel Air France.

A la suite de ces visites, Bernard, Jean-Gabriel et Lorette ont imaginé un scénario proposé ensuite à certains délégués syndicaux pour en garantir la vraisemblance.

C'est ce scénario qui vous sera joué le 22 Mars. Alors ce sera à vous de dire "STOP"...

ANEXO 11 - UM DOS ANÚNCIOS DO TRABALHO DE AUGUSTO BOAL JUNTO À CONFÉDÉRATION FRANÇAISE DÉMOCRATIQUE DU TRAVAIL (CFDT) EM 1983:

CFDT SYNDICALISME HEBDO
29 septembre 1983

En scène !

Le théâtre, c'est pas du cinéma ! Surtout quand il s'agit de la troupe du Théâtre de l'opprimé. Acteurs et spectateurs ont contribué ensemble à la recherche et à l'expression des problèmes posés par la réduction du temps de travail. Surprenant !



Etre acteurs des changements, ce n'est pas seulement du théâtre. C'est croire aussi que rien ne se fera sans nous !

Il faut vraiment être fort, très fort, pour animer une expérience de théâtre-forum comme le font Augusto Boal et sa troupe. Fort et profondément... honnête, car la manipulation d'une assemblée est chose si facile que l'expérience menée le 10 juin a été particulièrement remarquable et instructive.

Imaginez l'assemblée des cinquante militants réunis le 10 juin dans la grande salle de la Maison de la chimie. Dans le programme de la journée est inscrit le « Théâtre de l'opprimé » qui doit jouer un sketch sur les 35 heures. Alors, à l'heure dite, tout le monde attend que les acteurs jouent. Seulement voilà, ces acteurs ne sont pas tout à fait des acteurs comme les autres. Augusto Boal, le responsable de la troupe, commence par expliquer les principes qui l'animent : « Aider le spectateur à se transformer en protagoniste de l'action dramatique sur la scène du théâtre pour qu'il devienne protagoniste de sa propre vie dans la réalité ». Oh ! là, mais ce n'est plus du jeu ça ! Et puis qui osera dans la salle se lever spontanément pour se retrouver sur la scène ?

Augusto Boal doit avoir un truc, car en quelques exercices où il demande l'intervention des spectateurs voilà tout le monde pris au jeu. Il faut d'ailleurs avouer que ce sont les femmes qui ont le plus d'imagination et d'audace. Voilà maintenant la salle prête pour la partie essentielle. La troupe joue une petite pièce qui décrit les péripéties d'une famille au départ du week-end. Dans cette pièce se retrouvent différents éléments de la durée du travail : temps de travail, temps passé à militer, heures d'ouverture des magasins, des garages, partage des tâches homme-femme...

La pièce se termine sur une interrogation, et là commencent les choses sérieuses. La pièce est rejouée et les spectateurs doivent intervenir sur le cours des événements en apportant des réponses aux situations présentées. Ceux qui ont des idées doivent crier « stop » à l'endroit où ils pensent pouvoir influencer sur le déroulement. Mais crier stop ne suffit pas. Il faut aussi monter sur scène et jouer le scénario que l'on propose. Ainsi se construit une nouvelle pièce.

L'imagination ne faisant pas défaut bientôt les quatre acteurs professionnels se trouvent rejoints par cinq ou six « amateurs ». Les improvisations s'ajoutent aux improvisations, pour la plus grande joie des spectateurs. Comme quoi on peut parler de choses sérieuses en s'amusant. ■

**ANEXO 12 - LISTA DE PARTICIPANTES DO XXI CONGRÈS MONDIAL DE L'INSTITUT
INTERNATIONAL DU THÉÂTRE, EM JUNHO DE 1985, NO CANADÁ, ONDE APARECEM
OS NOMES DE AUGUSTO BOAL, CECILIA BOAL, YAN MICHALSKI E EUGENIO BARBA:**

<u>PARTICIPANTS</u>		
<u>OBSERVATEURS / OBSERVERS</u>		
	<u>HÔTEL/MTL</u>	<u>HÔTEL/TOR.</u>
Graciela SERRA (Argentine/Argentina)	Parc	Vent.
Keith BAIN (Australie/Australia)	St-D.	Trin.
Paula BARISH (Australie/Australia)	H.I.	Vent.
Yan MICHALSKI (Brésil/Brazil)	Parc	
Mme GEORGIOU (Chypre/Cyprus)	St-D.	Vent.
Patricia ARIZA (Colombie/Columbia)	Am.	Tri.
Roberto BLANCO (Cuba)	Parc	Tri.
Eugenio BARBA (Danemark/Denmark)	H.I.	Tri.
Lee BREUER (États-Unis/United States)		Carl.
Selma Jeanne COHEN (États-Unis/United States)	H.I.	Vent.
Margaret NELSON (États-Unis/United States)	-	-
Michel PHILIP (États-Unis/United States)		
Marina PIANCA (États-Unis/United States)		
Liisa MAIJA-JAPRIHA (Finlande/Finland)		
Seppo MÄKI (Finlande/Finland)	H.I.	Vent.
Liisa RHONE-MÄKI (Finlande/Finland)	H.I.	Vent.
Augusto BOAL (France)	Parc	Vent.
Jean-Gabriel CARASSO (France)		
Hélène CASTONGUAY (France)		
Lorette CORDIE (France)		
Bernard GROSJEAN (France)		
Yves GUERRE (France)		
Gabrielle HELLER (France)	H.I.	Carl.
Sara PARDO (France)	H.I.	Carl.
Floria PRODROMIDES (France)	H.I.	Carl.
Liliane SANDREY (France)	H.I.	Carl.
Cecilia THUMIN (France)		
Nalini JOSHI (Inde/India)		