

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

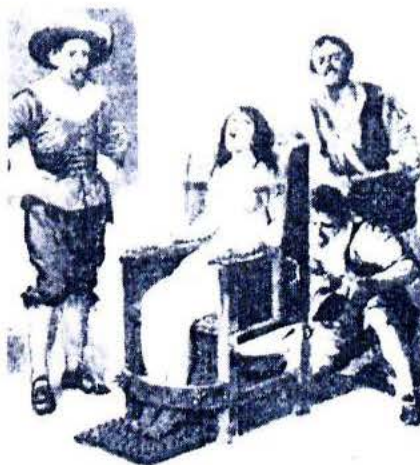
O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Universidade Federal de Uberlândia

Cenas da Tortura

Torquemada (1971) de Augusto Boal



Sandra Alves Fiuza

1703 519
(10)

2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Ramos de Almeida
Coordenadora do Centro de Documentação e
Bibliotecas (CCDB)

SANDRA ALVES FIUZA

CENAS DA TORTURA

TORQUEMADA (1971) DE AUGUSTO BOAL

Monografia de graduação apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA/MG

2003

1645

SANDRA ALVES FIUZA

CENAS DA TORTURA:
TORQUEMADA (1971) DE AUGUSTO BOAL

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Prof.^a. Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos

Para Guilherme e Eduardo

AGRADECIMENTOS

*Tudo que move é sagrado
e remove as montanhas
com todo cuidado...*

*Amor de índio, Beto Guedes e
Ronaldo Bastros*

O curso que encerro com esse trabalho monográfico está diretamente relacionado com o existir de pessoas que amo. Algumas são, por indescritíveis razões, co-responsáveis pela sua execução: André Luiz Xavier, Cristiane Machado Franco, Eduardo Moraes Warpechowski, Eliene Dias de Oliveira, Miguel Rodrigues Sousa Netto e Thaís Leão Vieira.

Conhecê-las num momento de crise pessoal e radicalidade crítica em relação ao curso de História causou tamanho impacto na minha vida afetiva, que instantaneamente quis tê-las em minha companhia e, por consequência, quis estar também na sala de aula, mas sobretudo para *ser-estar* com elas. O vínculo amoroso que se estabeleceu a partir de então entre nós foi o meu sustento, a minha inspiração para aprender a lidar com a frieza da academia. Sou grata por fazer parte da vida dessas pessoas.

O meu percurso até aqui foi conflituoso e árduo. Muitas vezes não acreditei ser possível conciliar o desejo de uma formação acadêmica com o essencial tempo para realizar leituras e pesquisas teóricas que sustentassem a minha integração nos debates em sala de aula, ou mesmo na formação de uma base para corresponder a contendo à feitura de trabalhos e provas avaliativas. Essas exigências me desmotivavam ao ponto de questionar com imensa fúria a distância existente entre o meu direito de estar em uma universidade pública com a minha realidade de trabalhadora, onde a necessidade de garantir a subsistência se colocava sempre como prioritária nas minhas escolhas.

Nesse sentido, agradeço à Profª Drª Karla Adriana Martins Bessa, pelo primeiro contato, e ao Prof. Dr. Paulo Roberto de Almeida e à Profª Drª Maria Clara Tomaz Machado por terem me recebido nesse Instituto como funcionária da UFU transferida de outro setor, e me proporcionado condições e concessões importantes para a conclusão da graduação.

Agradeço à Profª. Dr.ª Rosangela Patriota Ramos pela orientação.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos e à Prof^a. Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos, por terem aceito o convite para compor a banca.

À Prof^a Ms. Gizelda Costa da Silva Simonini e Prof. Ms. Sérgio Paulo Moraes pelas aulas apaixonantes.

Ao João Batista, pela sua dedicação e amizade.

À Ludmila e Juliana, criaturas risonhas.

Ao Luciano Carneiro Alves pelas observações pertinentes feitas ao meu texto, e pela troca de idéias.

À Aurora, pelas suas cores e formas que nos arrancou tantas vezes de assuntos descoloridos.

Ao Yan por ser amigo do Guilherme e tão meigo.

Aos amigos que nem sempre estão por perto, mas que torcem por mim: Lú, Juninho, Carlão, Dani, Silvio, Aninha, Iraci.

À Thaís, por tantas conversas, cheiros e todas as alegrias do seu ser.

À Julia.

À minha mãe pela sua força e beleza, sempre o meu porto seguro, meu norte.

À minha elefantinha cor de rosa Isabela, pelos desenhos mágicos.

Ao meu irmão Udson e minhas irmãs Neide e Claudia, por estarem comigo pro que der e vier.

Ao Guilherme, por me amar, por ser uma ‘pessoinha’ tão ácida e ao mesmo tempo tão fascinante.

Ao Eduardo, pelo brilho de sol que trouxe à minha vida.

*O conhecimento não implica o amor, nem o inverso;
E nenhum dos dois implica, ou é implicado
pela identificação com o outro.
Conquistar, amar e conhecer
são comportamentos autônomos e,
de certo modo, elementares ...*

Tzvetan Todorov

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09	
CAPÍTULO I:		
TRAJETÓRIA DE AUGUSTO BOAL (1968-1971): DA RADICALIZAÇÃO POLÍTICA E ESTÉTICA AO FIM DO ARENA	13	
Guerrilha teatral: o contexto de realização da 1ª Feira Paulista de Opinião (1968)	18	
Nova categoria de teatro popular: Teatro Jornal – 1ª Edição (1970)	31	
O fim do Arena e a escritura da peça Torquemada (1971)	39	
CAPÍTULO II:		
ESTRUTURA DRAMÁTICA, IDÉIAS E SIGNIFICADOS DE TORQUEMADA	46	
Narração da fábula	49	
O Interrogatório, a tortura e a confissão	69	
Os presos políticos	75	
CAPÍTULO III:		
ASPECTOS DA TORTURA NO BRASIL	80	
CONSIDERAÇÕES FINAIS		90
BIBLIOGRAFIA	91	

RESUMO

Este trabalho tem como proposta principal compreender o sentido histórico do texto teatral *Torquemada*, escrito pelo dramaturgo Augusto Boal, em 1971. Assim, procuramos circunstanciar o local e o contexto histórico em que o texto foi elaborado e que permitiram a sua produção, bem como por apreender as opções políticas e estéticas do dramaturgo e os compromissos que estabeleceu com o seu presente.

A pesquisa pautou-se pela perspectiva de estudo interdisciplinar entre as áreas de História e Teatro, objetivando pensar o texto teatral como documento de pesquisa histórica, para a qual foram necessários alguns procedimentos, tais como: o levantamento dos dados biográficos do dramaturgo Augusto Boal e de alguns dos seus principais trabalhos, escolhidos a partir de um recorte temporal: 1968 a 1971; a pesquisa bibliográfica referente ao período em que vigorou o regime militar no Brasil; a análise estrutural e temática do nosso documento-base, a peça teatral *Torquemada*.

A partir daí, compreendemos que *Torquemada* traz em seu texto representações/interpretações da realidade vivenciada pelo dramaturgo e seus contemporâneos no regime militar, uma vez que as temáticas centrais giram em torno do sistema carcerário e da tortura implementada por uma política de Estado. Evidenciamos que Augusto Boal, por meio do texto teatral, está dialogando diretamente com os acontecimentos políticos do fim dos anos de 1960 e início de 1970: o autoritarismo do Estado, o aniquilamento da oposição política através das prisões, torturas, expulsão do país, desaparecimento e assassinato de presos políticos, e, além disso, com o fato do segmento social militar ter se tornado hegemônico na estrutura governante.

Por isso, apresentamos sobre a tortura, algumas breves definições. Procuramos ainda, mostrar a forma pela qual o regime militar se utilizou desse expediente em órgãos públicos para dizimar a oposição política de esquerda.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Refletir sobre alguns aspectos da história política e da história do teatro brasileiro nos anos de 1960 e início de 1970, nesse exercício inicial de pesquisa monográfica do curso de História, é tarefa certamente exigente. No entanto, pudemos nos aventurar numa investigação que, se pela sua própria especificidade não nos permitiu atingir conclusões explicativas, de outra forma, nos possibilitou lançar questões e estabelecer uma aproximação efetiva com o objeto de pesquisa.

Seguindo vestígios, contrapondo fontes e pesquisando em documentações e bibliografias, chegamos a este trabalho. Como proposta principal buscamos compreender o sentido histórico do texto teatral *Torquemada*, escrito pelo dramaturgo Augusto Boal, em 1971. Enfim, nos esforçamos por circunstanciar o local e o contexto histórico em que o texto foi elaborado e que permitiram a sua produção, bem como por apreender as opções políticas e estéticas do dramaturgo e os compromissos que estabeleceu com o seu presente. Esse procedimento consiste em devolver a produção artística “*ao seu momento e, concomitante a este, buscar constituir um diálogo possível, a partir das séries documentais (...) trabalhadas pela pesquisa*”.¹

Segundo a historiadora Rosângela Patriota, tal procedimento possibilita dessacralizar a noção de perenidade que tende a envolver os trabalhos artísticos, além de ser um exercício interdisciplinar, posto que o historiador ao enfrentar esse *campo* “*terá de se ancorar em duas bibliografias específicas: a produção historiográfica relativa à sua pesquisa e a referente à sua área de atuação*”.²

Deste modo, buscamos contato com a bibliografia sobre teatro (críticas, depoimentos, etc.), com a historiografia referente à Ditadura no Brasil nos anos finais de 1960 e iniciais de 1970 e, ainda, com uma bibliografia específica sobre a tortura praticada durante a repressão militar e em outros momentos históricos.

¹ PATRIOTA, Rosângela. O NEHAC e as perspectivas da pesquisa histórica. *Boletim do CDHIS*, Uberlândia, ano7(11), 4-4, 1994.

² *Idem*, p. 4.

A pesquisa pautou-se pela perspectiva de estudo interdisciplinar entre as áreas de História e Teatro, objetivando pensar o texto teatral como documento de pesquisa histórica. A esse respeito, Patriota observa que:

*O resgate do processo de criação/produção da dramaturgia permite pensá-la historicamente, pois desta forma, são trazidos à luz os embates presentes no momento da escrita. Isto não significa dizer, porém, que as encenações, e, conseqüentemente, os textos críticos escritos a propósito delas, não tenham lugar na interpretação do historiador. Na verdade, quando se pensa na possível contraposição existente entre a escrita do texto teatral e sua posterior montagem cênica, deseja-se evidenciar como são construídas as diversas histórias do teatro. Por isso, não parece correto reduzir tudo à história da encenação como se isso pudesse dar conta da complexidade do fenômeno teatral. A história elaborada a partir das encenações é apenas uma das possíveis histórias.*³

Neste caminho, procuramos perceber a significação inerente ao texto teatral, considerando que, *“um texto sempre é algo produzido tanto para manifestar um pensamento quanto para acompanhar uma ação (ele mesmo já é ação)”*⁴. Partilhamos da seguinte análise de Marson:

*Se é importante levantar as evidências disponíveis e relacionadas, por exemplo, ao autor, ao texto, ao nível de linguagem, etc., deve-se chegar ao contexto mesmo de sua produção, ao vínculo substancial (quando não à inteira subordinação) de sua significação a uma política que é o local privilegiado da junção pensamento/ação.*⁵

A significação do texto foi ampliada por meio da realização da contextualização. Para Alcides Freire Ramos, esta é *“uma construção, uma operação intelectual, fruto do trabalho do próprio historiador em contato com documentos históricos, que muitas vezes se apresentam sob forma de textos. O historiador, porém, pode, aqui e ali, utilizar-se da obra de outros historiadores, buscando subsídios, confirmações, contrapontos, etc.”*⁶

Para tanto, alguns procedimentos foram necessários como: o levantamento dos dados biográficos do dramaturgo Augusto Boal e de alguns dos seus principais trabalhos,

³ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: Um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 209.

⁴ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (org.) *Repensando a história*. São Paulo/ANPUH: Marco Zero, 1984.

⁵ Idem, p. 50.

⁶ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos. Cinema e História do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 270.

escolhidos a partir de um recorte temporal: 1968 a 1971; a pesquisa bibliográfica referente ao período em que vigorou o regime militar no Brasil; a análise estrutural e temática do nosso documento-base, a peça teatral *Torquemada*.

A partir daí, começamos a compreender que *Torquemada* traz em seu texto representações/interpretações da realidade vivenciada pelo dramaturgo e seus contemporâneos no regime militar, uma vez que as temáticas centrais giram em torno do sistema carcerário e da tortura implementada por uma política de Estado. Evidenciamos que Augusto Boal, por meio do texto teatral, está dialogando diretamente com os acontecimentos políticos do fim dos anos de 1960 e início de 1970: o autoritarismo do Estado, o aniquilamento da oposição política através das prisões, torturas, expulsão do país, desaparecimento e assassinato de presos políticos, e, além disso, com o fato do segmento social militar ter se tornado hegemônico na estrutura governante.

Essas questões foram desenvolvidas em três capítulos, e será iniciada com um capítulo dedicado à Augusto Boal, intitulado *Trajatória e participação do dramaturgo Augusto Boal (1968-1971): da radicalização política e estética ao fim do Arena*. Nele serão apresentados, primeiramente, os principais marcos/acontecimentos da história de vida do dramaturgo, assim como serão apontadas algumas das produções artísticas que desenvolveu. A seguir, buscando resgatar momentos recentes da história brasileira, ao mesmo tempo que, indicando o diálogo do dramaturgo, através da sua produção, com os marcos historiográficos compreendidos entre o período de 1968 a 1971, “compusemos” a contextualização de dois espetáculos, *Primeira Feira Paulista de Opinião*, de 1968, *Teatro Jornal – 1ª Edição*, de 1970 e do texto teatral *Torquemada*, de 1971.

Em conexão com essas reflexões, segue-se no segundo capítulo, *Estrutura dramática, idéias e significados de Torquemada*, a narração da fábula⁷ do texto teatral *Torquemada*, escrita por Boal, em 1971, enquanto esteve preso no Presídio Tiradentes pelo militares, acusado de atividades subversivas e, concluída em Buenos Aires, quando do seu exílio “forçado”. Ao realizar a narração da fábula, resgatamos a idéia e o significado da peça. Nela deve conter, segundo João das Neves, “*não apenas o enredo com seus acontecimentos principais, mas também a moral – quando há alguma a ser explicitada – e ainda, o que é essencial, a razão de ser desse enredo, da presença ou ausência de*

⁷ Cf. NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

qualquer moral: a idéia que precedeu a criação da peça ou as idéias que dela se podem desprender”⁸ [grifo nosso].

Privilegiaremos, também, neste capítulo, a análise sobre a construção das personagens, a compreensão dos aspectos formais e poéticos, como a “poética da rubrica”⁹. Para tanto, identificamos os diversos empregos das rubricas e suas respectivas funções no texto teatral, além disso, realizamos breves reflexões acerca do funcionamento cênico a partir do sistema curinga e o estilo de representação proposto pelo dramaturgo.

Por fim, no terceiro capítulo, *Aspectos da Tortura no Brasil*, apresentamos sobre a tortura, algumas breves definições. Procuramos ainda, mostrar a forma pela qual o regime militar se utilizou desse expediente em órgãos públicos para dizimar a oposição política de esquerda.

⁸ NEVES, João das. *Op. cit.*, p. 12-13.

⁹ Cf. RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias. A rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

CAPÍTULO I

**Trajetória do dramaturgo Augusto Boal (1968-1971):
da radicalização política e estética ao fim do Arena**

TRAJETÓRIA DO DRAMATURGO AUGUSTO BOAL (1968-1971): DA RADICALIZAÇÃO POLÍTICA E ESTÉTICA AO FIM DO ARENA

Imbuídos do espírito multifacetado das décadas de 1960 e 1970 e certos da impossibilidade de abarcar todas as “histórias”, recortamos a atividade teatral realizada pelo dramaturgo Augusto Boal.

O autor, diretor e teórico teatral nasceu no Rio de Janeiro em 1931. Concluiu o curso de química na Universidade Federal do Rio de Janeiro, tornando-se Químico Industrial aos vinte e um anos de idade. Foi em seguida para os Estados Unidos fazer especialização em Engenharia Química, onde estudou também dramaturgia, direção, história do teatro, Shakespeare etc. na Universidade de Colúmbia com John Gassner, professor do Arthur Miller e do Tennessee Williams, grandes dramaturgos da época.

De volta ao Brasil, Augusto Boal é indicado pelo Sábato Magaldi crítico teatral, a José Renato para trabalhar como encenador no Teatro de Arena, de São Paulo. Criado em 1953 pelo diretor José Renato, o Arena inova o espaço cênico com uso da arena. A partir de 1956 o grupo conta, além de Boal – que mudara-se do Rio de Janeiro para a capital paulista em julho deste ano –, com Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. O Arena passa a utilizar como temas o morro, a favela, o operário, a denúncia social, obtendo em 1958 grande sucesso com “Eles Não Usam Black-Tie”, de Guarnieri.¹

Augusto Boal foi preso em fevereiro de 1971 em São Paulo após o ensaio da peça *Simón Bolívar*. Passou pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e Presídio Tiradentes. Dessa experiência surgiram obras artísticas. A tortura e a prisão são temas que estão presentes de maneira incisiva, tanto na peça *Torquemada* (1971), quanto no romance

¹ A trajetória do Arena e a participação de Augusto Boal nesse grupo de teatro podem ser verificados, entre outros trabalho, em:

BOAL, Augusto. *Etapas do Teatro de Arena de São Paulo*. In: _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

PATRIOTA, Rosângela. *História, Memória e Teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo*. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia, UFU, 2001.

Milagre no Brasil (1979)². Em suas memórias, Augusto Boal declara que, “sobre tortura e prisão, falei com amigos, jornalistas, desconhecidos, analistas. Queria denunciar: imperativo. Entender: urgente e necessário.”³

Depois de ser banido do Brasil pelo regime militar, Boal trabalhou em quase toda a América Latina, nos Estados Unidos e em vários países da Europa, sistematizando o Teatro do Oprimido enquanto metodologia composta por exercícios, jogos e técnicas teatrais. Em 1979, fundou o Centro de Teatro do Oprimido de Paris.

Exilando-se na Argentina em 1971, Boal desenvolve o Teatro Invisível, uma das técnicas ou forma do Teatro do Oprimido (TO), em que o espectador participa de uma encenação sem saber. Boal assim define:

*O teatro invisível veio quando eu fui exilado. Um dia a gente preparou uma peça para fazer na rua. Mas os meus amigos começaram a dizer “não vá, se você for preso pode ser mandado para o Brasil. A peça se passava num restaurante e alguém teve a idéia de fazer sem avisar. E eu fiquei lá, assistindo. Eles representaram, sem dizer que era teatro. E todo mundo participou. O garçom verdadeiro disse mais ou menos as frases que o nosso garçom ia dizer. Foi uma penetração da ficção na realidade, revelando o caráter teatral de certa realidade”.*⁴

No Peru, em 1973, nasceu o Teatro-Fórum e foi sistematizado o Teatro-Imagem. Segundo Boal, *o Fórum nasceu quando não consegui entender o que me dizia uma espectadora querendo que improvisássemos suas idéias, e eu a convidei a subir ao palco – fantástica transgressão! – e mostrar, ela própria, o que pensava.*⁵

Teatro-Fórum é a definição do espetáculo baseado em fatos reais, no qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito de forma clara e objetiva, na defesa de seus respectivos desejos e interesses. Nesse confronto, o oprimido fracassa e o

² BOAL, Augusto. *Torquemada*. In: _____. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1990; _____. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

³ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 298.

⁴ O Teatro Globalizado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06/09/1998. (Mais!)

⁵ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro...* Op. cit., p. 298.

público é convidado, pelo Curinga⁶, a entrar em cena, substituir o personagem protagonista e buscar alternativas para o problema encenado.

Quando veio ao Brasil em 1986, a convite de Darcy Ribeiro, iniciou o projeto da Fábrica de Teatro Popular que por motivos políticos foi fechada. Pela iniciativa de alguns Coringas, criou-se uma organização informal dedicada à difusão do TO no Brasil, o Centro de Teatro do Oprimido (CTO).

De 1993 a 1996, período no qual Augusto Boal foi vereador no Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores, o CTO-Rio concentrou-se integralmente no projeto Teatro Legislativo, criando 19 grupos populares que objetivavam ajudar a população a transformar seus desejos em lei. Sobre essa experiência, Augusto Boal escreveu o livro *Teatro Legislativo*⁷. A partir de 1997, com sua organização formalizada juridicamente, o CTO-Rio desenvolve o programa de formação de Coringas e de grupos populares em Santo André/SP e Porto Alegre/RS, entre outros projetos.⁸

Para cada questão apresentada pelo seu tempo, Augusto Boal articulou uma resposta artístico-política. Nelas estão inscritas a sua maneira de elaborar e compreender a realidade.

Destacamos dos trabalhos desenvolvidos por Boal no período entre os anos de 1968 a 1971⁹, os espetáculos *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), *Teatro Jornal – 1ª Edição* (1970) e o texto teatral *Torquemada* (1971), para uma análise mais pormenorizada.

⁶ É o facilitador do TO, um especialista na metodologia, um artista com função pedagógica, capaz de ministrar oficinas e cursos, coordenar e dirigir grupos de TO e mediar o diálogo entre o elenco e a platéia nas sessões de teatro-fórum.

⁷ BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

⁸ Informações sobre os projetos desenvolvidos pelo Centro de Teatro do Oprimido podem ser obtidas:

CTO-RJ Disponível em: <www.ctorio.com.br>. Acesso em: 18 dez. 2001.

REVISTA METAXIS. *Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido*, Ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro: Centro de Teatro do Oprimido – CTO-RIO, 2001.

⁹ **Trabalhos de Augusto Boal como diretor (1968-1971):** *Feira Paulista de Opinião*, produção Teatro de Arena, São Paulo-SP, 1968; *Machbird*, de Barbara Garson, produção Teatro de Arena, São Paulo-SP, 1968; *Chiclete com Banana*, de Augusto Boal, produção Teatro de Arena, São Paulo-SP, 1969; *O Que é Que Vamos Fazer Esta Noite*, produção Teatro de Arena, São Paulo-SP, 1969; *Arena Conta Bolívar*, produção Teatro de Arena, América Latina e Europa, 1970; *Teatro Jornal – 1ª Edição*, produção Teatro de Arena, São Paulo-SP, 1970; *A Resistível Ascensão de Arturo UI*, de Bertolt Brecht, produção Teatro de Arena, São Paulo-SP, 1970; *Feira Latino-América de Opinião*, vários autores, Nova York (Estados Unidos), 1971; *Torquemada*, de Augusto Boal, Buenos Aires (Argentina), 1971. **Trabalhos de Augusto Boal como ator:** *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*. Feira Paulista de Opinião, direção de Augusto Boal, produção Teatro Ruth Escobar, São Paulo-SP, 1968; *Arena Conta Bolívar*, música de Theo Barros, direção de Augusto Boal, produção Teatro de Arena, Exterior, 1970; *Torquemada*, de Augusto Boal, direção Augusto Boal, Buenos Aires (Argentina), 1971.

Não temos a pretensão de esgotar o assunto, posto que tais espetáculos e o texto teatral possibilitam amplas abordagens e discussões. Nesse primeiro capítulo, nossa preocupação principal consiste em apresentar minimamente o “lugar” dessas produções, assim como as principais características dos projetos estéticos e políticos do dramaturgo, devidamente delimitado no período ao qual nos referimos.

GUERRILHA TEATRAL:

O CONTEXTO DE REALIZAÇÃO DA 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO (1968)

*Clima de guerrilha:
quem não era de direita
era, ipso facto, guerrilheiro.
Exagero... só mais ou menos.*

Augusto Boal

A década de 1960, tal qual um caleidoscópio, se apresenta como uma sucessão rápida e cambiante de impressões. A profusão de acontecimentos, para além de permitir aos pensantes e pesquisadores uma série infinita de temas para estudo, sugere importantes questões para o nosso tempo presente, lugar de onde falamos, como: A década de 1960 foi um tempo de profundas e marcantes transformações? Quais imagens evocam? De resistência? Coragem? Radicalidade? Contestação?

Sabemos que nesses anos eclodiram contestações sociais, movimentos culturais e políticos, não só no Brasil, mas, em várias partes do mundo (Maio de 68 francês, Primavera de Praga, contracultura norte-americana, entre outros)¹⁰. Tais acontecimentos nos informam sobre as mudanças no ambiente político e cultural de uma época, sobretudo nos aspectos ligados às atitudes e ao comportamento.

Todavia, as radicais transformações ocorridas nos anos 1960 decorreram como resultado de um processo histórico anterior. Nesse sentido, temos a avaliação salutar de Nicolau Sevcenko:

Não foi 1968. Foi todo um amplo período dos fins dos anos 1950 ao início dos 1970. 1968 sobreveio como um espasmo, catalizando uma dramática metamorfose cultural. Afinal, antes desse “annus terribilis”, o time do Santos já havia transformado o futebol em balé, Cassius Clay já havia transformado o ringue numa arena política, Elvis Presley já havia transformado a música negra num

¹⁰ Sobre a movimentação cultural e política no Brasil dos anos 1960 (Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o Teatro Oficina, o Arena, a Tropicália, Teatro de Cultura Popular de Pernambuco, música de protesto, etc.), ver: HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990, 8ª ed. A respeito do Maio de 68 francês e contracultura, ver: MATOS, Olgaria C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1981; COHN-BENDIT, Daniel. *O grande bazar: as revoltas de 1968*. São Paulo: Brasiliense, 1988 e PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

*atentado ao bom-senso, Andy Warhol já havia transformado a alta costura em cultura popular e vice-versa, a guerra da Nigéria já havia transformado a atrocidade em espetáculo televisivo e multimídia, Samuel Beckett já havia transformado o teatro em comunicação ritualizada, a “nouvelle vague” francesa já havia transformado o cinema e Brigitte Bardot fizera do estrelato um atentado aos costumes, Norman Mailer em “O Branco Negro” já havia proclamado a revolução juvenil. Em 68 o pessoal só pôs fogo no cenário, tendo, é claro, o prévio cuidado de bloquear todas as portas de saída.*¹¹

No Brasil, o golpe que depôs o presidente João Goulart, em 1964, levou ao poder os militares e o país a um longo período de ditadura, que se estendeu por toda a década de 1970 indo até 1985. Ocorreu num momento de crise da economia brasileira e de grandes mobilizações operárias, estudantis e camponesas em torno de reformas políticas e institucionais de cunho nacionalista, defendidas pelo governo Jango, chamadas “reformas de base”.

Justificando o golpe como legítima defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista, os militares na verdade tinham interesses comuns com a grande burguesia nacional e internacional e, para isso, foram devidamente incentivados pelo governo norte-americano. Quanto às razões das suas ações, os militares expõem opiniões consensuais e que se reduzem em duas, segundo avaliação dos organizadores do livro *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*:

*Em primeiro lugar, menciona-se a existência de uma guerra que, para os militares, não teria sido desencadeada por ele. A “guerra suja”, na expressão de alguns, seria o resultado da necessidade da corporação defender o próprio governo. A iniciativa, contudo, teria partido dos guerrilheiros, cabendo aos militares uma ação reativa para se defender de grupos armados que pretendiam tomar o poder mediante um golpe violento de corte comunista. Em segundo lugar, menciona-se que tanto a imprensa quanto a opinião teriam sido injusta e mal informadas quanto à atuação das Forças Armadas durante a repressão. Obviamente, surge certo desconforto ao serem lembrados de que, naqueles anos de chumbo, foram os militares que deram um golpe de Estado, violaram a Constituição, cassaram pessoas, restringiram enormemente a participação política e os canais de expressão, instituíram a censura, editaram Atos Institucionais, ainda antes do início das ações armadas dos grupos de esquerda.*¹²

¹¹ SEVCENKO, Nicolau. Eles só querem embaralhar o mundo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/05/1993. (Especial - Maio 68: o ano que acabou).

¹² D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. Introdução – Rompendo o pacto de silêncio. In: ____ (orgs.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p 12-13.

Nadine Habert identifica que o golpe teve como centro do conflito, o acirramento da luta de classe, e que, portanto, foi uma reação das classes dominantes ao crescimento dos movimentos sociais, mesmo tendo estes um caráter predominantemente nacional-reformista. Segundo a autora, “o golpe foi também resultado do impasse entre o esgotamento da política nacional-populista que orientara o desenvolvimento e a industrialização do país no pós-guerra e os imperativos de novos moldes de expansão capitalista, nos quais a burguesia era compelida a uma integração e associação mais estreita com o capital monopolista internacional”.¹³

Embora houvesse uma ditadura, a “cultura de esquerda” proliferou, conforme Roberto Schwarz no artigo *Cultura e política, 1964-1969*. Para ele, “fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa”, prendendo e torturando apenas aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados, cortava-se as pontes entre o movimento cultural e as massas.¹⁴

Nesse período foi possível a existência de uma rica vida cultural. Importantes peças foram encenadas pelos grupos Oficina, Arena, Opinião, Tuca e Tusp, etc.: *Show Opinião* (1964) de vários autores, *Arena conta Zumbi* (1965), de Augusto Boal, *Morte e vida severina* (1965) de João Cabral de Melo, *O rei da vela* (1967) de Oswald de Andrade, *Roda Viva* (1968) de Chico Buarque de Holanda, *Galileu, Galilei* (1968) de Brecht, *Hair* (1969) de James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot, dentre outras. A música popular, difundida pela televisão através dos festivais revelaram Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, MPB 4, Geraldo Vandré. O cinema novo destacou-se com *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1964); *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; *Os Fuzis*, de Rui Guerra (1964). Na literatura, Antônio Calado edita *Quarup* (1967), *Pessach: a travessia* (1967), e os poetas Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos lançam e divulgam a poesia concreta.¹⁵

¹³ HABERT, Nadine. *A década de 70. Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 8-9.

¹⁴ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: _____. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 9.

¹⁵ A respeito de tal produção cultural, verificar a Revista do Arquivo Nacional dedicada aos anos 1960: *Acervo*, 11: (1-146) jan./dez. 1998. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

É somente com o AI-5, em 1968, “quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa”, que o regime militar responde com o endurecimento. Como avaliou Schwarz, “será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.”¹⁶

Após o golpe, setores da sociedade se movimentaram rumo à oposição ao regime e se organizaram, constituindo uma resistência à implantação do projeto da ditadura. Muitos optam pelo enfrentamento, utilizando instrumentos diversos para expressar a recusa. Tal atitude resultou em construções artísticas criativas, diálogos produtivos entre arte e política, redimensionamentos artísticos, ativismos de toda ordem e ações políticas radicalizadas, como a luta armada.

Verifica-se que, apesar de uma “hegemonia cultural de esquerda” construídas ao longo da década de 1960, percebe-se que existiu uma diversidade de propostas estéticas, permeadas de conflitos e intensos debates políticos. Nesse sentido, Edelcio Mostaço faz algumas considerações:

[...] o panorama cultural começa a se tornar muito complexo [...]. Muitas oposições começam a se entrecortar, tornando o diálogo estético e político muito denso, primeiramente porque aprofundam-se as contradições internas dentro de cada setor (na música discute-se o uso ou não de guitarras elétricas, bem como a oposição jovem-guarda/música de protesto ganha a dimensão da discussão do internacional/nacional; no cinema, a busca de um caminho pela intervenção estatal ou produção independente alia-se às questões específicas de linguagem [...]. Depois, pela presença cada vez maior das comunicações de massa e da indústria cultural, novos conflitos ideológicos surgem no espaço da cultura no Brasil [...].¹⁷

Nesse contexto, diversos grupos teatrais brasileiros buscaram compreender essas circunstâncias históricas (Arena, CPCs, Opinião, Oficina). Munidos de grande coragem no empenho das suas realizações teatrais e ancorados em numa postura crítica diante da realidade brasileira, engajaram-se na luta contra a ditadura militar.

Luiz Carlos Maciel verifica que, no início dos anos 1960, foi desencadeado, no interior da classe artística teatral, um processo de “esquerdização”. No seu texto *Quem é*

¹⁶ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁷ MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)*. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982, p. 110.

*Quem no Teatro Brasileiro*¹⁸ no qual, propõe uma tipologia para a classe teatral brasileira, avalia que a geração posterior ao TBC tinha como projeto a transformação da sociedade. Desse modo, para ele, o processo de amadurecimento humano e artístico dessa geração coincidiu com um processo geral de radicalização política verificado no Brasil, no início da década de 1960, no qual “*Ninguém queria mais ser grã-fino; pelo contrário, aspirava-se por um teatro popular. (...) queria-se entregar às platéias mensagens filosóficas e politicamente conseqüentes*”.¹⁹

Assim, o Teatro de Arena teve no horizonte de seus projetos o desejo de transformação da realidade brasileira, comungando do espírito de mudança que movimentou a esquerda naqueles tempos. O golpe de 1964 define o momento a partir do qual o Arena dá início, no campo estético, à batalha de resistência ao regime militar, e como desdobramento dessa opção, redimensiona os seus espetáculos. A esse respeito, Rosângela Patriota faz a seguinte análise, analisa:

Embora houvesse peculiaridade na trajetória dessas companhias, [Arena e Oficina] deve-se recordar que a idéia de mudança alimentou ambas. Desta feita, a cidade em contínua transformação, especialmente, por meio da modernização industrial, ao lado da “política de alianças”, que alimentou a esquerda naquele período, impulsionaram setores intelectualizados e organizações sociais a vislumbrarem possibilidades concretas de mudança com a vitória de projetos que visassem transformar o Brasil de então.

Todavia, o golpe de 1964 encerrou essas expectativas, e fez com que as interpretações e estratégias de luta utilizadas fossem severamente discutidas.

(...) A nova realidade do país redimensionou tanto os espetáculos do Arena, quanto os do Oficina. O primeiro, mantendo a sua perspectiva de engajamento, conclamou a platéia a engrossar as fileiras da resistência à ditadura militar, exaltando lutas históricas como “Quilombo dos Palmares” e “Inconfidência Mineira”. Posteriormente, com o acirramento dos conflitos entre setores da sociedade civil e governo militar, o Arena radicalizou sua postura, em 1968, na Feira Paulista de Opinião, na qual a figura de Ernesto “Che” Guevara tornou-se um parâmetro de luta e de resistência ao arbítrio do próprio capitalismo.”²⁰

¹⁸ MACIEL, Luiz Carlos. “Quem é Quem no Teatro Brasileiro. Estudo sócio psicanalítico de três gerações”. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial n.º 2 – Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, julho, 1968.

¹⁹ Idem, p. 58.

²⁰ PATRIOTA, Rosângela. Espaços cênicos e políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de Arena – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. *ArtCultura*, Uberlândia (4), 2002, p.168.

Com o propósito de perceber a inserção de Augusto Boal nesse processo de radicalização, a seguir, analisaremos o espetáculo *1ª Feira Paulista de Opinião*²¹, de 1968, produzido pelo Teatro de Arena e dirigido pelo próprio Boal, buscando identificar as circunstâncias históricas que envolveram a sua produção.

A *Feira* objetivava favorecer a discussão sobre as divergências de propostas existentes entre os artistas e os rumos da “arte de esquerda”. Visando uma ação comum, buscava-se uma estratégia geral para enfrentar um dos principais problemas do país: a ditadura militar. Estreou em junho de 1968, quando foram encenados seis peças: *O Líder*, de Lauro César Muniz, *O Sr. Doutor*, de Bráulio Pedroso, *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri, *A Receita*, de Jorge Andrade, *Verde que te Quero Verde*, de Plínio Marcos e *A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal.

Da preocupação dos artistas com os acontecimentos políticos e da insatisfação com o rumo que as artes estavam tomando no Brasil é que surge a proposta de realização da 1ª Feira Paulista de Opinião, tendo como tema a questão “Que pensa você da Arte de Esquerda?”, que também dá título ao texto escrito por Boal e publicado no programa do espetáculo.

Em suas “memórias imaginadas”²², Augusto Boal nomeia sugestivamente de “A guerrilha teatral” e “Cenários contra fuzis!” a narração do processo de criação e realização da *Feira*:

Havia opções naquela encruzilhada ideológica e estética; nós, rodopiando sem bússola buscando nortes. (...)

A idéia veio de Lauro César Muniz. Por que não espetáculo mural, Feira paulista de opinião? Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos, Bráulio Pedroso e eu aceitamos, com a mesma alegria. Compositores: Caetano, Gil, Edu, Ari Toledo, Sérgio Ricardo disseram sim. Artistas plásticos? Dezenas.

Devíamos responder: O que pensa você da arte de esquerda? Nós nos perguntávamos para que existíamos. Serviríamos para alguma coisa, suaves artistas, naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas. (...)

Que pensa você? A resposta teria que ser uma obra de arte. Lauro escreveu a história de um pescador preso por alfabetizado; único em sua praia que sabia ler, subversivo: ler, pra quê? Andrade, sobre doença no campo e falta de medicina; Guarnieri, sobre os meio de comunicação e seu poder deletério; Plínio, sobre coronéis vestidos de gorilas censurando sua peça, defecando e limpando-se com as páginas censuradas; Bráulio, parábola sobre a parte podre da burguesia; a mim,

²¹ O espetáculo teve direção musical de Carlos Castilho, cenários e figurinos de Marcos Weinstock e seu elenco foi composto pelos atores Renato Consorte, Zanoni Ferrite, Miriam Muniz, Araci Balabanian, Ana Mauri, Luiz Carlos Arutim, Antônio Fagundes, Rolando Boldrin, Edson Soler e Paco.

²² Refere-se à publicação da sua autobiografia: *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Op. cit..

diretor, coube encerrar o evento com uma collage de textos sobre Guevara: Cortázar, Neruda. Exortação! Compositores, cada qual fez sua canção. Artistas plásticos invadiram o Ruth Escobar, semeando belas obras, da rua até os camarins. Um deles fez escultura chamada O milagre brasileiro, chavão publicitário da ditadura: o espectador entrava em túnel verde-amarelo, sentava-se em cadeira de rodas que deslizava, no escuro, até o fim do túnel, onde as rodas tocavam um interruptor que iluminava a imagem cafona de N. Sra. Da Aparecida. O espectador se levantava, saía a pé: milagre no fim do túnel! Jô Soares pintou um quadro inspirado em célebre anúncio de xarope pra tosse, onde um homem enlouquecido dizia: "Largue-me! Deixe-me Gritar!" Outro artista imaginou pedaços de madeira colorida que poderiam mostrar a bandeira brasileira se transformando na dos Estados Unidos; outro, um conjunto de carimbos que permitia aos espectadores fazerem suas próprias obras de arte a partir de desenhos elementares; ainda outro, uma banana de dois metros. Assim por diante.²³

Fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da Censura se tornou impossível a partir do golpe de 1964, constata Yan Michalski na sua obra dedicada à análise da censura teatral durante o regime militar *O palco amordaçado*. Isto porque as autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, foram presentes e ocuparam de imiscuir-se em todas as fases e todos os setores de criação: *"tudo o que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz"*²⁴. A ação da censura direcionada às atividades teatrais²⁵, na avaliação de Michalski, foi implacável:

Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável²⁶.

A censura ao espetáculo era prévia, como nos informa Celso Frateschi: *"A gente tinha de apresentar o texto, que ia para Brasília. A partir do momento em que esse texto era chancelado, demorava pelo menos uns trinta, quarenta dias para eles lerem e aprovarem a possibilidade da montagem. Autorização para montar não significava*

²³ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro ... Op. cit.*, p. 255-256.

²⁴ MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado – 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979, p. 8.

²⁵ Para maior exame a respeito da ação da censura no teatro durante a Ditadura, consultar: ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWACZ, L. M. *História da vida privada no Brasil*. vol. IV, São Paulo: Cia das Letras, 1998; PACHECO, Tania. A ação da censura no período 65-79 (Excertos do texto "O Teatro e o Poder"). *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, (6):92-96, outubro, 1981 e MICHALSKI, Yan. *Op. cit.*

²⁶ MICHALSKI, Yan. *Op. cit.*, p. 8-9.

*autorização para apresentar o espetáculo. O espetáculo era visto, então, por um grupo de censores, que ia assistir ao ensaio geral e o aprovava ou não.*²⁷

Nessas circunstâncias, o texto da *1ª Feira Paulista de Opinião* foi para a Censura. Considerado por Michalski como um dos últimos atos públicos significativos de defesa dos artistas contra o arbítrio da censura, teve o certificado liberatório com 71 cortes entregue apenas na manhã do dia da estréia. Apesar dos cortes abusivos – humor macabro para Boal, pois das 80 páginas, 65 foram cortadas – a atriz Cacilda Becker, acompanhada de Ruth Escobar e Maria Della Costa, responsabilizou-se, na presença de censores e agentes federais, pela apresentação do espetáculo sem cortes, classificando sua própria atitude como “um ato de desobediência civil legítimo e honroso”:

*A representação na íntegra de Primeira Feira Paulista de Opinião, é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do grupo de trabalho nomeado pelo Ministro Gama e Silva para rever a legislação da censura. Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade deste ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar.*²⁸

O caminho percorrido após a criação do espetáculo, da estréia censurada até a sua posterior liberação, foi tortuoso, como demonstra o episódio narrado por Augusto Boal:

O espetáculo era assinado por todos: censurá-lo, significava censurar os artistas de São Paulo, do Brasil.

Antes, quando um autor tinha peças proibidas, sempre alguém dizia: “fulano exagerou... Estamos vivendo tempo de exceção...” Todo mundo era contra a censura mas, em casos isolados, sempre alguém achava que o exagero era nosso. Agora, éramos todos nós! (...)

No dia da estréia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatros da cidade e foram se juntar a nós. Nunca houve, no país, tamanha concentração de artistas por centímetro quadrado: poetas, radialistas, escritores, intelectuais, cinema, teatro e TV, plásticos, músicos, bailarinos, gente de circo e de ópera, jornalistas, profissionais e amadores, professores e alunos, não faltou ninguém. Vieram até os tímidos.

Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas brasileiros, assumiu a responsabilidade pela Desobediência Civil que estávamos proclamando. A Feira seria representada sem alvará, desrespeitando a

²⁷ GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p.100.

²⁸ MICHALSKI, Yan. *Op. cit.*, p. 38.

Censura, que não seria mais reconhecida por nenhum artista daquele dia em diante.

A classe teatral aboliu a Censura!!! Estrondosa ovação: vitória da arte contra a mediocridade! Vitória da liberdade de expressão. Democracia!

Dia seguinte, chegamos cedo ao teatro, mais cedo chegou a polícia – teatro cercado. Combinamos não recuar – Desobediência Civil! Desobedecer era Dever: obedecíamos nosso desejo! Sussurramos aos espectadores que o espetáculo seria feito no Maria Della Costa, onde estava Fernanda Montenegro. Com sua solidária autorização, invadimos seu espetáculo, revelamos o que estava acontecendo e, como prova de Desobediência, cantamos canções proibidas.

O público feliz, com nossa coragem, aplaudiu amigo. Saímos e Fernanda retomou seu espetáculo.

Terceiro dia: todos os teatros de São Paulo cercados, soldados e marinheiros. Nós e espectadores motorizados seguimos para Santo André, Teatro de Alumínio; representamos o texto integral!

Jornais publicavam nossa coragem na primeira página: GUERRILHA TEATRAL! No plano legal, entramos com pedido de habeas corpus.

No quarto dia, os teatros de Santo André estavam cercados. No Ruth, uma hora antes da hora, nosso advogado veio eufórico gritando que a peça tinha sido provisoriamente liberada pelo juiz! Vitória!

Esse juiz foi, meses mais tarde, preso: fazia parte de uma organização guerrilheira... e ninguém sabia.

A partir daí, fizemos o texto integral e acrescentamos o que bem nos pareceu – censura derrotada, humilhada. Foi quando começaram as agressões físicas, raptos, invasões.²⁹

O texto de Augusto Boal, publicado no programa do espetáculo da Feira, *Que pensa você da arte de esquerda?*³⁰, constitui importante documento para a nossa análise, pois permite verificar sua posição diante do momento político e, principalmente, a interpretação que construiu a respeito das outras propostas artísticas.

Na perspectiva de Boal, a classe artística, sem abrir mão das divergências, deveria se unir para destruir todas as manifestações direitistas. Assim, divide maniqueisticamente as posições político-ideológicas em *esquerda* e *direita*. Na primeira se enquadravam todas as facções sociais que desejavam modificações radicais na arte e na sociedade. Fora dela estavam o governo “*oligarca, americanófilo, pauperizador do povo e desnacionalizador das riquezas do país*”³¹, e suas forças repressivas: SNT (Serviço Nacional de Teatro), INC, a censura em todas as suas instâncias, incluindo-se aí, também, “*todos os artistas de*

²⁹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro ... Op.cit.*, p. 256-257.

³⁰ Esse texto, como dissemos, foi publicado originalmente no programa do espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, em 1968. Posteriormente foi publicado, no periódico *Latin American Theatre Review*, (3/2):45-53. Spring, 1970, e na *Arte em Revista* (Anos 60), em 1979, 1ª edição, com o título “Que pensa você do teatro brasileiro”, que foi reeditado em março de 1983.

teatro, cine ou TV que se esquecem de que a principal tarefa de todo cidadão, através da arte ou de qualquer outra ferramenta, é a de libertar o Brasil do seu atual estado de país economicamente ocupado e derrotar o invasor (...)."³²

Nesse sentido, Boal não vislumbrava possibilidades de relativizações e/ou não-alinhamento ideológico: a arte de esquerda deveria ficar a serviço da resistência ao regime militar. Para tanto, era necessário dizer a verdade: *"arte é sempre a manifestação sensorial da verdade"*³³. Conseqüentemente, não estava dizendo a verdade o artista *"que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros do Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centroeste – estas são verdades nacionais e humanas que nenhuma mensagem presidencial, por mais esperta que seja, fará esquecer."*³⁴

Para Boal, a arte de esquerda deveria, sobretudo, incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral, posto que essa é a base de um teatro que propõe a transformação da sociedade. Dessa forma, chama toda a esquerda para realização de tal tarefa: um teatro para o povo, ou seja, definido ideologicamente como uma arte de esquerda não direcionada ao público burguês.

Na defesa da radicalização estético-política, Boal manifesta de maneira contundente o argumento sobre a "necessidade histórica" de um teatro maniqueísta para transformar a realidade:

*Não foi o povo que fabricou atos institucionais e lei complementares. Além do arbítrio de fabricar leis, decretos e outros dispositivos, como se tal não bastasse, decidiu o governo ser mais sutil e resolver seus problemas estudantis e operários com as patas dos cavalos, os cassetes e as balas. Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra os seus métodos deve maniqueisticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil. É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade de mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as platéias de Sábado – deve-se agora buscar o povo.*³⁵

³¹ BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? *Latin American Theatre Review*, (3/2), Spring, 1970, p. 45

³² Idem, p. 46.

³³ Idem, p. 46.

³⁴ Idem, p. 46.

³⁵ Idem, p. 53.

Enfim, as idéias contidas no texto “Que pensa você da arte de esquerda?” permitem evidenciar as opções estéticas de Augusto Boal naquele momento, quando o recrudescimento do regime vinha tornando insustentável uma produção cultural de contestação e a esquerda brasileira se dividia ou não definia sua posição, se direita ou esquerda³⁶, preferindo a neutralidade. Assim, o autêntico teatro de esquerda³⁷ para Boal deveria estar sustentado por três características elementares: teatro *que diz a verdade*, teatro *para o povo* e teatro *que transforme a sociedade*.

Corroborando com as idéias do texto-manifesto, a última peça encenada na Feira, *A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa*, revela a sintonia de Boal com os rumos que tomava a oposição ao regime naquele momento, se colocando em favor de ações concretas contra a ditadura militar. A personagem comandante, alusão explícita a Che Guevara, sugere o fim do tempo de espera:

COMANDANTE – (...) creio na luta armada como única solução para os povos que lutam pela liberdade e sou conseqüente com minhas crenças.³⁸

Em dois momentos distintos, Boal rememora as circunstâncias da realização da Feira, as quais tiveram um impacto significativo e contribuíram certamente para sua aproximação e concordância com a ação guerrilheira. O primeiro, em 1998, diante da pergunta “Você sempre foi democrata?”, feita por um espectador do evento *Encontros com Diretores de Teatro Brasileiro*,³⁹ Boal responde:

³⁶ Augusto Boal considerou que uma das tendências do teatro naquele momento, a qual nomeou de “tropicalismo chacriniano-mercinesco-neo-romântico”, era a pior dentre as outras tendências. E desferiu a respeito dela duras críticas: “é mais caótica, e é também, aquela que, tendo as origens na esquerda mais se aproxima da direita. Sabemos que os seus principais integrantes não renunciaram à condição de artistas porta-vozes do povo. Mas não ignoramos, também, o perigo que corre todo e qualquer movimento que teme definições.” (BOAL, Augusto. *Que pensa você da arte de esquerda?*. *Op.cit.*, p. 52.)

³⁷ É importante ressaltar que naqueles anos, no processo de radicalização, existiu uma polêmica acirrada entre os grupos teatrais Arena e Oficina quanto à legitimidade política e estética do espetáculo teatral. A esse respeito, Urias Corrêa Arantes analisa: “ambos têm em comum a crença de que são portadores de verdades das quais o público carece e as quais devem expor, maniqueisticamente ou na base da porrada (...) mas ambos coincidem na proposta de uma produção que é progressista porque não se subordina às leis de mercado, e como tal pode ser portadora de uma verdade.” O autor discute, nesse texto, as representações que o Arena e o Oficina fizeram de sua tarefa estético-político e de sua relação com o público. (ARANTES, Urias Corrêa. *Arena e Oficina: cenocracia?*. *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, (6), outubro, 1981, p. 36.

³⁸ BOAL, Augusto. *A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa*. In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 91.

A primeira vez que eu me filiei a um partido foi há alguns anos, quando me inscrevi no Partido dos Trabalhadores, no Brasil. Antes disto eu estava no movimento das guerrilhas, e foi por isto que fui preso. (...) E nós acreditávamos realmente – no final dos anos 60 – que podíamos modificar o mundo. Che Guevara disse uma frase maravilhosa. Ele disse: “Ser solidário é correr o mesmo risco”. (...) Depois de fazer teatro exortativo em condições nas quais éramos forçados a ter revólveres carregados nos bolsos, juntei-me à guerrilha. (...) Juntei-me à guerrilha porque sentia que era o que devia fazer, abandonando assim as atividades partidárias. Nunca abandonei a atividade política.”⁴⁰

Em outro momento, no ano de 2000, ao relatar suas lembranças sobre o problema da permanente violência afetando o cotidiano das pessoas após 1964, Boal explica como funcionava as estratégias de defesa aos possíveis ataques do regime, quando ensaiavam para a *Feira*. Assim, verifica-se importantes elementos para a nossa apreciação à respeito do clima de terror experimentado por ele e seus contemporâneos:

Na Feira paulista de opinião, eu me lembro que os atores entravam em cena com revólveres carregados nos bolsos. Eu me lembro que a gente chegava no teatro, fazia exercícios vocais, fazia exercícios físicos, como qualquer ator em qualquer teatro, e depois descíamos para o porão do Teatro Ruth Escobar e fazíamos exercícios de tiro ao alvo. Sim, tiro ao alvo, para nos defendermos. Era um movimento de violência tão grande, das organizações parapoliciais, aqui, na Argentina, no Uruguai; era o momento em que se formavam as ditaduras. O primeiro golpe foi em 1964, um golpe fascista que preparou o golpe nazista de 1968. Nesse período era um terror mesmo e a gente fazia teatro de qualquer maneira.”⁴¹

Os fragmentos acima expostos evidenciam o caráter radical das experiências vivenciadas por Augusto Boal naquele momento, tanto no que diz respeito à sua arte quanto às decisões e riscos pessoais assumidos. Boal relata na autobiografia a viagem que fez a Cuba a convite de uma organização clandestina, em 14 de dezembro de 1968 (dia seguinte da promulgação do AI-5), onde permaneceu por um mês. Embora não revele os motivos que o levou a fazer tal viagem, o esquema misterioso e sigiloso montado para

³⁹ O evento *Encontros com Diretores do Teatro Brasileiro* ocorreu em julho de 1998, no Centro Cultural do Banco do Brasil, onde reuniram-se os diretores e críticos teatrais: Sábato Magaldi, Aderbal Freire-Filho, Amir Haddad, Ulysses Cruz, Gabriel Villela, Eduardo Tolentino, Bia Lessa, Gerald Thomas e Antunes Filho. Foi organizado pelo Professor Paul Heritage que entrevistou e mediu os debates. O registro desse evento consta na obra: DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul. *Diálogos no Palco. 26 diretores falam de teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999.

⁴⁰ BOAL, Augusto. “Entrevista”. In: DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul. *Diálogos no Palco. 26 diretores falam de teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999, p. 186.

⁴¹ GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro...*, p. 83.

contatos na Europa (troca de nome, identidade, endereço e passaporte; escalas nos aeroportos da Irlanda e Canadá, etc.), sugere algum tipo de envolvimento com atividades que não só teatrais. Fica para nós um ponto de interrogação sobre a característica do engajamento de Boal no pós-1968: foi apenas no campo político e estético, ou também um ensaio de ação guerrilheira?

A NOVA CATEGORIA DE TEATRO POPULAR:

TEATRO-JORNAL – 1ª EDIÇÃO (1970)

*Estamos agora criando uma nova categoria de teatro popular (...).
Nela, o próprio povo faz o espetáculo.
Não produzimos, como artistas, um espetáculo:
como técnicos, produzimos as ferramentas a serem
utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro.*

Augusto Boal

A fase mais aguda do regime militar teve início em 1968, após o Ato Institucional n.º 5, quando se configurou um quadro de radicalidade e oposição que manteve de um lado o governo e, de outro, estudantes, trabalhadores, a classe artística, parte considerável da imprensa e políticos de oposição.

Nesse contexto de forte repressão e do estabelecimento da censura às produções culturais por parte do regime, a situação do teatro tornou-se muito difícil. Foi preciso repensar formas de atuação e de sobrevivência, buscando soluções estéticas que considerasse tais fatores conjunturais.

Como consequência, o Teatro de Arena teve o seu campo de trabalho limitado⁴², passando por crises econômicas e pela desintegração do grupo após a prisão de Augusto Boal em 1971. Depois da temporada em Nova Iorque e posterior excursão⁴³ – Estados Unidos, México, Peru e Argentina – nos anos de 1969 e 1971, o Teatro de Arena retorna ao Brasil sem grandes perspectivas de trabalho; “o cerco apertava”, conforme relata Augusto Boal:

⁴²No período entre a *Primeira Feira Paulista de Opinião* e o *Teatro-Jornal – 1ª Edição*, o Teatro de Arena produziu os seguintes espetáculos: *Macbird*, de Barbara Garson, (São Paulo, 1968); *Chiclete com Banana*, de Augusto Boal (São Paulo, 1969); *O que é que vamos fazer esta noite* (São Paulo, 1969); *Arena Conta Bolívar* (América Latina e Europa, 1970).

⁴³O Teatro de Arena foi convidado por professores da New York University, Estados Unidos, para apresentar o espetáculo *Arena Conta Zumbi* em agosto de 1969. Estavam no elenco, Rodrigo Santiago, Lima Duarte, Renato Consorte, Antônio Pedro, Cecília Thumin, Theo Barros, Vera Regina, Germano Batista, Antônio Anunciação, José Alves e Zezinha Duboc. O espetáculo obteve crítica elogiosa no *New York Time*, segundo Augusto Boal. De volta ao Brasil, foram convidados por um empresário, Manolo, para uma turnê mexicana em 1970. Neste mesmo ano foram para Califórnia, Berkeley, Ohio, acrescentando ao repertório *Arena Conta Bolívar*. No elenco encontrava-se Lima Duarte, Renato Consorte, Cecília Thumin, Isabel Ribeiro, Zezé Motta, Hélio Ary, Bené Silva e Fernando Peixoto, além dos músicos Theo Barros, Antônio Anunciação e José Alves.

Retorno, angústia. Eu não queria viver lá fora; impossível viver aqui. Lá, poderíamos fazer bom teatro e já seria muito. Quem no Brasil, nos anos 70, poderia pensar em Metafísica?

*Alguns se meteram na luta armada, desapareceram. No arena e em outros teatros, tentava-se resistir. Cada qual ao seu modo.*⁴⁴

Buscando alternativas possíveis nesse quadro obscuro, Augusto Boal e outros artistas desenvolveram atividades paralelas às do Teatro Arena. O espaço reservado para tais trabalhos foi inaugurado em abril de 1970 e nomeado de Areninha ou Núcleo 2 do Arena. Segundo Boal, era um “teatrinho minúsculo, 70 lugares apertados”, localizado na segunda sala do segundo pavimento do Teatro de Arena na rua Teodoro Bayma.

O teatro-jornal consistiu em uma dessas alternativas ao modo de espetáculos realizados até então pelo Teatro de Arena, pois as peças que queriam montar estavam proibidas, as subvenções foram suspensas, enfim, a liberdade de atuação na área do teatro formal tinha sido perdida.

A partir das técnicas de teatro-jornal desenvolvidas por Augusto Boal, um grupo de jovens atores⁴⁵ que haviam feito um curso de interpretação no Teatro de Arena em 1969, ministrado por Heleny Guariba e Cecília Thumim, pesquisam e realizam em criação coletiva o espetáculo *Teatro-Jornal – 1ª Edição*. Esse grupo era integrado pelos atores Celso Frateschi, Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Denise del Vecchio e Edson Santana; pelo Marcos Weinstock, responsável pela parte visual e Mário Masetti que contribuiu com sugestões e com o artesanato da parte sonora; e pela direção de Augusto Boal. De acordo com Boal, a direção do espetáculo “consistiu num trabalho especial e diferente: coordenar, estruturar, selecionar e estimular, partindo de um trabalho de equipe.”⁴⁶

⁴⁴ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro...* Op. cit., p. 270.

⁴⁵ Esses jovens atores integrantes do Núcleo 2 do Arena, permaneceram no Teatro de Arena até 1972, entre viagens ao exterior e a montagem coletiva de *Doce América, Latino América* coordenado por Antonio Pedro. Com a prisão de Boal e o fim do Arena o grupo transfere-se para o Teatro São Pedro em 1973, onde montam *A Queda da Bastilha* (criação e direção coletiva) e *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (direção de Fernando Peixoto). Com a prisão de Maurício Segall, arrendatário da sala de espetáculo, a situação volta a complicar-se e o grupo, sob o nome de Núcleo Independente, passa a dedicar-se com exclusividade à itinerância pela periferia. Sobre a trajetória desse grupo nos anos 1970 ver:

- GARCIA, Silvana. O Teatro popular de periferia dos anos 70. In: *Teatro de militância. A intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990;

- ITAÚ Cultural – Panorama teatro anos 70 – Núcleo Independente. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/teatro/index.cfm>. Acesso em: 30 dez. 2002.

⁴⁶ BOAL, Augusto. “Categorias de Teatro Popular”. In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 43.

O *Teatro-Jornal* – 1ª Edição estreou em setembro de 1970 e tratava-se da demonstração de nove técnicas⁴⁷ com as quais era possível transformar qualquer notícia de jornal em cena de teatro. As dramatizações das notícias eram apresentadas em sessões fechadas para um restrito público, grupos interessados. Após essas apresentações, iniciava-se o debate e, a partir do interesse despertado pela experiência, formavam-se novos grupos de teatro-jornal. De acordo com Boal, a idéia era formar grupos, numa espécie de corrente: *cada grupo de teatro-jornal que ajudamos a formar, compromete-se a ajudar na formação de outros, que ajudarão a formar outros mais e assim sucessivamente.*⁴⁸

Celso Frateschi, um dos membros do elenco, narrou recentemente como surgiu e como foi a experiência do teatro-jornal, analisando a importância e efetividade estética e política desse tipo de teatro⁴⁹. Esse relato nos dá a dimensão da dificuldade de atuação dos artistas e acrescenta ao rol das histórias que envolvem a Censura, mais uma peripécia dos artistas para driblar os censores. As idéias eram gestadas, porém para desenvolvê-las, esbarravam nas imposições restritivas da Censura:

*O teatro-jornal (...) surge a partir de um grupo de estudantes do Teatro de Arena que soube, por acaso, que o Boal tinha uma pesquisa engavetada, que era fazer uma revista semanal, uma **Veja Teatral**. Nas segundas-feiras, as pessoas saíam do trabalho e passariam no Teatro de Arena e veriam um espetáculo. Essa idéia tinha sido engavetada por causa da censura prévia. (...)*

No caso do teatro-jornal isso era impossível porque, se a notícia era semanal, como é que poderia levar trinta dias para ter a chancela, depois ensaiar, depois...? Não tinha jeito. E nós, que havíamos acabado de fazer um curso com a Cecília Tumim, mulher do Boal, e com a Eleni Guariba, pedimos autorização para o Boal para continuar pesquisando essa prática, que seria o teatro-jornal. E existia o Areninha. (...) Nós começamos a fazer esses espetáculos, primeiro quinzenalmente, com as notícias que a gente tomava dos jornais e tentava traduzir teatralmente. Como não podiam ser apresentados para a censura, eram feitos clandestinamente, a portas fechadas. A gente chamava alguns amigos que iam até lá e participavam. E a gente acabava experimentando o que tinha conseguido aprender com a Eleni e a Cecília. A Cecília sempre foi mais stanislavskiana, mas porra-louca, e a Eleni

⁴⁷ As nove técnicas são: leitura simples, improvisação, leitura com ritmo, ação paralela, reforço, leitura cruzada, histórico, e entrevista de campo e concreção da abstração. Cf. BOAL, Augusto. *Categorias de Teatro Popular*. *Op. cit.*, p. 44-46.

⁴⁸ BOAL, Augusto. "Categorias de Teatro popular". *Op. cit.* p. 42.

⁴⁹ Embora a passagem seja extensa, optamos por mantê-la em função do teor das informações e também por apresentar a perspectiva de outro participante, que não a do próprio Augusto Boal. O depoimento consta do livro organizado por Silvana Garcia, intitulado *Odisséia do teatro brasileiro*, que registou e documentou o ciclo Odisséia do Teatro Brasileiro, realizado no Ágora – Centro para o Desenvolvimento Teatral, em agosto de 2000, sob coordenação de Celso Frateschi e Roberto Lage, com onze sessões de que participaram dezessete expositores principais – diretores, atores, autores – contando sua experiência de profissionais da arte teatral, refletindo sobre ela e respondendo a perguntas do público presente.

*tinha uma visão brechtiana, via Planchon, era uma coisa super-racionalista e muito interessante. A nossa formação tinha essas duas pernas aí... Eram espetáculos em que a gente fazia experiências bastante radicais. E isso foi movimentando o meio, de forma que, em pouco tempo, tinha muita gente assistindo aos espetáculos às segundas-feiras no Areninha, e esse grupo ia cada vez mais aumentando. O que aconteceu foi que a maior parte desse grupo era de estudantes como nós, e pediam orientação para formar grupos também, e a gente acabou fazendo não só o nosso trabalho, mas também coordenando alguns outros grupos. O Boal, quando foi assistir ao exercício, gostou muito, e falou assim: "Vamos montar". Eu falei: "Mas não dá para montar". Ele: "Não, a gente manda para a Censura as notícias de jornal que já estão censuradas, então eles não vão poder censurar de novo". Nós apresentamos essas notícias que foram chanceladas. Na hora do ensaio para a Censura, o Boal fez a seguinte indicação: "Vocês, por favor, façam o pior possível. Gaguejem, errem o texto, tropecem, façam o escambau, de forma que eles não entendam o que vocês estão falando". E para o Mário Masetti, que fazia trilha sonora e operava o som: "Em qualquer momento que tiver alguma coisa possível de estragar, você, por favor, aumente o som". (...) O Boal teve uma sacação de transformar o teatro-jornal não numa peça de teatro, mas em alguma coisa que tinha a ver com essa coisa extremamente narrativa, que ia além. Ele começava o espetáculo com um prólogo que dizia que o futebol no Brasil era muito popular. E era popular porque, de alguma maneira, todo mundo jogava futebol. Ou aprendia a jogar futebol. E ele achava que o teatro só podia ser popular se todo mundo jogasse teatro. Então, o espetáculo era uma demonstração de como dramatizar, ou de como teatralizar notícias. E ele acabou estruturando um espetáculo bastante contundente, que rendeu uma discussão muito interessante na época, uma discussão estética. Eu me lembro até hoje das colocações do Anatol Rosenfeld. Foram importantes para nós todos, para o resto das nossas vidas, porque eram muito pertinentes: colocavam exatamente essa questão realidade/ficção que o Boal depois iria desenvolver para um outro lado, quase eliminando a ficção para conseguir o efeito político, quer dizer, o **teatro invisível** e todas as técnicas do Teatro do Oprimido que ele formulou depois. A gente, de alguma maneira, se sente muito honrada por estar no berço dessa história toda com o teatro-jornal.⁵⁰*

Frateschi, ao abordar a questão da recepção, evidencia os limites do alcance da proposta do grupo nos meios populares: *"se o Arena já era pequeno e todo mundo reclamava que o sucesso do Arena não era sucesso, o sucesso do Areninha era menos sucesso ainda porque eram só setenta lugares, que ficavam numa arquibancada e a gente fazia os espetáculos num palquinho"*⁵¹. Por outro lado, avalia positivamente o papel que tal experiência desempenhou junto à esquerda, seja a de reagrupar *"o pessoal da esquerda"* e de provocar a discussão, seja as possibilidades de trabalho teatral naquela conjuntura. Nessa perspectiva, Frateschi revela o tipo de "sucesso" que teve o teatro-jornal:

⁵⁰ GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro...*, p. 100-103.

⁵¹ Idem, p. 101.

*O teatro-jornal, eu acredito hoje, fazendo uma análise bastante distanciada da história, teve muito sucesso. Chegamos a fazer quase setenta grupos ao todo, vinte só na USP. Formavam-se os grupos, a gente coordenava, apresentavam-se nas escolas, apresentavam-se também no Areninha, foi um movimento interessante. Mas começamos a perceber que não existia nunca o segundo espetáculo do grupo. Era sempre o primeiro, porque, depois, o pessoal já ia formar o DCE de novo, ia formar o Centro Acadêmico, ia formar as coisas que tinham sido destruídas pela prisão dos líderes de Ibiúna. (Refere-se à prisão de toda a liderança estudantil durante a realização do 30º Congresso Nacional da UNE, em Ibiúna, São Paulo, em 1968. [N. da O.]). E a gente percebeu que o teatro-jornal foi, de alguma maneira, útil para reestruturar aquele determinado movimento; foi, talvez, mais importante porque serviu como... vou usar de uma maneira mística... uma varinha de vodu, que juntou o pessoal de esquerda... Começamos a falar de uma maneira cifrada e acabou funcionando como uma forma de essas pessoas se reorganizarem e, através do teatro, voltarem a discutir, voltarem a trabalhar de uma maneira mais efetiva.*⁵²

Com as técnicas do teatro-jornal buscava-se nas brechas saídas para deflagrar a discussão sobre a própria linguagem teatral, objetivando também a utilização do teatro enquanto ferramenta para o povo, “dar a todos a possibilidade de disporem do teatro como meio válido de comunicação”⁵³ de forma que se popularizasse o teatro. Tais reflexões são apresentadas por Augusto Boal no texto *Categorias de Teatro Popular*, escrito em 1970.⁵⁴

Nele, Boal conceitua as categorias do teatro popular, tendo como pressuposto os conceitos marxistas de *luta de classes* e *socialização dos meios de produção*, estendendo-as ao campo do teatro, onde encontram-se em lados opostos e antagônicos as elites intelectuais e o teatro popular, como podemos verificar na seguinte passagem:

(...) quando o artista se propõe a fazer teatro para alguns eleitos (ainda que entre eles estejam representantes do povo), até mesmo a técnica, os seus exercícios, sem dizer a sua temática e as suas idéias, inevitavelmente tomarão o caminho do diálogo escondido, do diálogo entre sacerdotes e iniciados. E não é esse o caminho correto, especialmente para grandes setores da humanidade, especialmente para os povos que necessitam libertar-se das elites que já os oprimem e que não podem nem devem aceitar a opressão de uma nova elite, a teatral.

⁵² GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro...*, p. 103.

⁵³ BOAL, Augusto. “*Categorias de Teatro Popular*”. *Op. cit.*, p. 46.

⁵⁴ Esse texto foi publicado no Brasil em 1977, na primeira parte do livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. *Op. cit.* Parte dele constando apenas os objetivos do teatro-jornal e as nove primeiras técnicas, tinha sido anteriormente publicado na revista do Center of Latin American Studies, University of Kansas, em 1971: BOAL, Augusto. *Teatro Jornal: Primeira Edição*. *Latin American Theatre Review*, (4/2)57-61, Lawrence, Kansas, Estados Unidos, 1971.

*O que devemos nós fazer, o que estamos fazendo e o que faremos é a busca do diálogo aberto, a transferência ao próprio povo dos meios de produção do teatro. Aliás, acreditamos, que ao povo devem ser transferidos os meios de produção de tudo, não apenas da arte.*⁵⁵

Augusto Boal apresenta três categorias de teatro popular. Na primeira, “do povo e para o povo”, caracteriza o espetáculo apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário, em forma de propaganda (*agit-prop*)⁵⁶, didático ou cultural. Segundo Boal, no Brasil, tais tipos de teatro popular foram praticados pelos Centros Populares de Cultura (CPCs): “São os espetáculos feitos em geral para grandes concentrações de trabalhadores, nos sindicatos, nas ruas, nas praças, nos circos, nas associações de amigos de bairro etc.”⁵⁷.

Embora não seja nosso objetivo analisar a produção teatral do CPC, ou a gênese histórica do teatro popular, é importante salientar que Boal está dialogando com questões relativas ao “teatro de natureza política”, surgido em meados do século XIX, na Alemanha, França e outros lugares, ainda de forma embrionária e dispersa e, fundamentalmente, com as práticas teatrais mais radicais do século XX, surgidas durante o processo revolucionário russo, em 1917, como nos revela Silvana Garcia:

*As experiências de teatro popular surgidas a partir da segunda metade do século passado [século XIX] introduzem alguns elementos fundamentais que irão informar as propostas de teatro popular contemporâneas. (...) São experiências motivadas principalmente pelo anseio de popularização do espetáculo teatral, no sentido de seu alcance, e se valem ainda de uma dramaturgia alheia aos conteúdos específicos da problemática de classe e da classe operária em particular (...)*⁵⁸

⁵⁵ BOAL, Augusto. “Categorias de Teatro Popular”. *Op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ Para Silvana Garcia, o teatro político realizado no Brasil na década de 1970, caracterizado pela produção marginal de grupos independentes de periferia - inclusive pelo grupo Núcleo Arena / Núcleo Independente -, que participam com Boal do teatro-jornal - têm um lugar de origem, ou uma “matriz histórica”, situado sobretudo nos Centros Populares de Cultura da UNE que praticaram nos seus espetáculos a forma do *agit-prop* (agitação e propaganda) durante a década de 1960, que consistiu em fonte formal para esses grupos: (...) chamei de “matrizes” desse teatro, no qual a militância e busca de uma linguagem cênica popular encontrou sua forma fundante e mais radical: o *agitprop* (agitação e propaganda), tanto em sua eclosão mais significativa - na Rússia pós-revolução -, quanto em sua versão “cabocla” - os Centros Populares de Cultura da UNE. (GARCIA, Silvana. Introdução. In: *Teatro da militância...*, p. XVI.).

Sobre o *agitprop* alemão e a radicalização da proposta política de um teatro operário, ver: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

⁵⁷ BOAL, Augusto. “Categorias de Teatro Popular”. *Op. cit.*, p. 25.

⁵⁸ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância...* *Op. cit.*, p. I.

*(...) são os fatos políticos que vão determinar a conjuntura adequada para que o teatro de natureza política se institua, e o Partido Comunista e o Estado terão aí um papel preponderante. A Rússia seria o berço desse fenômeno.*⁵⁹

Nesse sentido, Boal faz o reconhecimento das formas utilizadas pelo CPC e sua efetividade conscientizadora junto ao público popular, porém deixa registrado a superação dessa categoria de teatro popular especialmente pelo avanço alcançado com a nova categoria (teatro-jornal), que não só realizava uma arte para o povo, mas uma arte teatral fabricada pelo próprio povo.

Quanto a segunda categoria de teatro popular analisada por Boal, *“teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo”*, o destinatário é a burguesia e também a pequena burguesia (bancários, estudantes, professores, profissionais, liberais, etc.). Avaliando sobre as razões pelas quais se pode e se deve fazer teatro de perspectiva popular para as platéias que não são constituídas pelo próprio povo, Augusto Boal apresenta três argumentos:

- 1. O capitalismo, no Brasil, faz com que a obra de arte deva ser vendida como mercadoria às platéias pagantes ou ao governo; poder-se-ia tentar o caminho do amadorismo, e já se tem feito assim, porém todos os grupos que seguiram por esse caminho se desfizeram, ou não conseguiram continuar seu desenvolvimento artístico, piorando ou não conseguiram continuar seu desenvolvimento artístico, piorando a qualidade de seus espetáculos;*
- 2. Não existe uma platéia propriamente burguesa em nosso país, como possa talvez existir em outros: nossa platéia dita burguesa inclui estudantes, professores, profissionais liberais, bancários... que são interlocutores perfeitamente válidos para o diálogo teatral;*
- 3. Mesmo aquela parte da platéia mais intimamente associada ao pensamento burguês, ou à condição burguesa, deve ser atingida pelo pensamento popular.*⁶⁰

Na terceira categoria, *“teatro da perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo”*, Boal localiza o teatro patrocinado pelas classes dominantes através do qual inculcam no povo a sua própria ideologia: a maioria das telenovelas, filmes e peças de teatro importadas e divulgadas nos maiores cinemas e teatros.

Embora Boal divida esquematicamente as duas primeiras categorias de *“povo”* e a terceira de *“antipovo”*, tais categorias de teatro popular apresentam uma característica

⁵⁹ Idem, p. 3.

⁶⁰ BOAL, Augusto. “Categorias de Teatro Popular”. *Op. cit.*, p. 35-36.

comum: “o teatro é feito pelos artistas, o espetáculo é uma obra de arte acabada, e este produto final é oferecido ao povo. Nós, os artistas, fazemos arte – e o povo a consome.”⁶¹

O propósito final de Boal neste texto é anunciar a criação de uma nova categoria de teatro popular, onde o próprio povo faz o espetáculo, fabrica e consome: o teatro-jornal.

A criação das técnicas do teatro-jornal pesquisadas e utilizadas no espetáculo, teorizadas neste texto, revelam a afinidade de Augusto Boal com um projeto político socialista que se contrapunha não só ao regime ditatorial, mas fundamentalmente ao sistema capitalista e, sobretudo, evidencia o total redimensionamento estético do Teatro de Arena.

Todo mundo pode fazer teatro como pode participar de uma assembléia e defender seus pontos de vista, sem que para isso seja necessário fazer um curso de oratória. E, paralelamente, tudo é passível de um tratamento teatral: notícias de jornal, discursos, jingles, livros, Bíblia, filme, documentários, etc.

(...)

*Pela primeira vez o Teatro de Arena não tenta apenas popularizar um produto acabado, mas sim dar a todos os meios de fazer teatro: e o teatro feito pelo povo, independente de suas habilidades artísticas, será, é desnecessário dizer, “popular”.*⁶²

⁶¹ Idem, p. 42.

⁶² Idem, p. 44 e 46.

1971: O FIM DO ARENA E A ESCRITURA DA PEÇA *TORQUEMADA*

*O artista não tem a alternativa de se colocar no
"além do ideológico";
sua única alternativa é decidir por repetir,
ou interferir, no sistema ideológico de seu público.*

Heleny Guariba, **Teatro e Comunicação**

*Depois desse dia, Heleni, eu fui encontrá-la no ano seguinte no pátio
do Presídio Tiradentes. (...) Logo você foi solta, pois apesar das torturas
que sofrera, nada conseguiram provar contra você. Em julho de 1971,
correu a notícia de seu desaparecimento. Sabe-se que foi presa
pelos órgãos de segurança e consta que morreu sob torturas.
Ouvi dizer que jogaram seu corpo no mar. Não sei, não posso admitir
Só sei que, agora, Iemanjá tem pra mim um rosto conhecido e
um jeito alegre de menina prestativa.*

Frei Betto, **Batismo de Sangue**

No final do ano de 1970, concomitante ao trabalho com o teatro-jornal no Areninha com os jovens do Núcleo 2, Boal encenava o seu último espetáculo no Teatro de Arena, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht⁶³. No Arena, reensaivam *Arena conta Bolívar* para o Festival Mundial de Teatro de Nancy, na França, em abril de 1971. Pretendiam apresentar também no Festival, *Arena conta Zumbi* e a experiência do teatro-jornal.

Entretanto, em meio aos ensaios e o Festival, Boal é preso. No dia 2 de fevereiro de 1971, na saída do ensaio de *Bolívar* no Teatro de Arena a caminho de casa. A respeito desse fato, Boal faz o seguinte relato:

*La pensando pelo caminho na próxima viagem do meu elenco à Europa. Tínhamos
sido convidados a participar do Festival Mundial de Teatro de Nancy, França e,
além de **Bolívar**, íamos apresentar também **Zumbi** e uma nova experiência
chamada de "teatro-jornal". (...) Todo o elenco estava encantado com essa
perspectiva – a viagem duraria mais ou menos dois meses. Viajar, para nós, era
uma forma de respirar um pouco. Desde o dia 13 de dezembro de 1968, data do
"golpe dentro do golpe", quando o país entrou em permanente estado de sítio,
quando começaram a se formar os famigerados "esquadrões da morte" e outros*

⁶³ A peça estreou em 9 de outubro de 1970, no Teatro de Arena, com direção de Augusto Boal. O elenco era composto por Gianfrancesco Guarnieri, Antônio Pedro, Bibi Vogel, Luiz Carlos Arutim, Antonio Fagundes, Walter Marins, Dante Ruy, Hayilton Faria, Luiz B. Neto, José Carlos Alcântara e Paulo Ferreira. Cenógrafa de Marcos Weinstock e trilha sonora de Mário Masetti.

organismos de repressão, de tortura e de assassinatos, desde então também o teatro sofreu as consequências do neofacismo caboclo. (...) Pensava em regressar pela América Latina, parando em todos os países onde pudéssemos apresentar nossos espetáculos, e estabelecer contatos mais permanentes com os nossos colegas desses países, rompendo o bloqueio cultural que o imperialismo estabelece entre nós.

*Pensava lindos planos(...) quando de repente senti que me agarravam as mãos...*⁶⁴

Augusto Boal passou pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), ficou um mês em cela solitária, sendo submetido a interrogatórios e torturas. Depois foi levado para o presídio Tiradentes, onde permaneceu por quase dois meses. Em função das solicitações vindas dos EUA, Europa e outros lugares, exigindo a sua libertação, deu-se início ao julgamento e, antes da sentença final, foi concedido a Boal o direito de viajar e se juntar ao elenco do Arena.

O Arena apresenta-se no Festival Mundial de Nancy, atuando depois em outras cidades francesas. Naquele momento acabava o Teatro de Arena, como nos descreve o ator Lima Duarte:

*Nós trabalhávamos no Teatro de Arena que também é Bexiga, no conceito, e geograficamente também é por ali, né?! O Teatro de Arena, eu entrei em 1960 e terminei em 1971. O Teatro de Arena, para quem não sabe terminou em Marselha. O último espetáculo do Teatro de Arena foi em Marselha. Nós tínhamos vindo do Festival de Nancy, fizemos um espetáculo em Marselha, na saída, na porta do teatro, terminou o espetáculo, o público foi embora, nós encontramos: onde é que você vai? – “Vou jantar”... “Ligar para o Brasil” ... foi um por ali, outro por ali ... E eu me dei conta que o Arena não tinha mais, sumiu... nas brumas mediterrâneas de Marselha. Um lugar onde acabam as coisas que sabem acabar. O Teatro de Arena acabou em Marselha e começou no Bexiga.”*⁶⁵

As situações experimentais por Boal na prisão foram registradas e transformadas em peça teatral. *Torquemada* foi escrita no ano de 1971, enquanto esteve detido no presídio Tiradentes de São Paulo como preso político, sendo concluída ao final desse mesmo ano, quando já se encontrava exilado na Argentina. Nesse sentido, a peça constitui um “retrato” pessoal da tortura, conforme diz Boal: *Torquemada conta minha vida na cela do Presídio Tiradentes, tenta contar a vida do povo no imenso presídio em que transformaram o*

⁶⁴ BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. Op. cit., p. 8.

⁶⁵ DUARTE, Lima. “Depoimento”. In: *Broadway Bexiga*. Local: São Paulo: GNT, 23 de abril de 1998. Documentário.

*Brasil*⁶⁶. A peça compõe-se de uma série de cenas fragmentadas representando vários tipos de tortura, o papel dos torturadores e as conseqüências que este tipo de violência tem sobre as vítimas.

A conjuntura repressiva delineada após o AI-5 atingiu não só a esquerda organizada; a arbitrariedade e a violência do Estado ditatorial se estendeu também aos operários, estudantes, artistas, professores, jornalistas e advogados, espalhando um clima de medo e insegurança.

*Para os artistas identificados com a oposição, não havia torre de marfim onde se abrigar, ainda que o quisessem. As escaramuças com a censura, o clima de opressão, o exílio voluntário, enfim, se intrometiam no trabalho e tornavam os destinos pessoais indissociáveis das atitudes públicas de cada qual e das contingências da política.*⁶⁷

Inúmeros artistas e intelectuais, vistos como uma ameaça ao regime, sofreram pressões e perseguições diversas, resultando em prisões, processos e, em muitos casos, tiveram que deixar o país em exílio forçado ou voluntário: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, José Celso, Augusto Boal, Ferreira Gullar, Gláuber Rocha, Florestan Fernandes, entre vários outros.

Augusto Boal constrói representações de indivíduos que, apesar de não estarem envolvidos em atividades guerrilheiras, se vêm também atingidos pela violência política, experimentando a tortura e, em muitos casos, o assassinato. Todavia, o texto teatral *Torquemada* enfoca principalmente os presos políticos que representam os diversos grupos e organizações de esquerda que empreenderam a luta armada contra a ditadura.

Nesse sentido, é significativo que Boal tenha dedicado a peça *Torquemada* a Heleny Guariba, guerrilheira "*assassinada nas prisões de Torquemada*".

Filósofa e diretora de teatro, Heleny⁶⁸, que havia em 1969 ministrado um curso de interpretação no Teatro de Arena junto com a esposa de Boal, Cecília Thumin, foi presa

⁶⁶ BOAL, Augusto. "Trajetória de uma dramaturgia, Augusto Boal". *Teatro de Augusto Boal 1*. São Paulo: Hucitec, 1986.

⁶⁷ ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de e WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. *História da vida privada no Brasil*. vol. IV. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 348.

⁶⁸ Heleny Telles Guariba formou-se em Filosofia, em 1964, na USP, e no ano seguinte viajou à França onde permaneceu até 1967. Lá inscreveu-se em um curso de doutorado em Teatro, o que lhe possibilitou estágios em teatros franceses, principalmente o Theatre de La Cité, de Roger Planchon, encenador e intérprete que

em 1971 pelos militares, acusada de atividades subversivas. Heleny era militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR)⁶⁹, organização que procurava desencadear a luta armada e o foco guerrilheiro contra a ditadura. Conforme estudo de Judith Liebllich Patarra, Heleny manifestou à amiga Iara Iavelberg o desejo de entrar na VPR, sendo então recrutada para tarefas semelhantes às suas. Heleny recebeu, entre outras tarefas, a de acolher Lamarca em sua casa.⁷⁰ Heleny Telles Guariba nasceu em Bebedouro, São Paulo, em 1941, e provavelmente morreu após ser torturada em meados de 1971.

Mesmo na prisão, Heleny não deixou de manter contato com a organização. Sobre o episódio da prisão e as torturas a que foi submetida, o relato de Patarra demonstra a sua insistência em manter as atividades clandestinas independentemente dos riscos:

Em Serra Negra, São Paulo, Heleny escondeu-se no sítio da fazenda do companheiro, José Olavo, depois que o rapaz caiu num ponto. O pai, pressionado pela política, indicou o lugar e pediu ajuda a Ulisses

- Chegou em casa chorando e disse que Heleny foi presa.

Torturaram-na a noite inteira na OBAN. Ulisses recorreu a um dos algozes, capitão Maurício, ex-namorado da irmã em tempos de paz. O militar já o auxiliara quando prenderam o inocente proprietário da garçonnière Bexiga.

tornou-se mundialmente conhecido como diretor do Teatro Nacional Popular francês. Quando retornou ao Brasil, continuou lecionando na Escola de Arte Dramática onde aproximou-se de seus alunos de Santo André. Nesta cidade, caracterizada como “operária”, e que tinha também uma entidade representativa dos universitários, a Associação dos Universitários de Santo André, Heleny vislumbrou possibilidades de pôr em prática seu ideário de popularização e interiorização do teatro. Surgiu, assim, em 1968, o Grupo Teatro da Cidade, caracterizando pela descentralização programada, constituiu-se numa via alternativa ao teatro empresarial da capital. Encenou a peça *Jorge Dandi*, de Molière sob sua direção, com cenário de Flávio Império, figurando no elenco atores que já atuavam naquele município e depois concluíram o curso da Escola de Arte Dramática. Sobre Heleny Guariba, ver:

- VERAS, Valdecirio Teles. Memorial: Heleny Guariba. *Abecês* (5). (versão virtual, abrigada na revista Loquens). Disponível em: <www.loquens.hpg.com.br/abc5.htm>. Acesso em: 30 dez. 2002.

- TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em www.torturanuncamais.org.br/desaparecidos122.html. Acesso em: 19/02/2003.

- MOSTAÇO, Edelcio. “O ‘Nacional-popular’ no novo pacto com o estado: surgem o SNT e a política nacional de cultura”. In: _____. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982., p. 173-174.

- PATARRA, Judith Liebllich. *Iara: reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1992.

⁶⁹ Fusão da ORM-POPOP – Organização Revolucionária Marxista – Política Operária de São Paulo com a seção paulista do MNR – Movimento Nacionalista Revolucionário, de inspiração brizolista, em 1968. No ano seguinte, a organização fundiu-se com o Comando de Libertação Nacional (Colina), formando a Vanguarda Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares). Divergências políticas levaram à reconstituição da VPR em setembro do mesmo ano. (Cf. FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J.A. De Granville. Glossário de Termos, siglas e expressões. In: _____. *Tiradentes, um presidio da ditadura: Memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997, p. 518.)

⁷⁰ PATARRA, Judith Liebllich. *Iara: reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1992, p. 287 e 291.

Transferida ao presídio, Heleny mandava bilhetes à VPR através de Ulisses, que os escondia na boca. Descoberto com um recado a Sérgio Ferro, foi preso também. Os dois saíram em abril de 1971.

- Acabou, desmobilizou-me – consentiu Heleny. O advogado José Carlos Dias conseguiu-lhe liberdade vigiada para cuidar dos filhos. Mas o periquito laborioso, como a chamavam na cadeia devido ao poncho verde e os sapatos que matraqueavam passos ligeiros, não dizia a verdade.⁷¹

Augusto Boal esteve com Heleny no Presídio Tiradentes e segundo seu relato, insistiu para que, quando solta, viajasse para Buenos Aires, onde tinham amigos, porém, “Heleny falava do seu dever: retornar à luta. Foi assassinada dias depois de livre. Emboscada – declarações militares falavam de combate. A ditadura não prendia duas vezes: matava”⁷².

Inês Etienne Romeu, também militante da VPR, denunciou que Heleny esteve na “casa da morte”, aparelho clandestino de repressão militar que funcionava em Petrópolis, no mês de julho de 1971, tendo sido torturada por três dias, inclusive com choques elétricos na vagina.⁷³

As organizações de esquerda que empreenderam a “resistência armada”, entre os anos de 1969 e 1974⁷⁴, durante o governo do General Emílio Garrastazu Médici, estão apresentadas em seu momento de queda em *Torquemada*. Verificamos na narrativa, o processo de violenta repressão utilizado pelo governo no combate a essas organizações revolucionárias, alvos de verdadeiras operações de caça e extermínio, sistematizada por meio das prisões, seguidas de torturas e assassinatos.

Na narrativa da fábula que apresentaremos no Capítulo II temos, sobretudo, uma representação no campo ficcional dos horrores da tortura utilizado pelo Estado enquanto método de interrogatório e desmonte da oposição política. Boal veicula em forma artística o seu repúdio, o seu protesto.

⁷¹ PATARRA, Judith Lieblich. *Op. cit.*, p. 380.

⁷² BOAL. A. *Hamlet e o filho do padeiro...* *Op. cit.* p. 282.

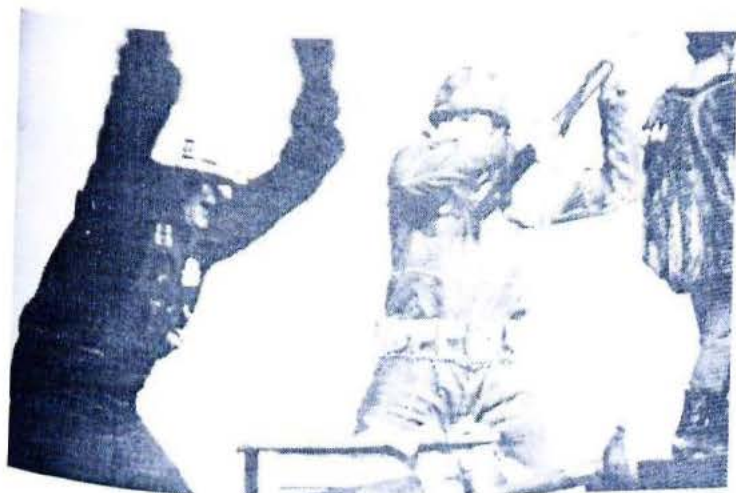
⁷³ O depoimento de Inês Etienne Romeu, segundo Patarra, foi publicado no *Pasquim* em 27.07.1979 (PATARRA, Judith Lieblich. *Op. cit.*, p. 498.)

⁷⁴ Para compreender o processo de surgimento das organizações de esquerda (ALN, VPR, MR-8, PCBR, PC do B, Var-Palmares, POC, entre outras), assim como as polêmicas, divergências políticas, e “rachas” entre elas, ver: GORENDER, *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1987.



Feira Paulista de Opinião:
Zanoni Ferrite,
Aracy Balabanian
e Renato Consorte

Cacilda Becker declara
a "Desobediência Civil"
no palco onde
se representaria a
Feira Paulista de Opinião



Verde que te quero verde,
de Plínio Marcos.
Direção de Augusto Boal



"Se quisermos expressar como desejamos
que sejam nossos companheiros,
devemos dizer: Que seja como ele!
Se quisermos expressar como desejamos
que sejam os homens das gerações futuras,
devemos dizer: Sejam como ele.
Se quisermos expressar como queremos
que se eduquem nossos filhos, devemos
dizer sem vacilação de nenhuma índole.
Queremos que se eduquem com o seu espírito.
Se quisermos um modelo de homem,
um modelo de homem que não pertence
a este mundo, um modelo de homem
que pertence ao futuro, de coração eu digo
que este modelo sem nenhuma mancha
em sua conduta, este modelo era ele."

A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa,
de Augusto Boal

Augusto Boal

Dramaturgo.
Preso em 1971.
Saiu do país nesse mesmo ano.
Não foi apenas exilado, mas *banido*
oficialmente pela ditadura militar



Heleny Telles Guariba

Diretora teatral, militante da VPR.
Desaparecida desde julho de 1971
após ser presa por agentes
do DOI-CODI/RJ.

CAPÍTULO II

Estrutura dramática, idéias
e significados de *Torquemada*

ESTRUTURA DRAMÁTICA, IDÉIAS E SIGNIFICADOS DE *TORQUEMADA*

*Um texto não será válido senão na medida
Da sua eficácia teatral e do seu acerto social,
e este não será outro que a humanização do homem (...)*

Augusto Boal

Objetivamos nesse capítulo analisar a peça teatral *Torquemada* procurando compreender a sua estrutura dramática, os temas abordados e a construção das personagens, tanto as trazidas de um passado mais distante e que contêm alto poder simbólico (o Inquisidor Torquemada, os Frades, os Nobres, etc.), quanto as que são elaboradas tendo por base os marcos e elementos históricos que circulam no momento de confecção do texto teatral (os presos políticos – Pavão, Mestre, Ismael, Buda, Zeca, Fernando, Mosca, Oscar, Hirata –, os policiais, os presos correcionais, os carcereiros, etc.). Discutiremos também o contexto de produção da peça, refletindo sobre as circunstâncias históricas na qual foi elaborada.

Torquemada compõe-se de várias cenas e não apresenta um desenvolvimento contínuo de episódios com começo, meio e fim. As situações apresentadas, geralmente encerradas em uma mesma cena, são entrecortadas por explicações e intervenções do ator “coringa”.

Augusto Boal na peça *Torquemada* recorre a uma figura histórica, Torquemada¹, e a uma outra época para analisar problemas contemporâneos. Torquemada, símbolo histórico da repressão, viaja através do tempo – século XV – para representar um governo

¹ Torquemada foi religioso e inquisidor espanhol, nasceu em Valladolid em 1420 e morreu em Ávila em 1498. Ingressou na Ordem Dominicana e foi feito grande inquisidor-geral da fé na Espanha. Os Reis Católicos (Fernando e Isabel) conseguiram do Papa Xisto IV uma bula instituindo a Inquisição na Espanha (1480). A nomeação dos inquisidores era feita pelo Papa, baseada numa lista de candidatos apresentados pelo rei. O Conselho Supremo funcionava em Sevilha. O cargo de grande-inquisidor, durante o reinado de Fernando de Aragão e Isabel de Castela, foi ocupado sucessivamente por Frei Tomás de Torquemada, Deza e Cisneros. Em 1483, Torquemada foi nomeado inquisidor-mor dos reinos de Castela e Leão, e logo a seguir teve sua jurisdição estendida a Aragão, Valência, Catalunha e Majorca, dirigindo as operações do Tribunal do Santo Ofício durante 14 anos. Em 1484 estabeleceu um código de processo de 28 artigos, mais tarde publicado sob o título de *Compilación de las instrucciones del oficio de la Santa Inquisición*. Celebrizou-se por seu fanatismo religioso e pela crueldade. O seu nome ficou como símbolo desse temerosa instituição. A tal extremo levou o zelo inquisitorial, que seus excessos tiveram que ser contidos pelo papa Alexandre VI. Foi o inspirador da medida de expulsão dos judeus da Espanha. Seu nome tornou-se símbolo de intolerância e fanatismo. (Fontes: Enciclopédia Mirador, p. 6121-6122; Enciclopédia Barsa, p. 286).

atual ou entidade oficial que aplica tortura como um meio de controle real ou imaginado de subversão – século XX/década 1970. Aplica seus conceitos de “justiça proporcional” e “tortura necessária” a todos os segmentos de uma sociedade, resultando que seus métodos transformam-se no “Sistema”, e, dessa forma, torna-se o único poder na estrutura política.

A peça está dividida respectivamente em: **relatório de Augusto Boal, prólogo, cena interrogatório, cena explicação e terceiro episódio**, este subdividido em **cena 1 e cena e última**. Essa organização corresponde ao *Sistema Coringa*²: uma estrutura narrativa que contém no próprio texto/espetáculo a sua análise, sem que para atingir esse efeito utilize-se camuflagem. O recurso do narrador que explica o comportamento dos personagens ou mostra o ponto de vista do autor ou dos recriadores é explícito. Para tal, uma das tarefas que o coringa assume é a de contar a fábula e também revelá-la. Conforme a definição de Boal, “*uma explicação é uma quebra na continuidade da ação dramática, escrita sempre em prosa e dita pelo Coringa, em termos de conferência, e que procura colocar a ação segundo a perspectiva de que a conta (...)*”.³

Através da narração da fábula, percebe-se que no encadeamento das ações dramáticas não existe um fato condutor único, mas situações diversas que se correlacionam e se complementam favorecendo o conjunto da narrativa. Compreende-se que o principal elemento estruturador na organização dos fatos da trama, ou seja, o conflito, se concentra na oposição entre torturadores e torturados. Esta oposição, que cria uma tensão constante, está em basicamente todas as situações.

Classificamos Torquemada como personagem principal, pois de acordo com João das Neves⁴, *sua ação é determinante* e o conflito estabelecido entre os personagens se organizam a partir da função que ele exerce.

Os personagens *torturadores* (exceto Torquemada), assim como os agentes da estrutura carcerária e militar estatal, estão caracterizados enquanto tipos⁵: Frade, Frade 1,

² Sobre o sistema coringa, ver: BOAL, Augusto. “O sistema coringa”. In: _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991; ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, (1):43-56, Ano I, jan./mar., 1979; CAMPOS. Cláudia de Arruda. Zumbi, Tiradentes, Sistema Coringa: o teatro resiste? *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, (6):12-15, Ano 3, outubro, 1979.

³ BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 218.

⁴ NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN-Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987, pp. 60-63.

Frade 2, Barba, Baixinho, Atleta, Policial, Policial 1, Policial 2, Policial 3, Homem (espião Capitão Miranda), Carcereiro, Soldado, Soldado 1, Soldado 2 e Soldado 3.

No espaço “cela” figuram os personagens *presos políticos e comuns*, que consideramos como secundários, ou seja, como provocadores dos conflitos e das contradições desta ação dramática, conforme conceituação de João das Neves⁶. Assim, a cela está composta pelos presos políticos Buda, Fernando, Hirata, Ismael, Mestre, Moça, Moça Presa, Mosca, Oscar, Paulo, Pavão, Preso da Mala, Preso, Vera e Zeca; e também pelos presos comuns, Cristina Jacaré e Preso Correccional.

Judith Bissett, em seu artigo *Victims and Violators: a structure da violence in Torquemada*, verifica que na composição das personagens, a caracterização em tipo obedece a função formal de indicar o grupo social a que pertencem:

*Com exceção de alguns personagens, como Torquemada, cujo nome molda as ações, a maioria não aparece como pessoas individuais que o público possa se identificar [...]. Esses personagens que foram nomeados servem para destacar, na ação ou diálogo, uma função particular de indicação do grupo aos quais eles pertencem. Por exemplo, os padres que torturam um dramaturgo numa cena são chamados “Barba”, “Atleta”, “Baixinho”, apelidos que descrevem características físicas. Isto ressalta seus papéis como extensão anônima de uma grande organização e também produz na vítima a marca da tortura, a força que tem seus torturadores. Eles são tipos, não indivíduos com quem se pode discutir.*⁷

No próximo tópico apresentaremos a narração da fábula em seus principais seguimentos, assim como as personagens na ação dramática. Manteremos as marcações referentes à estrutura do sistema coringa – relatório de Augusto Boal, prólogo, cena interrogatório, cena explicação e terceiro episódio – como subtítulos.

⁵ Classificação dos personagens quanto à caracterização de acordo com GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1977, p.16: Os personagens planos em contraposição aos personagens redondos, mais complexos, são os personagens caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor. Eles são pouco complexos, como o “tipo” que é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem.

⁶ NEVES, João das. *Op. cit.* p. 63.

⁷ Except for a few characters, like Torquemada, whose name frames the actions, most do not emerge as individuals whom the audience can identify (...) Those characters that are given names serve to highlight in action or dialogue a particular function of the sign group to which they belong. For example, the priests who torture a writer in one scene are called “Barba”, “Atleta”, “Baixito”, nicknames that describe physical characteristics. This underscores their role as anonymous extensions of a larger organization and also creates the impression a victim of torture might have of his tormentors. They are types, not individuals with whom one can reason. (BISSETT, Judith I. “Victims and Violators: the structure of violence in Torquemada”. *Latin American Theatre Review*. (15:2)27-34, Spring, 1982, p. 29.)

NARRAÇÃO DA FÁBULA: IDÉIAS E SIGNIFICADOS

Relatório de Augusto Boal

Como primeira informação temos a dedicatória; Augusto Boal dedica a peça para Heleny Guariba, “*assassinada nas prisões de Torquemada*”⁸. Em seguida, o dramaturgo indica por meio de uma rubrica mais extensa como a cena deve ser organizada espacialmente⁹: a cela de um presídio, a sala de interrogatório e tortura, e a rua são os lugares/espacos onde se desencadeiam as cenas. Especificamente sobre a cela, Augusto Boal informa sobre a sua composição: a maneira como as personagens (presos) vão transitar por ela, a disposição dos seus diversos elementos, etc. A cela, de acordo com a rubrica, deve estar disposta da seguinte forma:

Cela com cinco camas duplas (Uma em cima da outra.): Três de frente e uma de cada lado. Uma porta com uma grade alta. (...) O preso transforma a sua cama no seu “mocó”, quer dizer, o seu ninho: ali ele guarda os seus livros, discos, roupas etc. A impressão que dá uma cela é a de um depósito: roupas penduradas secando ao lado de lingüiças e carne-seca. (p. 101)

Nesse mesmo sentido de indicação e explicação direcionado ao possível encenador/leitor, o dramaturgo designa a cela como espaço principal, sugerindo, também, mesclas de estilos e formas das representações:

A ação “representada” tem lugar diante do centro da cela; os atores que não intervêm continuam permanentemente em cena nas suas ocupações habituais de presos: lêem, pensam, estudam, vão ao banheiro, escrevem cartas, choram, caçam

⁸ BOAL, Augusto. *Torquemada*. In: _____. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 101. As referências de páginas da peça *Torquemada*, neste capítulo, serão apresentadas no corpo do texto, ao final da citação.

⁹ Ver: RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias*. A rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999. Nesta obra o autor tem como objeto o estudo do texto teatral *Cacilda*, de José Celso Martinez Correa, através das rubricas, pressupondo que estas sejam, no fenômeno teatral, um território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico. Na narração da história da peça *Torquemada*, procuraremos recorrer também às análises das rubricas. Para tanto, vamos identificar os diversos empregos das rubricas no texto teatral: como referência à cenografia, aos figurinos, aos adereços, etc.; como indicação “de como a cena deve ser organizada espacialmente”; e, como “um instrumento auxiliar da narrativa ficcional ou do desenvolvimento da trama” (p. 101).

moscas, passam a ferro, ouvem discos, fazem artesanato, cozinham, comem, etc. Estas ações devem ser feitas de tal maneira a não prejudicar a ação central. (...) O estilo da representação deve ser basicamente realista, mas cada cena em particular deve ser feita segundo o estilo que melhor lhe convenha; em outras palavras: não existe nenhuma necessidade de manterem estilo ou forma de representação única para todo o espetáculo. (p.101)

Quanto às características básicas do figurino e a composição da indumentária utilizada para insinuar os diferentes tempos das personagens na narrativa (do passado e do presente; e/ou do passado, atuando no tempo presente), Augusto Boal faz indicações específicas:

Os presos estão de calças curtas, bermudas ou shorts e camisas de vários tipos. (...) Os policiais se vestem de policiais ou de frades. Deve existir uma mistura de roupas históricas e modernas. As roupas e outro material necessário à ação devem ser guardados nos mocós dos presos, sempre que não sejam necessários. (p.101)

Ao fim desta rubrica, Augusto Boal diz qual é a sua proposta: *"Nunca se pode dizer que uma obra de arte seja a transcrição exata da realidade: Esta é uma obra de arte, mas pretende ser o mais exata possível. Não foi exatamente assim que sucederam as coisas, mas quase. Tudo nesta peça é verdadeiro: ocorreu realmente. A única ficção é a estrutura da própria peça, que busca a teatralidade. (p.102)*

Prólogo

Após as apresentações feitas ao espectador/leitor, no **relatório de Augusto Boal**, sobre como ocorrerão as ações representadas, o estilo de representação, as motivações e o tema da peça, inicia-se a primeira situação narrada no **Prólogo**: a cena mostra de maneira bastante realista o Dramaturgo sendo submetido ao interrogatório pelos torturadores Barba, Atleta, Baixinho, Frade 1 e Frade 2 que, almejando a confissão, lhe infligem diversas formas de tortura.

Esta cena primeira passa-se numa sala de interrogatório e tortura onde estão alguns frades-torturadores. O dramaturgo por meio da rubrica explicita os aspectos materiais da sala de tortura e o "clima" que ronda o recinto:

Uma sala pequena, com uma janela fechada, duas pequenas mesas e algumas cadeiras; um pau comprido no chão e sobre uma das mesas uma garrafa de água com sal. Fios, cordas e algemas. Alguns frades estão em cena. Um deles quase dormindo sentado numa cadeira com a cabeça encostada na mesa. Dois outros ao fundo, no meio de uma conversa interrompida. Outro, tira de uma caixa um aparelho elétrico, como um reostato, adaptado de um aparelho de TV. Finalmente, um quinto, com muita barba na cara, tenta tirar uns cadernos e outro material semelhante a uma pasta, e os examina. Depois de alguns instantes entram um frade e o Dramaturgo. Não falam, apenas se ouvem alguns sons. O de Barba é o chefe das operações. (p.102)

Inicia-se o interrogatório. Barba pergunta para o Dramaturgo quem é Aluísio e por que esse nome está no seu caderno. O Dramaturgo, por sua vez, diz que os cadernos são seus, porém não sabe porque o endereço de Aluísio está ali, argumentando que é muito comum quando viaja alguém dar endereços e depois ele não saber de quem são. Diante de tal resposta, Barba, ordena que o Dramaturgo tire a roupa. Logo depois, um outro torturador, Atleta, se aproxima e insiste - mostrando o aparelho elétrico de forma ameaçadora - para que o Dramaturgo fale de uma vez, enquanto este tira a roupa sem pressa. O Dramaturgo, mais uma vez, afirma que não tem nada pra falar. Diante da negativa, Barba lhe ordena que sente no chão e, juntamente com Atleta passam o pau de madeira entre os seus joelhos e as suas mãos, que são amarradas uma na outra em posição fetal.

Nesse momento, inicia-se a tortura física. Os torturadores posicionam o Dramaturgo colocando-o de cabeça para baixo pendurado pelos joelhos, sendo o pau apoiado nas extremidades de duas mesas. Logo em seguida, o Atleta faz a ligação elétrica: amarra um fio a um dedo do pé e a um dedo da mão e liga o aparelho na corrente elétrica da parede. Reinicia-se o interrogatório, e a cada recusa do Dramaturgo é acionado a corrente elétrica provocando choques e gritos. Infundavelmente, outras indagações vão sendo feitas em meio a novos choques e novos gritos.

Tentando minar as resistências do Dramaturgo com choques cada vez mais intensos, Barba e Atleta se alternam no comando do interrogatório, exigindo-lhe a confissão sobre o envolvimento em atividades subversivas. O Dramaturgo é acusado de levar artigos para serem publicados no exterior com teor difamatório e noticiar a existência de tortura no país. Por fim, o Dramaturgo confessa que escreve peças de teatro e nenhuma a favor do governo, pois de fato existe censura e tortura.

Após prescrever um choque elétrico demorado, Barba, chefe das operações, "filosofa" sobre a tortura e expõe seu posicionamento em relação aos subversivos:

BARBA – Claro que isso é tortura. Mas você tem que reconhecer que eu estou te torturando com todo respeito! Não estou te dando porrada na cara nem apagando cigarro acesso na tua boca. Estou fazendo o mínimo indispensável. (*Filosófico.*). Estes subversivos falam, e falam e falam, porque o povo, o campesinato, o proletário, e não sei que mais, e as empregadas domésticas, e os pretos, e toma que eles falam, e falam, e falam, mas ficam no bem-bom na sua casa, tomando uísque importado, e viajam por toda parte, e dão a volta ao mundo, e vão viver na Europa. (p. 106)

Os frades reclamam que, diferentemente do subversivo, nunca tiveram a oportunidade de viajar. Eles então fazem afirmações jocosas sobre aviões e o dólar americano com total falta de discernimento:

FRADE 1 – Sabe que eu nunca viajei de avião? Nunca, nessa merda dessa minha vida. Eu nem sei como é que se faz.

FRADE 2 – Você não tem que fazer nada. Tem que entrar dentro do avião e tchau. O piloto é que faz tudo. Você não faz porra nenhuma.

FRADE 1 – Tá certo, mas como é que o passageiro se prepara pra voar? E qual é a sensação? Deve ser um negócio estranho, ficar assim sem gravidade.

FRADE 2 – Como, sem gravidade? Isso acontece com os russos, com os astronautas. (p. 106)

(...)

BAIXINHO – Os gringos? Pagar em dólar? (*Com olhar de vencedor.*) O dólar é divisa, tá me entendendo? Não é moeda, não é dinheiro propriamente dito. (p. 109)

Pateticamente, os torturadores enumeram várias acusações e provas absurdas que dispõem contra o Dramaturgo como, por exemplo, uma fita contendo música subversiva encontrada em sua casa. Com isso, mostram-se estúpidos e desconhecedores das atividades teatrais da vítima e da temporalidade musical, posto que são canções populares antigas, (bagualas, vidalas, zambas, guatemalitos, tango) portanto, anteriores à subversão.

BARBA – E pra que que você tinha tanta música subversiva? Estava preparando o programa da Rádio Nacional pra depois de tomar o poder? Na tua casa tinha uma fita cheia de músicas subversivas.

DRAMATURGO – Eu tava preparando uma fita pra um espetáculo musical. (p. 109)

Finalmente, percebendo que o Dramaturgo não resistiria por mais tempo à tortura, os frades concluem o trabalho com a promessa de um novo interrogatório para o próximo dia.

Na situação que se segue, o ator que representa o papel de Dramaturgo, o coringa, “comentarista explícito” e “não camuflado”¹⁰, avança para a platéia e anuncia as circunstâncias de escrita da peça: “*Esta peça foi escrita no presídio Tiradentes, do Estado de São Paulo, Brasil, no ano de 1971. Foi escrita também na Espanha, no fim da Idade Média. Continua sendo escrita no Chile, depois de tantos anos, no Paraguai, em Salvador. Começa sempre assim.*” (p. 112)

Em seguida, temos o momento em que o Padre Tomás de Torquemada é nomeado inquisidor-mor pelo Rei para acalmar o povo, porque este quer ficar rico também. Esta é a primeira cena em que Torquemada é apresentado ao leitor/espectador, declarando sua primeira providência: prender todo o povo para interrogá-lo.

Três tipos de prisão são apresentados ao leitor/espectador nas três cenas que se seguem. Na primeira, um preso descreve a prisão (*PRESO – A prisão é simples, quase higiênica* [...], p.112) e, imediatamente é representada uma ação típica, realizada na rua. Três policiais (Policia 1, Policia 2 e Policia 3) aproximam de uma pessoa que vem andando, um deles mostra-lhe a credencial de policial federal, outro ordena-lhe que fique contra a parede, enquanto um outro busca o carro. Os policiais informam ao preso que serão feitas “só umas perguntinhas” e depois ele volta pra casa, porém não se pode telefonar, ninguém pode ficar sabendo que foi detido. Questões técnicas, de segurança ...

No segundo tipo de prisão narrado, o Homem misteriosamente aproxima-se de Vera e lhe diz para tomar cuidado porque todos os seus amigos estão caindo¹¹. Assustada, Vera começa a perguntar pelos amigos. O Homem informa quais já “caíram”. Em meio às preocupações e ingenuidade de Vera que revela alguns nomes, o espião se aproveita para colher dados sobre os seus companheiros que ainda não tinham caído. Imediatamente, o Homem já de posse de informações prende Vera, se apresentando como Capitão Miranda.

¹⁰ Cf. ROSENFELD, Anatol. “Heróis e Coringas”. *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, (1) 43-56, Ano I, jan./mar., 1979. Nesse artigo, Rosenfeld discute as principais teses de Boal a respeito do **Sistema Coringa**. Sobre a função do coringa, o autor diz que, “o coringa (...) é sobretudo o comentarista explícito e não-camuflado”; “(...) faz também a exegese da fábula que os personagens vivem”; “(...) pode assumir todas as funções no decurso da peça.” (p. 45). Augusto Boal, propõe o “Coringa contemporâneo e vizinho do espectador”, sendo que, para isso é preciso o “esfriamento de suas ‘Explicações’”; é necessário o seu afastamento dos demais personagens, é necessária a sua aproximação aos espectadores”. (BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Op. cit., p. 208.)

¹¹ A expressão “cair”, para a esquerda, significava: “Tornar-se presa (pessoa, coisa ou informação) de organismo de repressão. Ser preso ou ter sua identidade conhecida pelos órgãos de repressão”. (FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville. (orgs.). “Glossário de termos, siglas e expressões”. In: —. *Tiradentes, um presídio da ditadura: memória de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997, p. 504.

Na terceira cena, o autor apresenta uma tentativa de prisão, acompanhada de resistência e violência de um homem na rua, com luta e tiros, desfechando com a sua morte.

POLICIAL 1 – Está morto.

POLICIAL 2 – Que merda. E agora, como é que nós vamos ficar sabendo?

POLICIAL 1 – Ele está morto.

POLICIAL 2 – Bom, deixa pra lá ... (p. 114)

A chegada dos presos na cela do presídio e o momento em que ocupam e dividem esse espaço são narradas em duas cenas. Na primeira cena, os policiais trazem os presos para o centro da cela e, nesse meio tempo, revistam a todos, os ameaçando com as suas armas e batendo em alguns. A seguir, personagens denominados apenas como presos, parecendo responder à ameaças, dizem sucessivamente: ser inocente ou que não estava esperando ninguém dentro do carro ou que houve equívoco porque não era subversivo ou não sabia que tal amigo era subversivo... Apesar disso, um dos policiais exclama que todo o povo é culpado até provar inocência e, portanto, todo o povo tem que comparecer na prisão.

Já na segunda cena, os personagens *presos políticos* são apresentados devidamente nomeados. Pavão, Hirata, Fernando, Mosca e Ismael, com refinada ironia narram, uns para os outros, sobre o azar, não de terem sido presos, mas o de não terem conseguido se suicidar antes da “queda” (prisão), uma vez que eram pessoas de peso de várias organizações e detinham segredos. A personagem Hirata tem nesta cena uma função particular: é ele quem desencadeia a narrativa por intermédio de perguntas sobre como aconteceram as prisões de seus companheiros de cela:

PAVÃO – Que azar! Puxa vida, que azar!

HIRATA – O quê? Estar preso?

PAVÃO – Não, isso não. Azar que eu não consegui me suicidar. Mas quase, quase.

HIRATA – Como é que foi?

(...)

HIRATA – Que foi que você fez?

(...)

HIRATA – E o que foi que aconteceu?

(...)

FERNANDO – Azar foi o meu. Comigo foi muito pior. Eu não sou a primeira nem a Segunda pessoa da minha organização, mas de qualquer maneira alguns segredos eu sabia. Mas como eu não tinha pastilhas, quando o tira veio vindo eu tirei o meu revólver, comecei a disparar e a matar todos que eu podia e guardei a última bala para mim. E antes que eles pudessem me agarrar eu me dei um tiro na cabeça.

HIRATA – E o que foi que aconteceu?

FERNANDO – Pois é, azar o meu. E errei as contas, dei um tiro na minha cabeça mas o revólver não tinha mais balas. Falta de sorte. Aqui estou eu, são e salvo.

MOSCA – Falta de sorte, falta de sorte... Falta de sorte foi a minha! Eu não tinha nem pastilhas nem revólver. Tinha as minhas mãos limpas. Me agarrei pelo pescoço até sufocar, me apertei, a polícia subiu pelas escadas, eu tava quase morrendo, tava me sufocando, e no último instante, no último momento, entrou a política no meu quarto e me salvou. Puxa vida, que azar! (p. 114-16)

Ao final desta cena, enquanto riem das situações sarcásticas narradas, um preso ensaia o interrogatório do dia seguinte pendurando a si mesmo num improvisado pau-de-arara, onde recebe descargas elétricas imaginárias.

No momento subsequente, a personagem Cristina Jacaré, homossexual e preso comum encarregado da limpeza das dependências externas à cela, é apresentada ao leitor/espectador felicitando aos novos presos pela chegada ao cárcere. De longe, um policial a adverte para não conversar com subversivos, porém Cristina continua mantendo contato com os presos. Enquanto isso, os presos por suspeita de subversão – Preso, Moça e Preso da Mala – reclamam sobre o mal-entendido de estarem ali presos, porque não são subversivos. A Moça se preocupa com o que o seu pai irá dizer e o Preso da Mala vai se deitar vestido, acreditando que a qualquer momento irão soltá-lo, visto que está ali por um engano.

Na cena seguinte a personagem Oscar quer saber se ali não se trepa, ao passo que Cristina, sentindo-se rejeitada pelos presos, provocativamente pergunta o porquê de não gostarem dela:

CRISTINA – Por que que vocês não gostam de mim? Eu sou boa, sou boníssima. (...) Por que eu não sou política? Mas se nunca ninguém me ensinou, como é que vou ser uma presa política? Sem aprender? Eu não posso ser autodidata. Posso? Ninguém pode aprender política sozinho. (p. 118)

De modo agressivo, Oscar responde que não gosta de bicha, mas gosta de trepar, enquanto Ismael grita para que o meganha¹² leve a “bicha-louca” embora.

Nesse momento, os presos políticos começam a discutir seus posicionamentos políticos, apresentando as organizações as quais pertencem, ao mesmo tempo que defendem as diferentes táticas de ação/intervenção política de esquerda na realidade.

¹² Meganha refere-se à alcunha de soldado da polícia.

Pavão, Buda, Mestre e Ismael têm um diálogo bastante elucidativo no que se refere a diversidade de propostas e métodos de ação política:

PAVÃO – Eu acho que o principal problema do nosso movimento é que nós estamos divididos. Você, por exemplo, onde é que você militava?

MESTRE – Eu sou do RTP.

PAVÃO – E o que vem a ser o RTP?

MESTRE – Bom, é difícil de explicar, mas é mais ou menos assim: quando o partido se dividiu, a fração menor das três linhas se dividiu em duas, uma um pouco mais à esquerda do que a outra. Mas dentro dessa, depois de alguns meses, houve uma discussão muito violenta na direção, por questões de método, e a dissidência foi inevitável. Eu fiquei com a dissidência, lógico. Mas até aí, dentro da dissidência, havia uns que pensavam em luta armada a longo prazo e outros que eram a favor da luta armada imediata. Quer dizer que, salvo erro, o RTP vem a ser, mais ou menos, o que se poderia chamar de dissidência da dissidência da ultra-esquerda da terceira linha da microfração do partido. *(Pausa)*

BUDA – E o principal problema é que nós temos muito fracionados.

ISMAEL – Vocês tão muito teóricos, são os teóricos das frações, das dissidências, os teóricos das teorias. Eu, ao contrário, não entendo nada de teoria. Eu sou dialético. (...)

ISMAEL – Ação. Eu assaltava bancos, por exemplo. É muito fácil assaltar um banco, mais do que parece. O assalto a um banco interessa a todo mundo: a nós que assaltamos e aos que são assaltados. Tá me compreendendo? O dinheiro do banco tá no seguro. Por isso quanto tem um assalto, todo mundo “mãos ao alto” muito contentes. A gente leva, digamos, dez milhões. Nós ganhamos dez milhões. O gerente diz que foram vinte, quem é que vai provar? O seguro paga. Nós ganhamos dez, e o filho-da-puta do gerente fica com os outros dez sem fazer esforço. Assaltar um banco é muito fácil por isso. Mas às vezes aparece um tira mais estúpido e quer defender a grana do seguro. Ele tira o revólver, e eu tiro o meu. O mais rápido no gatilho mata o outro. É dialético. Comigo nada de teoria.

BUDA – É, é dialético... (p. 118-19)

Um policial ordena que Cristina vá trabalhar e lhe xinga de filho-da-puta. Ela se queixa, pois não recebe dinheiro pelo seu trabalho e sai requebrando, retribuindo o xingamento. Em seguida, o policial diz a outro carcereiro que Cristina lhe agradava, pois era útil nos serviços da prisão e bem aproveitada para sexo diferente do de casa com a esposa “patroa”.

Enquanto isso, em outra cena, a Moça fala com um parente, explicando-lhe que tinha sido a primeira vez que saíra com o rapaz, logo, não sabia que era subversivo. O Parente da Moça diz ter convencido o pai sobre a sua inocência argumentando que ter dormido com um subversivo sem saber equivalia a ter dormido com alguém portador de uma doença venérea sem o saber. Assegurando que em breve a Moça estaria livre, o Parente diz que toda a família está mobilizada e, deste modo, descobriram através de uma rede complexa de influência a possibilidade de um contato com Torquemada.

PARENTE - (...) Nós descobrimos o amigo de um vizinho, que tem uma cunhada que vem a ser contraparente de uma pessoa que nós pensamos que está muito ligada a alguém que se suspeita que tem alguma influência como o tio de um ex-professor de teologia da irmã de Torquemada (...). (p. 120).

Na seqüência os presos políticos Mestre, Ismael, e Buda falam sobre a luta contínua do povo, dos que estão presos e dos que já morreram, mas que estão bem vivos.

Em outra pequena cena, aparece o personagem Policial Espião infiltrado na prisão. Este aproxima-se amigavelmente do Jovem, preso pela primeira vez, e o aconselha a confessar, explicando que os primários são bem tratados e logo libertados. O Jovem acaba por confidenciar que escondeu gente em sua casa, guardou material de guerra e uma bomba no seu quarto. O espião afasta-se tomando nota, quando é surpreendido com mais uma confissão: o Jovem revela que mandou crucificar Jesus Cristo.

Na última cena do prólogo os presos discutem sobre a sexualidade na prisão. Oscar deixa claro que não gosta de veado, porém gosta dos homossexuais que têm vergonha porque são mais apertados. Insinuante, diz que também gosta daqueles que não são homossexuais. Defensivamente, Fernando o adverte dizendo que ele está enganado, pois todos ali são presos políticos e "muito machos". Por sua vez, Cristina Jacaré aparece dizendo que presos políticos também amam, com ar de dúvida, questiona: ou não? Oscar responde, provocativo, que isso é evidente, mas quer saber como se ajeitam. Assim, Mosca se refere à lei que garante uma visita higiênica semanal, porém a lei não é cumprida. Insistentemente, Oscar quer saber como os presos políticos vão proceder. Por fim, Zeca sugere o banho higiênico contando apenas com a privacidade do banheiro, a concentração e a imaginação.

Ainda sobre os sentidos da luta, Mestre pondera que muitos estão lutando, contudo muitos entraram sem saber o que estavam fazendo. A cena encerra-se após o Mestre constatar a dificuldade de começar um movimento, assim como a sua insuficiência: "*Nós fizemos tudo o que podíamos ter feito, mas parece que era preciso fazer mais.*" (p. 122.).

Cena interrogatório

A abertura da **cena interrogatório** inicia-se com a entrada de Torquemada e de alguns frades na sala onde ocorrerão as sessões de interrogatório e tortura. Para delimitar o espaço temporal da atuação das personagens, o autor acrescenta ao cenário atores que cantam um canto eclesiástico, conforme a seguinte rubrica:

Entram alguns frades com Torquemada trazendo quatro prisioneiros. Fazem o sinal-da-cruz. Em BG os demais atores cantam em boca chiusa um canto gregoriano. Isto ocorre em todas as cenas de Torquemada. (p. 122-23)

Nesta cena, Torquemada faz um pronunciamento longo e fastidioso sobre o dever de se praticar a mais alta virtude, a justiça. Para ele o justo é a proporcionalidade aplicada consoante os critérios da desigualdade. Conseqüentemente, ao rico, ao homem e ao senhor, de acordo com os próprios dados empíricos da vida social, cabe a maior parte. Porém, a virtude se completa no caráter democrático da tortura, posto que esta é para todos, ricos e pobres, cristãos e judeus, velhos e crianças, culpados e inocentes. Torquemada conclui a “oração” e imediatamente ordena o começo dos interrogatórios. A rubrica, “*(Estava de joelho e se levanta.)*”, e a palavra “amém” ao final da sua fala, nos indica uma construção cênica visando mostrar ao leitor/espectador que trata-se de uma oração sacra que antecede um ritual: a tortura.

TORQUEMADA – Todos nós temos que ser virtuosos. Praticar todas as virtudes. Especialmente a mais alta: a justiça. E o que é a justiça? Alguns dizem que á a igualdade, mas esses se equivocam: a justiça é a proporcionalidade. Seria injusto dar a pessoas desiguais partes iguais. Seria igualmente injusto dar a pessoas iguais partes desiguais. O justo, pois é a proporcionalidade. E quais são os critérios de proporcionalidade? Alguns pensam que se deve partir de princípios ideais, românticos, e descer até a terra, mas estes idealistas estão equivocados. Os critérios de desigualdade estão na própria realidade, e devemos buscá-los empiricamente na nossa própria vida social, e verificar quais são as desigualdades reais e nelas basear a nossa justiça. Assim, realisticamente, vendo o mundo tal qual é, percebemos a existência de ricos e pobres, homens e mulheres, senhores e escravos, a um homem e a uma mulher, a um rico, a eles lhes cabe a parte mais grande, e para eles faremos a nossa justiça: seremos implacavelmente virtuosos. *(Estava de joelho e se levanta.)* Contudo, a nossa virtude ainda não é completa. Temos ainda alguns restos de democracia. Nossos interrogatórios são democráticos. Aqui a tortura é para todos, em partes iguais. Para ricos e pobres, cristãos e judeus, velhos e crianças, culpados e inocentes. A tortura é o único vestígio democrático em nosso país. Amém. Podem começar. (p. 123)

Os presos são pendurados nus em um pau-de-arara e depois apresentados a Torquemada pelo Frade, que anuncia cada preso com a respectiva acusação. Torquemada exige a confissão, além da denúncia dos cúmplices. Sob seu comando, os presos são submetidos à tortura, sendo que um preso (Moça) não resiste e morre. As rubricas complementam as informações sobre os procedimentos do interrogatório:

TORQUEMADA – Prossigam. (*Torturam-no.*) (...)

TORQUEMADA – Prossigam até que se lembre (*Torturam-no.*) (...)

TORQUEMADA – Mais forte. (*A Moça grita.*) (...)

FRADE – Desmaiou.

TORQUEMADA – Mais forte. (*Torturam a moça mais duramente. Ela grita.*)

FRADE – A moça morreu.

TORQUEMADA – Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, podem levá-la.
(...) (123-4)

Paulo está entre os presos, porém contra ele não existe nenhuma acusação. Surpreendido, Torquemada espera por uma auto-acusação: “[...] *de nada o acusam, nem de nada se acusa você mesmo* [...]” (p. 124-125). Por fim, Paulo se acusa; nega os métodos de Torquemada. Apesar de ser nobre como ele e o Rei, Paulo não concorda com a tortura e nem com os interrogatórios. Torquemada ordena a sua prisão. A cena interrompe-se com a informação de que as ações começaram a subir na Bolsa devido à confiança dos nobres em Torquemada.

Os nobres entram em cena. Representam o grupo que solicitaram a intervenção e os métodos de Torquemada para acalmar e pacificar o povo, fazendo-o trabalhar como escravo sem reclamar. Torquemada, além de prometer um milagre, ampliando as riquezas deste grupo, providenciou a prisão de todo o povo para interrogá-lo. Agora, os nobres acreditam ter vencido a subversão e, portanto, não precisam mais da ajuda de Torquemada, podendo ser restabelecida a essência democrática do sistema. Este, contudo, não concorda em renunciar o poder. O sistema instaurado deve perpetuar-se:

TORQUEMADA – Quando eu assumi o poder, em nosso país reinava o caos. Se renuncio ao poder, o caos voltará.

[...]

TORQUEMADA – Senhores: um poder não existe em sua essência. Existe no dia-a-dia. Quando é difícil ao povo aceitá-lo, o poder se manifesta em seus excessos. Ele se aplica com suavidade ao povo dócil. Com energia ao amotinado. Não é por capricho que o Estado se revela de uma ou de outra forma: é por necessidade, por desejo de se conservar. Em uma democracia como essa, com que os senhores sonham, o povo descontente elege e muda seus governantes. Elege e muda até o próprio sistema. Mas num sistema como este em que vivemos, a impopularidade do

governo se vê compensada pela sua força. Os excessos de um sistema são a sua verdadeira essência. E se os senhores lutam pelo retorno da antiga lei, não estarão lutando somente contra os excessos do meu poder, mas contra o poder em si. Para defendê-los, devo exercer o meu poder contra todos.

NOBRE – Mas não contra nós mesmos. (p. 125-26)

Nem mesmo indivíduos pertencentes ao grupo, ao qual nomeou Torquemada como inquisidor-mor, estão livres do Tribunal. Até Paulo, um nobre, foi preso, acusado de uma suspeita de dúvida. Alguns nobres tentam interceder por ele, mas Torquemada é irredutível; para libertar Paulo exige como condição a liberdade e a vida dos nobres solicitantes.

TORQUEMADA – (*Violento*) Assim será. Os senhores afirmam que Paulo é inocente. Muito bem: ele vai ser julgado do mesmo modo. Mas a partir de hoje estará livre. Ficam os senhores em seu lugar. Como é inocente, não há problema. Os senhores serão libertados quando se prove a sua inocência. Mas se se prova a sua culpa os senhores serão condenados. (p. 126-27)

Diante disso, os nobres retrocedem. Contudo Torquemada ordena que eles sejam presos. Logo em seguida, Torquemada diz poder libertá-los mediante a condição de que aceitem ser testemunhas de acusação contra Paulo. Assim, a resolução do impasse é dada pelos senhores nobres que, covardemente, aceitam “culpar” Paulo:

NOBRE 3 – Um momento. A verdade é que todos temos alguma culpa, inclusive Paulo.

NOBRE 2 – Se está preso, alguma coisa fez. Era liberal demais.

NOBRE 3 – Eu devo confessar que ele sempre me dizia que era necessário analisar todas as sentenças para evitar injustiças. Esta é uma culpa de bom tamanho.

NOBRE 1 – Ele sempre duvidou se nós tínhamos direito à riqueza enquanto existe fome. Enorme culpa.

NOBRE 2 – É além disso nunca estive de acordo em dar ao nosso Padre Torquemada todo o poder que agora tem. Culpa imensa.

NOBRE 3 – Ele dizia que Torquemada só devia exercer o poder militar, porque o poder político competia a nós. (p. 127-28)

Em seguida, após Torquemada declarar que estão em liberdade, os nobres saem da cena andando de quatro, de forma desprezível, demonstrando total sujeição às decisões estapafúrdias de Torquemada. As rubricas informam o desenlace da cena:

NOBRES – (*Em coro.*) Paulo é culpado. Paulo é culpado. Paulo é culpado.
(*Repetem a mesma frase enquanto saem, andando de quatro*)

TORQUEMADA – Estão em liberdade. (*Saem depois de beijar a mão de Torquemada que fica sozinho no meio do semicírculo de frades armados. Torquemada, tristemente:*) Quem será bastante meu amigo pra ir comigo no caixão? (p. 128)

Uma nova cena é anunciada pela rubrica: *Na cela, os presos estão nervosos escutando o rádio*. As ações dramáticas deste segmento são desenvolvidas a partir da movimentação dos presos após saberem pelo rádio a notícia sobre o seqüestro de um embaixador, feito por terroristas que exigem em troca outros quinze “terroristas” presos.

O preso político Zeca fica sabendo através do carcereiro que seu nome parece constar na lista de presos para a troca, embora o carcereiro não tenha certeza. Satisfeito, Zeca começa a gritar impropérios e xingamentos para os soldados numa atitude provocativa. Os companheiros de cela tentam alertá-lo, mas não conseguem. Zeca, na iminência de ser solto, diz que vai limpar a barra de todos da cela, se acusando de todas as coisas que os companheiros fizeram.

Enquanto isso, Ismael e Fernando brigam; Buda desfolha uma flor; Mestre quer saber se “*Torquemada bem me quer ou mal me quer*”, pois é o dia do seu interrogatório; e o Preso da Mala continua completamente vestido e com a mala na mão, sempre preparado.

Zeca, pela janela, continua gritando com os soldados:

ZECA – (...) Ei você, filho-da-puta, milico de merda, vai tomar no rabo! Eu sou o japonês, tá me ouvindo? Tua mãe tá na zona. (...) Qualquer um que trabalhe pra ditadura é um filho-da-puta, ou não é? (...) Eu vou é dizer que eles são uns filhos-da-puta, que eles trabalham pra ditadura, que eles são mais canalhas do que os imperialistas porque ajudam a oprimir o próprio povo, e vou dizer tudo o que eu quiser. (p. 131)

Dois soldados vão até a cela e Zeca repete o que tinha lhes dito pela janela, além de confessar tudo o que fez, ou melhor, tudo que seus companheiros de cela fizeram e que ele tomou como seu. Todavia, o japonês da lista não era o Zeca, era um japonês de verdade do pavilhão 3. Diante disto, Zeca, que ficou pálido com a notícia, foi levado algemado pelos soldados para uma sessão de “perguntas”. Os presos, ante ao acontecido, sabem que Zeca deverá ser torturado, o que poderá levá-lo à morte; Mosca e Buda, pressentindo o que acontecerá, dizem, respectivamente: “*Ele não volta mais*”, “*Vão matar ele*”.

Na seqüência, Cristina Jacaré entra na cela limpando o chão, segundo a informação da rubrica. Os presos querem saber se mataram Zeca; Cristina relata que ele gritou muito e depois parou, mas não sabe se morreu.

CRISTINA – Eu não sei, gritou muito. Depois parou de gritar. Não sei se ele morreu, ou se não. Melhor que tenha morrido de uma vez.

ISMAEL – Cala a boca, viado!

CRISTINA – Eu tou falando sério. Aqueles que eles querem matar, eles matam. Pra que serve esperar um dia mais, um ano mais? E um ano a mais de tortura.(...)

CRISTINA – Eu também. Eu sei que eles vão me matar. Estão só na moita, esperando a oportunidade. (...)Mas eu sei que eles todos me odeiam.

PRESO 1 – Por quê?

CRISTINA – Porque são todos homossexuais.(...)quando trepam comigo, eles vêem a própria cara deles na minha. Porque eles são como eu, eu sou o espelho. (p. 134-135)

A personagem Cristina, refletindo sobre a tortura, revela e confia aos presos políticos a sua situação de iminente morte. Diante da espera constante - uma morte lenta - pela tortura física ou psicológica, Cristina avalia que é melhor morrer logo. Ela sabe que vão matá-la, porque é o “espelho” que revela as características dos seus violadores. Esses mantêm relações sexuais forçadas com Cristina, mas não conseguem admitir a própria homossexualidade e por isso a odeiam.

A cena termina melancólica. Mosca vê pela janela da cela Zeca sendo levado embora do presídio numa maca. Da cela não é possível saber se Zeca está morto ou desmaiado. Os presos fazem três horas de silêncio pelo japonês-por-engano.

Na próxima situação dramática, uma rubrica prepara com antecedência a cena que vem a seguir:

Torquemada e Paulo. O padre ceia enquanto Paulo é torturado por frades armados. Os dois conversam como se se tratasse de uma conversação perfeitamente normal, cotidiana, serena. Paulo está pendurado em uma espécie de cruz de cabeça para baixo. Os mesmos frades que o torturam servem a mesa de Torquemada, o vinho e as iguarias, e, com igual impassividade, os dois rituais, tortura e ceia, se confundem. (p. 135-136)

Segue-se a esta rubrica o diálogo entre Torquemada e Paulo sobre a função da tortura e a sua aplicação. Para Torquemada, a tortura eficaz deve levar o torturado à confissão, e à quebra da sua resistência moral, ideológica, ou afetiva. Por sua vez, Paulo, que está sendo torturado, apesar de concordar com o preceito da eficácia, questiona o seu aspecto humano. Segundo Torquemada, humano é tudo aquilo que fazem os homens.

Portanto, diante de cada problema que estes enfrentam deve ser considerada humana a solução mais eficaz. Paulo considera que voltar às formas humanas de desenvolvimento da sociedade do passado (escravidão, canibalismo) é um retrocesso, logo desumano, pois o homem se transforma e progride. Desta forma, a tortura é desumana para Paulo. Ele diz “*Queremos o lucro, mas não a qualquer preço*” (p.137)

O diálogo entre Torquemada e Paulo prossegue, enquanto um industrial que os escuta com atenção desde o começo da cena, conforme descreve a rubrica: “*um industrial sentado acompanha o diálogo com atenção*” (p. 137), dá assentimento às práticas de Torquemada. Ao lado disso, Torquemada o define como “*um industrial excêntrico*” que “*gosta de assistir aos interrogatórios e às sessões de tortura*”.

INDUSTRIAL – Senhor Torquemada, eu estou inteiramente de acordo com o senhor. Para nós, os industriais, é muito reconfortante ouvir palavras tão sábias, ditas por gente que põe em prática os seus ideais, e não somente fala. Boa noite. E muito obrigado ao senhor também por me haver proporcionado essa discussão tão ilustrativa. (*Sai.*) (p. 137)

Frente à informação de que o Industrial paga para assistir aos interrogatórios, Paulo se espanta questionando Torquemada: “*Paga?*”. Este, então, explica que o dinheiro do Estado não é suficiente para pagar, logo, os industriais amigos pagam o pessoal, as máquinas e toda a Inquisição.

TORQUEMADA – Sim, todo esse pessoal necessário, essas máquinas, toda a Inquisição, alguém tem que pagar tudo isso. O dinheiro do Estado não basta. Por isso alguns industriais amigos... (p. 137)

Enquanto Torquemada continua a defender que a tortura aplicada por eles não é desumana, ainda que cruel na medida necessária, portanto útil, a cena é interrompida por sons de metralhadora. Um frade sai assustado e depois retorna proferindo: “*O Industrial. Mataram ele aqui na porta.*”(p. 138)

Com este fato abrupto, a cena é encaminhada ao fim. Após uma “*pausa longa*”, Torquemada ordena que matem cinco presos e os acusem diante da imprensa de terem matado o Industrial.

TORQUEMADA – Busquem na prisão cinco terroristas. Cinco. Matem os cinco. Levem os cinco cadáveres para a rua. Digam que foram eles. Chamem os jornalistas, os fotógrafos, digam que a nossa eficiência os alcançou em poucas

horas depois de terem cometido o crime. Que se rendam todos os demais cúmplices. Este é o meu conceito de humanidade: eficiência! (*Grita.*) Rápido! (p. 138)

As próximas ações dramáticas transcorrem na cela dos presos políticos. Os personagens Mosca, Pavão, Buda, Mestre, Ismael, Fernando e Oscar debatem a respeito das táticas e ações da luta armada empreendidas pelas organizações revolucionárias de esquerda. Examinam se houve ou não fracasso; verificam as divisões dentro do movimento e as questões teóricas (teoria do foco, partido único, ação prática/teoria, etapas da revolução, consciência operária, etc.); avaliam problemas enfrentados como falta de coordenação, irresponsabilidade, grupos organizados distantes das massas, falta de organização armada, falta de consciência dos operários, etc.

Em meio ao balanço político e ainda no mesmo espaço cênico, são narradas através dos diálogos situações cotidianas do presídio. O diálogo entre os presos é interrompido por gritos, sendo indicado pela rubrica o corte no assunto anterior: "*Ouvem-se gritos e logo gente que canta alto*". Os gritos vêm do pavilhão dos correccionais e são de um preso comum, "*aquele loirinho que entrou ontem*", no momento que está sendo violentado.

OSCAR – Tão comendo um preso comum.

BUDA – É aquele loirinho que entrou ontem.

HIRATA – Esta merda é uma fábrica de pederastas.

(...)

PAVÃO – Mas porque eles cantam tanto?

OSCAR – Porque quando enrabaram ele hoje de manhã, ele foi-se queixar ao diretor, e agora estão comendo ele e ainda por cima dando porrada. (p. 140)

Em seguida um dos presos correccionais, "*com cara de facinora*", aparece na cela para pedir jornais e comida aos presos políticos. Em voz baixa oferece como troca um "*rabo loiro novinho*". Buda agradece e dá alguma comida. Depois os presos retomam suas avaliações, porém ouve-se outro grito, rompendo a continuidade da cena, que os desagrada. Oscar diz que no último pavilhão a situação é muito pior, procurando convencê-los de que no pavilhão dos correccionais de onde originam os gritos a situação é mais amena. Então lhes conta a história de um preso-canibal do último pavilhão surpreendido com um dedo no bolso durante a revista. Ele tinha confessado que comera uma porção de gente.

Os presos começam a projetar suas expectativas políticas e pessoais para quando forem libertados:

ISMAEL – Quando eu sair daqui a primeira coisa que eu vou fazer é formar um GTA bem pequenininho.(...)

OSCAR – Quando eu sair daqui, a revolução que me perdoe, mas eu volto pra casa da mamãe. Ela sim que me entende.

FERNANDO – (...) Quando eu sair daqui eu torno a entrar pro partido (...) Eu não posso viver sem partido. Sem reuniões de comitê. (*Rindo.*) Não existe vida fora do centralismo democrático. (*Pausa longa.*)

PRESO DA MALA – Eu tenho a impressão de que eu vou tirar a gravata. (*Todos aplaudem.*)

TODOS – Bravo! (*O preso da mala tira a gravata e se senta.*)

PRESO – Eu realmente quero sair daqui, mas eu não sei o que que eu vou fazer quando eu sair.

CRISTINA – (*De fora.*) Quando eu sair daqui que lindo prostíbulo eu vou fazer pra mim. Cheíssimo de flores de todas as cores. Só pra clientes politizados. Se é de direita, não entra.

MESTRE – Quando eu sair daqui... tanta coisa que eu deixei de fazer.

PRESO – (*Dando pulos na grade, como um macaco.*) Quando eu sair daqui, eu juro que nunca mais vou levar meu filho no jardim zoológico. (...) (p. 142-3)

Há um novo corte na cena que é anunciado pela rubrica: (*Entram soldados, drogados. Silêncio.*). Os soldados entram repentinamente na cela para cumprir as ordens de Torquemada: matar cinco subversivos presos, acusando os de terem matado o Industrial. Tal procedimento, segundo Torquemada, seria uma demonstração de grande eficiência, pois diriam à imprensa que os alcançou em poucas horas depois de terem cometido o crime.

SOLDADO – Você. (*Aponta Ismael e outro soldado o algema.*) Você. (*Aponta um segundo preso que também é algemado. Terror.*) Você também. (*Aponta Cristina.*)

SOLDADO 2 – Mas esse é um preso comum.

SOLDADO 1 – Não interessa.

SOLDADO 2 – (*Tentando evitá-lo.*) Torquemada disse cinco.

SOLDADO 1 – Ou seis, dá no mesmo. Você! Você! Você!

SOLDADO 3 – (*Com a metralhadora, dando gritos.*) Pode correr, pode correr, pode correr. (*Os presos algemados escapam. Ismael tenta atacar um soldado e é morto à queima roupa. Muitos disparos. Os soldados continuam atirando contra os que correm. Gritos selvagens. Um soldado tem um ataque.*) (p. 143-4)

Esse último momento da **Cena Interrogação** tem um desfecho trágico. Ismael e outros presos são mortos enquanto alguns fogem. Após terminado o “trabalho”, os policiais, friamente, calculam quantos já mataram: “- Digamos que cada um de nós matou um deles. Fazendo as contas, este é o meu número dezoito.- O meu é o vinte e sete.” (p. 144). Mosca, “*olhando os presos ensangüentados*”, conclui que o heroísmo é anti-higiênico e feio.

Cena explicação

Nesta cena, o ator (coringa) saindo do nível da fábula, desempenha a função de explicador, revelando à platéia os projetos políticos de Torquemada. Nesta explicação, além de associar explicitamente Torquemada com o Estado governado por militares, questiona o silêncio da sociedade frente ao extermínio do povo em nome dos seus negócios internos e da supremacia do conceito de nação sobre o de Humanidade.

ATOR – Torquemada diz que o seu país é o país do futuro. E tenta fazer com que todos os outros países sejam como o seu. Experimenta com dados econômicos e métodos policiais da mesma maneira que durante os preparativos da Segunda Guerra Mundial na Espanha se experimentaram as armas que iam depois ser usadas. Claro, o problema de Torquemada é um problema nacional. Mas as Nações são feitas de homens. (...) (p. 144)

Terceiro episódio

Na **cena 1** do terceiro episódio o autor narra a história dos 7 irmãos macabéus e de sua mãe. O coringa anuncia: *“Em nossa prisão, havia muitos sacerdotes presos. Um deles era muito nosso amigo e à noite nos contava histórias. Esta é uma das histórias que nos contou esse frade dominicano.”* (p. 144). Nessa cena transitam personagens que interpretam essa história dentro do enredo da peça, são eles: Frade Dominicano, Mãe, Filho 1, Filho 2, Filho 3, Filho 4, Filho 5, General, Soldado e Capitão. A história narrada pela personagem Frade Dominicano é de efeito exemplar: Jesus Cristo para evitar a delação entre os soldados populares que lutavam contra os romanos e não resistiam às dores da tortura, lhes conta a história da *Mãe dos Sete Irmãos Macabeus*, que assistiu à morte dos seus sete filhos, torturados pelo imperialismo, mas que na verdade assistiu ao segundo nascimento de cada um deles, ao nascimento de sete irmãos que se recusavam a denunciar o esconderijo de Judas Macabeu, líder da rebelião macabéia.¹³

¹³ Ver: BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1988. Especialmente na segunda parte do livro (escrito em Buenos Aires em 1973 e 1974), na qual Boal registra uma série de diferentes técnicas encontradas em inúmeros países da América Latina, sendo uma delas o *teatro bíblia*, que consiste em interpretar historicamente a Bíblia para que a vida dos seus personagens possa servir de exemplo.

Augusto Boal utiliza nesse fragmento da peça uma parábola cristã do Velho Testamento, propondo uma leitura metafórica, pois, segundo ele, “*tudo na Bíblia aceita uma possível leitura histórica*”.¹⁴

A cada filho torturado, concretiza-se cenicamente uma forma de tortura: o pau-de-arara, a cadeira do dragão, espancamentos diários que não ocasione marcas, a tortura de um filho e uma mulher diante do pai e do marido, o telefone e outras.

SOLDADO – (...) Primeira tortura: pau-de-arara. Pendura-se o prisioneiro pelos joelhos até que morra. (p. 146)

(...)

SOLDADO – (...) Segunda forma de tortura: a cadeira do dragão. O preso é colocado em cima de uma cadeira de metal com fogo aceso embaixo. A cadeira esquenta, quando tenta soltar-se, o próprio preso liga um aparelho elétrico e recebe choques elétricos até que morre. (...)

SOLDADO – (...) Terceira forma de tortura: bater todos os dias, sem muita força, em determinadas partes do corpo durante meses: joelhos, tórax, rosto cabeça... O preso morre sem muitos sinais evidentes exteriores. (p. 147)

(...)

SOLDADO – (...) Quarta forma de tortura: torturar um filho e a mulher diante do pai e do marido. Ela é pendurada no pau-de-arara e com um aparelho elétrico se destrói a sua vagina. Ao filho também se pendura queimando-se com fogo. Esta forma de tortura se chama “galeto al primo canto”.

SOLDADO – (...) Quinta forma de tortura: ação combinada. Telefone: bate-se com força sobre os dois ouvidos até romper os tímpanos. Espetam-se pedaços de madeira embaixo da unha, dando marteladas sobre os dedos. (grifos nossos) (p. 148)

Novamente o Coringa intervém no encadeamento dramático, sinalizando a passagem de uma situação à outra. O exegeta desvela as características do sistema de Torquemada e seu gradativo recrudescimento para aumentar os lucros e promover a subida das ações na Bolsa. Denuncia que Torquemada começou matando todos os subversivos, depois todos aqueles que os ajudaram e, seguidamente, os amigos dos subversivos, os que tivessem simpatia pelos subversivos e até os nobres que não se mostravam suficientemente cruéis.

ATOR – Torquemada tentava criar uma boa imagem de seu país. Propícia à inversão de capitais. Buscava a pureza. Começou matando todos os subversivos e depois aqueles que os ajudaram. E depois aqueles que não ajudaram mas que eram amigos dos subversivos. E depois aos que não eram amigos nem ajudaram, mas que talvez tivessem certa simpatia pelos subversivos. Cada vez a cidade estava mais pura e cada vez mais subiam as ações na Bolsa. Finalmente, começou a

¹⁴ Idem, p. 65.

perseguição aos próprios nobres que não se mostravam suficientemente cruéis. A nobreza estava encantada com a feroz pureza de Torquemada. E a Bolsa deu um salto. (p. 149)

Cena e última

E por fim, a **cena e última**. Momento no qual os presos negam a morte instaurada por Torquemada de forma exortativa. Apesar do sistema de morte, do silenciamento ostensivo da oposição política e do “*imenso presídio em que transformaram o Brasil*”¹⁵, os presos ao fim da peça afirmam a vida, lhe dando um sentido positivo de luta, de não permanecer inerte diante das situações opressivas:

PRESO – Torquemada nos matou. (*Vários presos repetem a mesma frase.*) Torquemada nos matou um a um. Alguns morreram de bala, outros de covardia. Alguns morreram lutando, outros morreram de medo. E todos foram morrendo. E o país inteiro se transformou num imenso cemitério, onde o povo saiu de suas casas e cada homem entrou na sua sepultura e os que já estavam mortos ali mesmo apodreceram e os que estavam morrendo ali se endureceram. E todos estão mortos, profundamente mortos. (...) Mas existem entre nós alguns que não estão totalmente mortos. Entre nós existem alguns que ainda com sua boca podem dizer baixinho: “eu estou vivo”. (...) e talvez aconteça o milagre, talvez estejamos todos vivos, todos vivos gritando: “eu estou vivo!” (*Todos os presos começam a sair dos seus mocós; falando cada vez mais alto “eu estou vivo!”; gritam cada vez mais desesperadamente: “Eu estou vivo”. E é verdade: Eles estão vivos. Todos. Todos.*) (p. 152)

¹⁵ BOAL, Augusto. “Trajetória de uma dramaturgia, Augusto Boal”. In: _____. *Teatro de Augusto Boal 1*. São Paulo: Editora Hucitec, 1986, p. 13

O INTERROGATÓRIO, A TORTURA E A CONFISSÃO

*Pertencemos a uma civilização inquisitorial,
que há séculos pratica, segundo formas cada vez
mais complexas, porém derivadas do mesmo modelo,
a extração, o deslocamento, o acúmulo do saber.
A inquisição: forma de poder-saber essencial à nossa sociedade.*

Michel Foucault, **Teorias e instituições penais**

Verifica-se nos métodos de interrogatório e tortura mostrados na peça, uma construção ficcional que estabelece intencionalmente a ligação entre presente/passado. Esta traduz-se no emprego da personagem Torquemada, inquisidor espanhol do século XV, para demonstrar a tortura no presente.

Alcides Freire Ramos, refletindo acerca dos conceitos de “figuração” e “alegoria” na análise do filme-documento *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), explica que “com efeito, fala-se de um momento importante da História brasileira para significar outro”¹⁶. Nesse mesmo sentido, mesmo que em objetos diferentes, podemos inferir que, a intenção de Boal com isso, “não é a de falar apenas sobre ‘o’ passado”¹⁷, mas essencialmente utilizar acontecimentos e/ou símbolos “de um momento” histórico “para significar outro”¹⁸. Sem maiores teorizações sobre o recurso alegórico na composição ficcional, devido aos próprios limites desse trabalho, podemos em face dessa construção dramática interpretar que a personagem Torquemada é fundamental para a relação de semelhança ora subentendida, ora explícita e ambígua, entre o inquisidor do século XV e o Estado-torturador do século XX, lugar do presente, onde as personagens do Dramaturgo e dos presos políticos vivenciam os interrogatórios, a prisão e a tortura.

O trecho abaixo evidencia a função da personagem Torquemada e a ligação passado/presente estabelecida pelo dramaturgo:

O ator que representa o papel de Dramaturgo avança para a platéia e fala:

¹⁶ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 133.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

ATOR – Esta peça foi escrita na prisão Tiradentes, do Estado de São Paulo, Brasil, no ano de 1971. Foi escrita também na Espanha, no fim da Idade média. Continua sendo escrita no Chile, depois de tantos anos, no Paraguai, em Salvador. Começa sempre assim.

REI – Padre Tomás de Torquemada: o nosso país de repente progrediu! Nós começamos todos a ficar muito ricos, muito depressa. E o povo quis seguir o nosso exemplo. Mas isso não é possível, não há pra todos. Eu quis ser bom padre, eu juro, mas quando lhes dava o dedo queriam o braço. Já não sei mais o que fazer. Por isso eu o nomeio inquisidor-mor. Quero que acalme o povo! Que o pacifique. Que o faça trabalhar. Que aceite ser escravo.

TORQUEMADA – Meu rei: eu farei um Milagre. Vamos nos enriquecer cada vez mais, e o povo não vai reclamar.

REI – Como?

TORQUEMADA – Minha primeira providência é esta: que se prenda todo o povo. Quero interrogá-lo. (p. 111-2)

Buscando estabelecer um contraponto da peça, no que diz respeito à construção da personagem Torquemada, com a historiografia específica sobre a tortura e o processo inquisitorial, apresentaremos alguns autores.

Glauco Mattoso, em seu livro *O que é Tortura*, apresenta como as diversas sociedades historicamente empregaram a tortura¹⁹. No que se refere à tortura durante o período medieval, Mattoso tece as seguintes considerações:

O termo latino inquisitio, que também significa inquérito, investigação ou interrogatório, virou sinônimo dos tribunais do Santo Ofício, enquanto que a tortura, formalmente probatória e/ou punitiva, revelou sua terceira e verdadeira faceta, que predominaria durante séculos: a intimidação. Com efeito, não havia grande utilidade em obter confissões de crimes “espirituais”, a não ser o fato de dar à Igreja a chance de confiscar os bens materiais do condenado. O que efetivamente se pretendia era aterrorizar as populações e com isso manter intangível o poder clerical.

Aqui cabe uma ressalva: antes de se tornar a instituição tirânica e onipotente que os historiadores descrevem, a Inquisição não fez mais que reproduzir a atitude das próprias populações cristãs com relação aos supostos hereges. (...) foram as maiorias católicas que “delegaram” autoridade aos fundadores da Inquisição para persegui-los, prendê-los e condená-los. O Santo Ofício apenas formalizou e solenizou os linchamentos e massacres, sob o nome de auto-de-fê, uma cerimônia onde a cremação dos condenados era assistida com torcida igual à dos romanos nas arenas onde os primitivos cristãos foram martirizados. (...) É na Inquisição que o carrasco assume publicamente seu papel oficial e veste o capuz que

¹⁹ Para Glauco Mattoso a história da tortura poderia ser caricaturada em três fases de acordo com a perspectiva do historiador francês Alec Mellor e do inglês George Ryley Scott: a primeira são as atrocidades tribais institucionalizadas das tiranias da dita barbárie pré-clássica; a segunda é a tortura institucionalizada das tiranias e impérios antigos, medievais e modernos (e respectivas colônias), e a terceira é a tortura oficialmente “abolida” e fatalmente clandestina, que chega ao apogeu nas repúblicas e ditaduras contemporâneas. (MATTOSO, Glauco. *O que é tortura*. São Paulo: Brasiliense, 1986, (Coleção Primeiros Passos), p. 34)

*personifica a tortura instituída. As condenações à fogueira viraram rotina, e os tribunais eclesiásticos se espalharam pela Europa. Primeiro na França, Itália, Alemanha, Holanda. Portugal e Espanha conheceram o apogeu da Inquisição mais tardiamente, e foi justo a espanhola que ficou mais famosa, graças ao inquisidor-geral Torquemada e seu célebre código ou Instrucciones, já no século XV.*²⁰

Por outro lado, a utilização da tortura enquanto método repressivo e disciplinador não foi exclusividade da Igreja, mas também das instituições do Estado moderno europeu, como atesta Mattoso nessa passagem:

*Se a Inquisição virou sinônimo de tortura (e de fato fez juz à fama), cabe aqui uma outra ressalva: a tortura não era monopólio da Igreja. O poder secular se revelou sério concorrente. Desde sua formação, ainda na Idade Média, os Estados europeus incorporaram torturas probatórias e punitivas a suas instituições.*²¹

Para Anita Waingort Novinsky²², a Inquisição medieval e a Inquisição moderna (principalmente na Espanha e em Portugal) apoiavam-se em bases comuns: a delação, a denúncia, os “rumores”. Essas constatações nos permite identificar também no conteúdo da peça *Torquemada* tais bases que, em princípio, norteavam os inquéritos policiais militares: denúncia, investigações policiais, sessões de interrogatórios onde, para conseguir a confissão, utilizava-se da tortura enquanto um instrumento de desmoralização física e psicológica.

A historiadora Lana Lage da Gama Lima, em seu artigo intitulado *O Tribunal do Santo Ofício da inquisição: o suspeito é o culpado*, analisa o papel do inquisidor, autoridade máxima do Tribunal do Santo Ofício, suas atribuições e prerrogativas, em um tribunal que sempre primou por orientar seus processos no sentido de confirmar suas suspeitas iniciais e culpabilizar o réu. A autora destaca que uma das características marcantes do processo inquisitorial “era a reiterada busca da auto-acusação do réu, expressada na pregação constante para que confessasse suas culpas e no uso da tortura como forma de extrair confissões”. Salienta ainda que, “esse estilo de processo de origem

²⁰ Idem, p. 42-44.

²¹ Idem, p. 44.

²² NOVINSKY, Anita Waingort. *A Inquisição*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 18.

romana, conhecido por inquisitio, elevou a confissão à categoria de 'rainha das provas'."²³

A partir das reflexões de Lima, Mattoso e Novinsky, de modo mais efetivo, pode-se inferir proximidades dos processos do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição com os procedimentos, interrogatórios e torturas praticados nos "porões da ditadura" durante o regime militar no Brasil, pois tinham como elemento norteador o propósito de intimidar, aterrorizar e estabelecer poder sobre os outros. Segundo Lima, "*o processo nos Tribunais do Santo Ofício iniciava-se desde que se faziam as primeiras diligências para averiguação da culpa, podendo o acusado ser submetido à prisão preventiva, com ou sem seqüestro de bens, assim que se acumulavam indícios contra ele, portanto antes de qualquer acusação formal.*"²⁴

Estas questões podem ser claramente visualizadas nos interrogatório promovidos pelos frades na primeira cena da peça quando o Dramaturgo é acusado de atividades subversivas: levar recados para Aluísio e artigos difamatórios, denunciando a existência de tortura e censura para Paris; trazer para o país recados sobre armas com fins subversivos, etc. Tais acusações são feitas por meios de indícios levantados contra o Dramaturgo, entretanto, sem qualquer acusação formal, elas ganham estatuto de prova:

BAIXINHO – A gente tem provas de que você se encontrava com o Aluísio em Paris. (p. 104).

(...)

BARBA – Nós temos muitas provas contra você.

DRAMATURGO – Quais?

BARBA – Você tinha dólares em casa. De onde é que veio todo esse dinheiro? De Cuba? Da Rússia? (p. 108).

Porém, a operação deve comprovar a veracidade das suspeitas iniciais, sendo que as acusações são permanentemente alimentadas com a inclusão de novas acusações. Nesse sentido, os interrogadores/torturadores buscam por meio do uso sistemático da tortura a extração da confissão, esta, prova "verdadeira" do crime:

BARBA – (*Enquanto continua o seu trabalho.*) Aqui todos confessam. Nós temos duas maneiras de descobrir a verdade: primeira, conversando. Tem gente que é

²³ LIMA, Lana Lage da Gama. O Tribunal do Santo Ofício da inquisição: o suspeito é o culpado. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, (13)17-21, nov., 1999., p. 17.

²⁴ LIMA, Lana Lage da Gama. *Op. cit.*, p. 17.

compreensiva, fala e abre. Tem até uns que já entram aqui falando. Não dão trabalho. A segunda é aqui. Aqui todos confessam. (*Mostra o caderno.*) Estes cadernos são seus? (p. 105.)

[...]

BAIXINHO – Confessa.

DRAMATURGO – Não sei.

BARBA – Confessa e a gente tira você daí.

DRAMATURGO – Não sei.

BARBA – Mais forte (*Choque e gritos.*) Porque se você não confessar não vai sair nunca mais daí. Vai Morrer pendurado.

BAIXINHO – Vai Ter que confessar!

DRAMATURGO – Confessar o que?

BARBA – Confessar que você difama o nosso país quando viaja para o exterior. (Torquemada, 1971, p. 105.)

[...]

BARBA – Vai confessar ou não vai? (*O Dramaturgo não responde.*) (p. 107.)

Edward Peters explica que, em relação à prática processual dos Tribunais do Santo Ofício, “a confissão se tornara essencial para o próprio julgamento, os métodos utilizados para a obter tinham que ser considerados como fazendo parte do processo jurídico[...]”.²⁵

Esta questão está bem realçada na fala de Torquemada:

TORQUEMADA – A tortura está muito desacreditada hoje em dia; devemos restabelecer a sua dignidade. (*Come.*) Dizem que o torturado é capaz de confessar até mesmo o que não fez. Muito bem. Mas o torturador consciente não aceita uma declaração sem provas. A confissão é o começo do processo e não o seu término [...]. (p. 136.)

Na peça, podemos evidenciar que a tortura aparece como procedimento corriqueiro de extração da confissão durante o interrogatório. A sua representação cênica promove grande impacto ao mostrar ao leitor/espectador a “câmara de tortura”, na primeira cena, de forma realística. Nela encontramos apetrechos diversos e necessários às atividades dos torturadores: “Uma sala pequena, com uma janela fechada, duas pequenas mesas e algumas cadeiras; um pau comprido no chão e sobre uma das mesas uma garrafa de água com sal. Fios, cordas e algemas. (...) um aparelho elétrico, como um reostato, adaptado de um aparelho de TV”. (p. 102)

Nessa “câmara”, os torturadores executam seu “trabalho”: torturam para extrair informações. Eles têm horário, família e precisam da cooperação do torturado para concluir a tarefa, como verificamos nas seguintes falas:

²⁵ PETERS, Eduard. *Tortura*. APUD LIMA, Lana Lage da Gama. *Op. cit.* p. 17.

"BAIXINHO – Você quer fazer a gente ficar aqui trabalhando a noite toda?/ (...) FRADE – Eu prometi à minha mulher que ia jantar com as crianças./ (...)BAIXINHO – (...) Diz pelo menos um nome pra gente continuar trabalhado. Porra, não custa nada dizer um nome. Você tem que cooperar com a gente. Nós também somos trabalhadores. (p. 107 e 111).

Várias cenas de tortura revelam situações, por vezes absurdas e contrastantes, que objetivam incitar o leitor/espectador, como, por exemplo, quando *Torquemada*, ao mesmo tempo em que ceia, ordena as torturas. Ou enquanto quatro vítimas estão, ao fundo, suspensas em paus-de-arara, *Torquemada* faz o sinal da cruz, ajoelha-se e inicia o longo sermão sobre o que é a Justiça.²⁶

Diante dessas considerações, podemos conferir ao texto *Torquemada* uma eficácia no que concerne às cenas de tortura, uma vez que as estratégias utilizadas pelo autor possibilitam que o leitor/espectador ora se distancie, ora se reconheça na figura do torturado, possibilitando a reflexão sobre a questão da tortura. Avaliamos que uma das estratégias foi a de não colocar apenas o preso político como personagem torturado, mas também outros segmentos sociais, como uma moça que tinha "dormido" com um subversivo sem saber; um indivíduo representante da classe dominante economicamente, Paulo; os suspeitos de atividades subversivas que de fato não tinham ligações com organizações clandestinas, etc. Com tal construção, Boal buscou apresentar a seguinte idéia: de uma forma ou outra, toda a sociedade paga com alto preço quando permite a centralização do poder e a ascensão de governos totalitários.

²⁶ Sobre cenas de tortura em peças teatrais, ver: ALBURQUERQUE, Severino João. "Representando o irrepresentável: encenações de tortura no teatro brasileiro da Ditadura Militar". In: *Latin American Theatre Review*. (21/1):5-18, Lawrence, Kansas, 1987. Esse artigo traz uma interessante análise sobre as cenas de tortura de peças escritas no contexto do regime militar: *O Abajur Lilás* de Plínio Marcos, *Patética* de João Ribeiro Chaves Neto, *Papa Highirte* de Oduvaldo Vianna Filho, *Milagre na Cela* de Jorge Andrade e *Torquemada* de Augusto Boal.

OS PRESOS POLÍTICOS

MESTRE – Eu sou do RTP.

PAVÃO – E o que vem a ser o RTP?

MESTRE – Bom, é difícil de explicar, mas é mais ou menos assim: quando o partido se dividiu, a fração menor das três linhas se dividiu em duas, uma um pouco mais à esquerda do que a outra. Mas dentro dessa, depois de alguns meses, houve uma discussão muito violenta na direção, por questões de método, e a dissidência foi inevitável. Eu fiquei com a dissidência, lógico. Mas até aí, dentro da dissidência, havia uns que pensavam em luta armada a longo prazo e outros que eram a favor da luta armada imediata. Quer dizer que, salvo erro, o RTP vem a ser, mais ou menos, o que se poderia chamar de dissidência da dissidência da ultra-esquerda da terceira linha da microfração do partido.

Mestre e Pavão, Personagens da peça *Torquemada*

Uma das preocupações do dramaturgo na construção de *Torquemada* consistiu em apresentar ao leitor/espectador os principais embates das organizações de esquerda brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Desta forma, os personagens *presos políticos* desempenham, de acordo com a nossa análise, algumas funções: 1º- a de figurar a atuação do militante de esquerda nessas organizações; 2º- informar sobre os principais debates político-ideológicos da época; 3º- fornecer informações sobre a ação da repressão.

Ao analisar os diálogos entre os presos políticos fomos apreendendo os motivos das prisões e as ações que nos informam sobre as vinculações dos presos em organizações e facções políticas.

Verifica-se, implícito nos diálogos, dados sobre a situação dos *presos políticos* antes de serem capturados pelo “sistema”. Viviam geralmente em condições difíceis, pois atuavam em organizações políticas clandestinas, denominadas de “subversivas” pelos agentes da repressão (luta armada, guerrilha urbana, assaltos, seqüestros, etc.). Experimentavam o medo cotidianamente, pois as organizações de esquerda começaram a ficar vulneráveis com o cerco repressivo:

PAVÃO – (...) eu sou a quinta pessoa em importância na minha organização (...) tou na minha organização já faz muitos anos (...) Quando eu vi que o tira vinha vindo, quando eu percebi que não tinha nenhuma arma (...). / FERNANDO – (...) “não sou a primeira e nem a segunda pessoa da minha organização, mas de

qualquer maneira alguns segredos eu sabia". (p. 115) / ISMAEL – Eu sempre pertenci a Grupos Táticos Armados, GTA, ação, tá me entendendo? Ação. (...) / ISMAEL - (...) Os que verdadeiramente estavam lutando, de verdade, pra valer, esses não foram em cana. Mataram eles todos. (p. 120) / JOVEM – (...) Por exemplo, eu escondi gente na minha casa, eu guardei material de guerra, coisas assim." (p. 115)

O desmonte das organizações partia sempre da confissão de algum membro capturado que não conseguia resistir às torturas. A delação dos companheiros durante as torturas está presente na temática da peça, e é representada metaforicamente com a história bíblica *Mãe dos Sete Irmãos Macabeus*, contada pelo frade dominicano:

Jesus Cristo costumava contar esta história pra evitar a delação entre os soldados populares que lutavam contra os romanos. Conta-se que as pessoas se convenciam com as suas palavras e também se conta que depois de ouvir a Jesus ninguém nunca mais denunciava. É uma história muito linda e verdadeira". (p. 149).

Verificamos também a existência de prisões por suspeita infundadas de subversão ou por cumplicidade, como são os casos das personagens Moça e Preso da Mala:

MOÇA – *(Falando com alguém como se numa sala.)* Eu só fico preocupada com o que é que papai vai pensar. Foi a primeira vez que eu saí com esse rapaz, juro. Foi a primeira vez. Eu não sabia que ele era subversivo. Como é que eu ia saber?(...) (p. 119)

PRESO DA MALA – Não, não. Eu não vou ficar aqui. Eu sei. É uma questão de horas. Houve um erro, sabe? Eu não sou subversivo. Vou me deitar um pouco porque tou cansado. Mas vestido, com roupa e tudo. Porque a qualquer momento eles vão me chamar. Não quero nem dormir. Eu estou aqui por engano, é uma questão de minutos. (p.117)

O texto teatral narra um seqüestro de embaixador empreendido por militantes revolucionários. Para libertá-lo, os "terroristas" exigem a soltura de quinze presos políticos. Boal mostra, ainda nesta situação a inexperiência dos militantes e a debilidade das organizações de esquerda no manejo de operações ditas terroristas. O personagem Ismael ironiza a falta de aptidão de ação prática na tentativa de Fernando seqüestrar um avião: *"Pois é, mas ele não tinha muita prática, coitado. Ele tava só acostumado a assaltar bancos. Entrava com a metralhadora e gritava assim: 'todo mundo pro banheiro'.*

Quando ele fez a mesma coisa dentro do avião e gritou 'todo mundo pro banheiro', o comandante começou a perceber que ele não tinha muita prática." (p. 128)

É interessante notar que na composição do personagem Ismael (preso político), Boal constrói a representação de um militante de determinada facção política: radical, disposto à ação prática e resistente quanto a *divagações* teóricas. Para Ismael não deveria existir o partido no primeiro momento da revolução: *"A coisa é assim: dois, três, cinco, dez pessoas se juntam. Já basta. Pra que partido? Qual é a direção que você precisa? Então será que todo mundo já não sabe o que é que tem que fazer? Explodir um quartel, expropriar armas, dinheiro do povo... Nesta primeira etapa, o partido não serve para nada. Depois, mais tarde, pode ser que sim. (...) Os grupos vão se fundindo. E um belo dia nós vamos ter um partido. De baixo para cima. Mas sempre partido da ação prática. Ação, entende?"* (p. 139). Lembremos que ele pertence à organização GTA – Grupos Táticos Armados e tece severas críticas aos *"teóricos das frações, das dissidências, os teóricos das teorias"* (p. 119)

Ismael discorda das táticas de organização de esquerda propostas por outras correntes. Para Fernando *"O problema é que não se pode organizar nenhum grupo que trabalhe longe da massa. Ninguém tem o direito de começar fazendo ações se não está trabalhando com a massa."* Ismael definitivamente não partilha da idéia de que é preciso trabalhar com os operários pra dar consciência a eles: *"Eu não gosto de fazer caridade. / (...)O operário já tem consciência. A maioria já tem. O que falta é uma organização armada. É isso. (...)"* (p. 141)

Em determinado momento do desenvolvimento da ação dramática os personagens *presos políticos* começam a fazer avaliações, crítica e auto-crítica das táticas e ações empreendidas pelas organizações revolucionárias de esquerda. Questionam o por quê do fracasso da revolução: *"É uma etapa..", "Houve muita irresponsabilidade", "O caminho é muito comprido", "Nós estamos muito divididos", "Teoria do foco. Isso sim que fez um mal tremendo.", "Olha só a falta de coordenação. Metade das pessoas que tão aqui dentro foram denunciadas pela outra metade.", "Desta verdade ninguém escapa: é necessário ter um partido".*

Os presos projetam suas expectativas políticas e pessoais para quando forem libertados. Alguns reavaliam suas opções, entretanto para outros a reclusão não extinguiu as suas principais convicções. Assim, quando Ismael sair a primeira coisa que fará é *"formar um GTA bem pequenininho (...) Uns cinco caras de coragem (...) Uma ação por*

semana (...) Depois, com minha experiência, eu largo esse grupo sozinho e vou formar outro.” Por outro lado, Oscar voltará pra casa da mamãe; *“a revolução que me perdoe”*, confessa. Fernando acha que cometeu um grande erro e tornará a entrar para o partido. E se o partido acabou como diz Ismael, ele vai pro partido de outro país. Para Mestre, a indefinição quanto ao tempo que ainda ficará preso é desesperador, pois não foi julgado e portanto não sabe os anos de condenação. Um preso não sabe o que vai fazer quando sair e um outro conclui que quando sair, nunca mais levará seu filho no jardim zoológico.

Torquemada, a peça
que Boal escreveu no
Presídio Tiradentes
em São Paulo,
representada em
Buenos Aires, 1971



Torquemada,
representada pelos
alunos da New York
University, 1971

Cenas de tortura,
demonstrativas de interrogatórios
brasileiros em frente a uma exposição
latino-americana de artes plásticas.
Berlim, 1981



CAPÍTULO III

Aspectos da tortura no Brasil

ASPECTOS DA TORTURA NO BRASIL

*... a tortura é realmente uma razão de Estado.
Ela é uma política de Estado.
E é perigosa porque atinge, até hoje, os presos comuns,
é algo institucionalizado, e isso tem de ser combatido mesmo. [...] foram as Forças Armadas, com todas as letras, que estiveram à frente dos trabalhos de tortura. É preciso que se reafirme: foi o Estado o responsável*

Vera Sílvia Magalhães

Sobre o conceito

Para abordagem do tema “tortura”, mesmo em caráter inicial e breve, foi necessário partir de uma definição que nos ajudasse a refletir sobre a prática da tortura instaurada no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Em face de diferentes definições encontradas, consideramos pertinente apresentar algumas das principais questões que geralmente permeiam esse debate.

Segundo Glauco Mattoso a tortura pode ser definida como “*todo sofrimento a que uma pessoa é submetida por outra, desde que de propósito da segunda e contra a vontade da primeira*”¹. Tal definição está ancorada na da Anistia Internacional de 1975, como declara o próprio autor, e podemos verificar que esta não requer a vinculação do agente ou responsável pela tortura com o Estado.

Embora a ONU tenha aprovado uma Declaração de Proteção Contra a Tortura e Outras Formas de Tratamento ou Punição Cruel, também em 1975, definindo-a como “*todo ato pelo qual um funcionário público, ou outra pessoa por ele instigada, inflija intencionalmente a uma pessoa penas ou sofrimentos graves, sejam físicos ou mentais, com o fim de obter dela, ou de um terceiro, informação ou confissão, de castigá-la por um ato que cometeu, ou de intimidar a essa pessoa ou outras*”² (grifo nosso), Mattoso não se atém sobre a importância de estabelecer na definição o agente perpetrador.

¹ MATTOSO, Glauco. *O que é tortura*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 29.

² Idem, p. 28.

Em consonância com essa Declaração, em 1984 a ONU propõe a Convenção Contra a Tortura e Outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Desumanos ou Degradantes³, na qual a definição de tortura envolve claramente a vinculação do agente ou responsável, direta ou indiretamente, com o Estado. Conforme o seu 1º artigo, tortura é

*qualquer ato pelo qual dores ou sofrimentos agudos, físicos ou mentais, são infligidos intencionalmente a uma pessoa a fim de obter, dela ou de uma terceira pessoa, informações ou confissões; de castigá-la por ato que ela ou uma terceira pessoa tenha cometido ou seja suspeita de ter cometido; de intimidar ou coagir esta pessoa ou outras pessoas; ou por qualquer natureza; quando tais dores ou sofrimentos são infligidos por um funcionário público ou outra pessoa no exercício de funções públicas, ou por sua instigação, ou como o seu consentimento ou aquiescência.*⁴ (grifo nosso)

Diferentemente de Mattoso, Edward Peters, historiador americano, em sua obra *Tortura*⁵, analisa que a definição mais pertinente é aquela capaz de ser aplicada a circunstâncias históricas tanto do passado quanto do presente, e sobretudo a que permite o debate histórico sobre o seu uso desde o final da Segunda Grande Guerra. Isso porque, circunstanciá-la apenas como “desordem de personalidade”, “brutalidade étnica” ou mesmo “secularização de teorias eclesásticas” não possibilita a compreensão da prática da tortura nos nossos tempos.

³ A referência à prática da tortura aparece pela primeira vez na legislação brasileira somente na Constituição de 1988, sendo colocada ao lado dos crimes de terrorismo e tráfico de drogas: “a lei considerará crimes inafiançáveis e insuscetíveis de graça ou anistia a prática de tortura, o tráfico ilícito de entorpecentes e drogas afins, o terrorismo e os definidos como crimes hediondos, por eles respondendo os mandantes, os executores e os que, podendo evitá-los, se omitirem”. (Artigo 5º – XLIII – Constituição da República Federativa do Brasil – 05/10/1988. São Paulo: Saraiva, 2001, p. 8.).

Somente 10 anos depois de criminalizada na Constituição é que a prática de tortura foi tipificada pela lei 9.455, de 07 de abril de 1997. Segundo o Art. 1º, “constitui crime de tortura: I- constranger alguém com emprego de violência ou grave ameaça, causando-lhe sofrimento físico e mental: a) com o fim de obter informação, declaração ou confissão da vítima ou de terceira pessoa; b) para provocar ação ou omissão de natureza criminosa; c) em razão de discriminação racial ou religiosa; II- submeter alguém sob sua guarda, poder ou autoridade, com emprego de violência ou grave ameaça, a intenso sofrimento físico ou mental, como forma de aplicar castigo pessoal ou medida de caráter preventivo. Pena – reclusão, de dois a oito anos.”

Entretanto, a lei 9.455 não se refere a agentes do Estado ou a funcionários públicos, contrariando, desse modo a própria definição da ONU. A esse respeito ver: COIMBRA, Cecília M. B. *Práticas psi e tortura no Brasil*. In: TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em: www.torturanuncamaais.org.br. Acesso em 19 nov. 2002.

⁴ PIOVESAN, Flávia & SALLA, Fernando. Tortura no Brasil: pesadelo sem fim? *Ciência Hoje*, vol. 30, nº 176, Rio de Janeiro, 2001, p. 31.

⁵ PETERS, Edward. *Tortura*. São Paulo: Ática, 1989.

Nesse sentido, Peters elege a definição de John Heath – historiador jurídico do século XX – como a mais apropriada:

*Por **tortura** entendo a aplicação de sofrimento físico ou a ameaça de aplicá-lo imediatamente, com o propósito de se obterem, ou como decorrência de medidas adotadas para se obterem, informações secretas ou provas forenses de interesse militar, civil ou eclesiástico.*⁶

A definição de tortura, para Peters, mais abrangente e segura, é a legal e não a moral. A definição moral ou sentimental designa o ato de causar sofrimento de qualquer tipo em qualquer pessoa, para qualquer propósito, não evidenciando o caráter público que a tortura comporta. Situar a tortura no âmbito público é fundamental para compreendê-la no século XX, de acordo com a análise do autor:

*Ao se focalizar o caráter público da tortura – seja em processos legais rigorosos ou em mãos de agências sublegais ou paralegais –, poderemos encará-la, no século XX, não mais em termos simplistas de desordem de personalidade, brutalidade étnica ou racial, primitivismo residual ou secularização de teorias eclesiásticas, mas como um fenômeno de algumas formas de vida pública no século XX; não poderemos mais considerá-la, como no passado, restrita a processos penais juridicamente formais, mas sim como um fato que ocorre em outras áreas, sob autoridade do Estado, menos regulamentado e menos controlado que os processos legais, mas não menos essencial à noção de ordem do Estado.*⁷

Portanto, a principal diferença entre as definições de tortura consiste em designar ou não o seu caráter público e a sua ocorrência sob a autoridade de um Estado. Optamos por partilhar com Peters a perspectiva de que “a tortura constitui um tormento infligido por uma autoridade pública com fins ostensivamente públicos”⁸. Diante disso, faremos alguns apontamentos sobre a tortura praticada pelo Estado militar brasileiro, através das suas instituições públicas.

Máquina de tortura

⁶ PETERS, E. *Op. cit.*, p. 8.

⁷ *Idem*, p. 14.

⁸ *Idem*, p. 9.

A tortura passou a fazer parte dos procedimentos praticados em órgãos específicos criados no Brasil imediatamente após o golpe, que foram intensificados a partir do AI-5, quando foi suspenso o *habeas-corpus* para os delitos políticos, colocando o Congresso em férias por tempo indeterminado e dando plenos poderes ao presidente da República. Assim, a tortura foi disseminada como um instrumento eficiente de eliminação da oposição ao governo militar, principalmente no combate às organizações de esquerda que atuaram vigorosamente no período entre 1968 e 1971.

A sustentação do governo militar se deveu à capacidade de articulação de um aparato repressivo amplo e complexo. Ancorados na Doutrina de Segurança Nacional⁹, cuja concepção baseava-se na “*divisão do mundo em dois blocos antagônicos e a adesão do Brasil ao ‘bloco democrático e cristão’ sob a direção dos Estados Unidos, de quem o Brasil se considerava ‘satélite privilegiado’*”¹⁰, o governo militar montou uma estrutura de órgãos visando alcançar seus objetivos.

Desse modo, o Brasil foi dividido em áreas de segurança interna, tendo cada uma delas um CODI (Centro de Operações de Defesa Interna), sob a chefia do comandante da grande unidade do Exército naquela área. Este centro coordenava as atividades anti-subversivas da área em que operava, centralizando as ações e informações obtidas pelas seções de informações do Exército, Marinha e Aeronáutica – CIE (Centro de Informação do Exército), CENIMAR (Centro de Informação da Marinha), CENIMAR (Centro de Informação da Aeronáutica) – e Polícia Militares, Civil e Federal.

Para a ação prática – processamento de interrogatórios, busca e apreensão –, o CODI tinha sob seu comando o Destacamento de Operações Internas (DOI). Completavam o sistema o Serviço Nacional de Informações (SNI) e suas agências regionais, funcionando como uma espécie de banco de dados, e as Divisões de Segurança, chefiadas por militares, obrigatórias em todos os Ministérios e autarquias públicas.¹¹

⁹ Conforme exposto pela Escola Superior de Guerra, Segurança Nacional “*é o grau relativo de garantia que, através de ações políticas, econômicas, psicológicas e militares, um Estado pode proporcionar, em uma determinada época, à Nação sobre a qual tem jurisdição, para a consecução e salvaguarda dos objetivos nacionais, apesar dos antagonismos internos ou externos existentes ou previsíveis.*” Criada em 1949, nos moldes dos institutos norte-americanos, a Escola Superior de Guerra buscou a formação de uma elite civil-militar e a conscientização das Forças Armadas quanto ao seu papel de construtora da Nação. Sobre esse assunto ver: ROSSI, Clóvis. *Militarismo na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹⁰ CARVALHO, Annina Alcantara. A lei, ora a lei. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J.A. de Granville. (orgs.). *Tiradentes, um presidio da ditadura: Memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997, p. 405.

¹¹ Cf. ROSSI, Clóvis. *Op. cit.*, p. 32-38.

Cabe ressaltar que a relação entre Executivo, Legislativo e Judiciário foi radicalmente alterada. A advogada Annina Alcantara de Carvalho demonstra essa nova composição dos poderes e os decretos-lei que os regulamentavam:

. Poder Executivo: a Presidência da República (decreto-lei n.º. 200/1967) é assistida diretamente pelo Estado-Maior das Forças Armadas, pelo Alto Comando das Forças Armadas, pelo Departamento de Administração do Pessoal Civil (um organismo de consulta geral) e por dois novos órgãos – o Conselho de Segurança Nacional (CSN) e o Serviço Nacional de Informações (SNI). O secretário-geral do CSN (decreto-lei n.º. 348/1968) tem funções semelhantes às de um primeiro-ministro.

. Poder Legislativo: o CSN reduziu a representação partidária a somente dois partidos e a lei das “sublegendas” consagrou a supremacia do partido governamental. As funções do Poder Legislativo foram reduzidas ao mínimo: praticamente nenhuma lei nova foi elaborada por ele.

. Poder Judiciário: tem função de supervisão e de controle dos atos estratégicos determinados pelo CSN. Todos os cidadãos suspeitos de atividades contrárias à segurança nacional seriam julgados por tribunais militares. Conseqüentemente, o CSN e o SNI orientavam diretamente a ação da polícia e da Justiça no que se referia à repressão e à prevenção relativa à segurança nacional.¹²

Essa “máquina” administrativa e repressiva mantida sob uma “aparência de legalidade”, (aparência porque foram criadas leis e decretos objetivando amparar legalmente as ações dos militares, porém tal legislação cerceou não só as liberdades civis e desrespeitou os direitos humanos fundamentais, como também não foi cumprida¹³) nos possibilita compreender a violência legal e policial empregada contra os presos políticos.

Para isso, faz-se necessário verificar a formação dos processos judiciais. Os infratores da Lei de Segurança Nacional, presos por motivações políticas, eram submetidos aos interrogatórios, onde a prática da tortura consistia em instrumento eficaz para “coleta” de informações (delações, depoimentos forjados, confissões falsas, etc.).

¹² CARVALHO, Annina Alcantara. *Op. cit.* p. 405.

¹³ O Código de Processo Penal Militar, promulgado em 1º de janeiro de 1970 foi elaborado rapidamente pelas autoridades do CSN e do SNI para regulamentar os processos contra militares que cometeram infrações no Código Penal Militar e contra civis, nos crimes de segurança nacional. Este trazia as regras de investigação e julgamento, porém, na formação dos processos judiciais dos presos políticos, da fase policial (IPM) à fase judicial, essas regras foram paulativamente descumpridas.

De acordo com o relatório *Brasil: nunca mais*, a formação dos inquéritos policiais de presos políticos foram, a partir de 1969, iniciados nos DOI-CODIs ou nos organismos de segurança das Forças Armadas. Nessa fase, chamada de “interrogatórios preliminares”, o preso ficava incomunicável e era vítima de torturas. Esses órgãos não só negavam o direito da defesa do preso por um advogado, como negavam informações sobre a detenção de algum preso. Essas recusas, segundo Annina, “*escondiam muitas vezes o fato de o preso ter sido morto sob a tortura*”.¹⁴

*os DOI-CODIs, ou órgãos semelhantes, agiam impunemente. Tinham sua própria lei. E não respeitavam as do país, nem mesmo os prazos processuais estabelecidos pela própria legislação de Segurança Nacional. As pessoas eram interrogadas encapuzadas. Seus interrogadores usavam codinomes ou apelidos e não se identificavam aos presos. Dificilmente haverá pessoas que tenham passado por eles sem terem sido torturadas.*¹⁵

Mesmo os militares não puderam negar o que acontecia nas dependências desses órgãos, como podemos evidenciar no depoimento do militar Gustavo Moraes Rego Reis no ano de 1992, que na época era coronel ativo do exército e estava no centro desses acontecimentos.

As operações do DOI na busca de informações, depois no próprio confronto com os grupos da subversão, além da sua natureza policial, ou por isso, foram aceitando como “naturais”, e até mesmo ‘indispensáveis’, atividades ilegais, tais como: violação da correspondência; ‘grampeamento’ de telefones; utilização de veículos roubados, não procurados pelos proprietários, cedidos pela Polícia; placas ‘frias’; e, afinal, prisões abusivas e obtenção de confissões por processos condenáveis, e até mesmo criminosos, em dependências de organizações militares. (grifo nosso)

*[...]Paradoxalmente, um movimento revolucionário, desencadeado e levado às suas conseqüências para preservar os princípios da hierarquia e da disciplina e os valores éticos ameaçados pelo comunismo e pela subversão, não conseguiu preservá-los suficientemente em sua própria dinâmica.*¹⁶

¹⁴ CARVALHO, Annina Alcantara. *Op. cit.* p. 405.

¹⁵ *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 173.

¹⁶ Durante o governo Castelo Branco (1964-1967) o Cel. Gustavo Moraes Rego Reis foi assistente do general Ernesto Geisel, que ocupava a chefia do Gabinete militar da Presidência da República. Promovido a coronel em 1967, entre 1969 e 1971 exerceu o comando da Fronteira do Solimões (AM), sendo designado em seguida para a chefia de gabinete do general Geisel, então presidente da Petrobras. Cf. D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; Soares, Glaucio Ary Dillon. *Os anos de chumbo – a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p.147.

Combatendo a “ameaça interna” da subversão e do comunismo até às últimas consequências, não parece plausível que a corporação lamentasse tais desvios éticos. O “movimento revolucionário” admitia a tortura e se utilizou dela sistematicamente. O general do exército Ivan de Souza Mendes, diante da colocação de que a “esquerda tinha uma organização bastante ágil, e muitos militares acharam que a tortura era a única maneira de quebrar essa estrutura”, comenta: “Isso é verdade. Eles tinham aquele esquema de que, se o contato não aparecesse em 24 horas, desmanchava-se tudo. Era parte de sua doutrina, e a gente conhecia, a gente sabia. Tínhamos que obter a informação o quanto antes.”¹⁷(grifo nosso).

Sobre o “fenômeno” tortura na vida pública, o tenente-coronel Adyr Fiúza de Castro declara sua posição:

*Eu também sou muito acusado de torturador. [...] eu acho que em certas circunstância ela [a tortura] é necessária. Nunca fiz [...] Mas não sou contra a tortura. Acho que ela é válida em certas circunstâncias – para adquirir informações. Agora, por sadismo ou puro divertimento, é até mórbida, não concordo. [...] Agora, por necessidade de informações, acho válido. E todo mundo acha. Desde os esquimós até a China, todo mundo usa, quando necessário.*¹⁸

Obtidas as confissões e comunicadas as prisões, os inquéritos policiais eram enviados às Auditorias Militares¹⁹. Depois, o inquérito era remetido pelo juiz auditor ao procurador militar para que fizesse a denúncia judicial. Cabe esclarecer que a ação penal efetiva apenas se iniciava com o recebimento da denúncia pelo juiz auditor. Segundo informação no relatório *Brasil: nunca mais*, as denúncias

na Justiça Militar, por crimes contra a Segurança Nacional, eram vagas e imprecisas. Chegava-se mesmo a dizer, genericamente, que o acusado era subversivo ou que havia praticado atos de subversão, sem descrevê-los devidamente. As testemunhas arroladas ao final, pelo promotor, freqüentemente

¹⁷ Cf. D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; Soares, Glaucio Ary Dillon. *Os anos de chumbo – a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p.177.

¹⁸ Depoimento do tenente-coronel Adyr Fiúza de Castro, um dos criadores do Centro de Informação do Exército (CIE) e chefe do CODI a partir de 1972. In: D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; SOARES, Glaucio Ary Dillon. *Os anos de chumbo – a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p.72-73.

¹⁹ De acordo com o relatório *Brasil: nunca mais*, a Justiça Militar era parcial. Tal parcialidade era verificada na falta de independência para escolher os oficiais que compunham os Conselhos e nas limitações impostas aos juizes auditores e promotores. Nesse sentido, a Justiça Militar funcionava como uma extensão do aparelho de repressão policial militar. Cf. *Brasil: nunca mais*. Op. cit., p. 178.

*declaravam desconhecer os fatos narrados ou, no máximo, pretendiam testemunhar “por ouvir dizer”.*²⁰

Após a fase policial – Inquérito Policial Militar –, momento no qual recolhiam-se as provas e assinava-se os depoimentos, os presos eram transferidos para a casa de detenção ou presídio, conforme relata Izaías Almada:

Na verdade, éramos todos seqüestrados e ficávamos incomunicáveis por vários dias e semanas. A ditadura não prendia. Ela seqüestrava as pessoas e fazia delas o que bem entendia. Muitos desapareceram. Os que sobreviviam eram denunciados à justiça militar e iam para o Tiradentes. [...]
*Esse “alívio” de ir para o Tiradentes atesta, na verdade, o grau de terror e selvageria dos primeiros momentos da prisão (seqüestro). O que significava, por exemplo, ainda na fase policial do inquérito – a fase do “pau”, como costumávamos dizer –, ouvir o ferrolho da porta da carceragem do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) ou da Operação Bandeirantes (Oban), do Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), indicando que alguém poderia estar indo para mais uma sessão de tortura? Significava suor, calafrios, medo, tensão por não saber se voltaríamos às celas. Ou ver um companheiro voltar todo arrebatado de um novo interrogatório? Quebrada essa rotina – no caso de São Paulo – com a ida para o Tiradentes, a sensação era a de que assumíamos de fato o status de prisioneiros reais, vivos, com nome e endereço conhecidos. Aí terminava a peregrinação de muitas famílias à procura de seus parentes, pois até então nada garantia a existência daqueles presos. Nessa fase, nem os advogados sabiam do paradeiro de seus clientes, enquanto, nos jornais, nas emissoras de rádio, nos canais de televisão, os militares afirmavam não existir no Brasil nem tortura nem presos políticos.*²¹

Jacob Gorender, militante de esquerda e historiador, foi preso pela ditadura e, como grande parte dos presos políticos, passou pelo Presídio Tiradentes. Nesta instituição de reclusão, os detentos aguardavam julgamento ou cumpriam pena, depois de já terem passado pelas de interrogatório e formalização dos processos da fase policial: OBAN, DOI/CODI, CENIMAR, DEOPS etc., conforme relatamos antes. No texto abaixo, Gorender narra suas impressões sobre as condições enfrentadas pelos presos políticos no Presídio Tiradentes:

Nos momentos de cheia, os seus dois pavilhões masculinos e a ala feminina chegavam a reunir uns 400 presos políticos. Fora duas centenas de presos comuns,

²⁰ Idem, p. 178-179.

²¹ ALMADA, Izaías. “Qual é o significado de um livro como este?”. In: _____. FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J.A. de Granville. (orgs.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: Memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997, p. 25.

amontoados nas celas de baixo do Primeiro Pavilhão, edifício construído em 1850 para servir de depósito de escravos.

Do que li e ouvi, concluo que o Presídio Tiradentes figurava entre os piores estabelecimentos presidiários do segundo tipo. Só não era tão mau quanto os quartéis, onde os prisioneiros sofriam a pressão incessante do ódio de uniforme. No Tiradentes, vivia-se em celas coletivas e superlotadas, com muita sujeira e umidade, regime de tranca o dia inteiro, apenas duas horas de sol por semana. Por ocasião dos seqüestros de diplomatas, nos feriados ou por punição de atos de indisciplina, vetavam as horas de sol e as visitas de familiares. Semanas transcorriam sem saída da cela. Se as condições físicas e psíquicas dos presos se deterioravam, a assistência disponível era a dos médicos e dentistas também encarcerados.²²

As arbitrariedades e o abuso de poder também faziam parte dos procedimentos da auditoria. Pelos prazos previstos no Código de Processo Penal Militar (CPPM), um processo poderia estar concluído em 70 dias após sua transmissão à auditoria pelo encarregado do IPM, entretanto centenas de presos políticos ficaram aguardando julgamento por mais de três anos. As testemunhas eram pressionadas pelos juizes auditores ou militares. Quase sempre, as testemunhas de acusação eram policiais ou militares que haviam atuado nas investigações ou no inquérito e participado das torturas; as de defesa, muitas vezes não eram apresentadas, em comum acordo entre advogado e o cliente, a fim de evitar que sofressem constrangimentos durante o interrogatório. Segundo a advogada Annina A. Carvalho,

*por ocasião de seus interrogatórios na auditoria, a maioria dos acusados denunciou as torturas a que haviam sido submetidos, citando o local e os responsáveis, mostrando marcas e cicatrizes. Nunca o juiz auditor ordenou qualquer inquérito – mesmo administrativo – para apurar os fatos denunciados. Muito pelo contrário: o juiz auditor autorizava a volta à polícia de acusados **sub judice** para novos interrogatórios, sem qualquer proteção legal. Aliás, como falar de proteção legal se na própria auditoria militar houve torturas?²³*

Podemos considerar, conforme nossa exposição e consoante às análises de Peters, que a tortura no Brasil após o ano de 1968 consistiu em um fenômeno da vida pública, praticada e disseminada sob autoridade do Estado, ocorrendo em áreas não necessariamente controladas pelos processos legais, mas que foram fundamentais para a manutenção da ordem política implementada com o Golpe Militar de 1964.

²² GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à uma luta*. São Paulo: Ática, 1987, p. 221.

²³ CARVALHO, Annina Alcântara. *Op. cit.* p. 412.

Instalações da Oban
(Operação Bandeirantes)
na rua Tutóia, São Paulo.
Inaugurada em
7 de setembro de 1969



Capa de um
álbum do DEOPS

Reprodução da capa de uma pasta
encontrada nos arquivos do DEOPS. No
seu interior, fotos e fichas de presos
políticos banidos em consequência do
seqüestro do embaixador suíço Giovanni
Enrico Bucher.

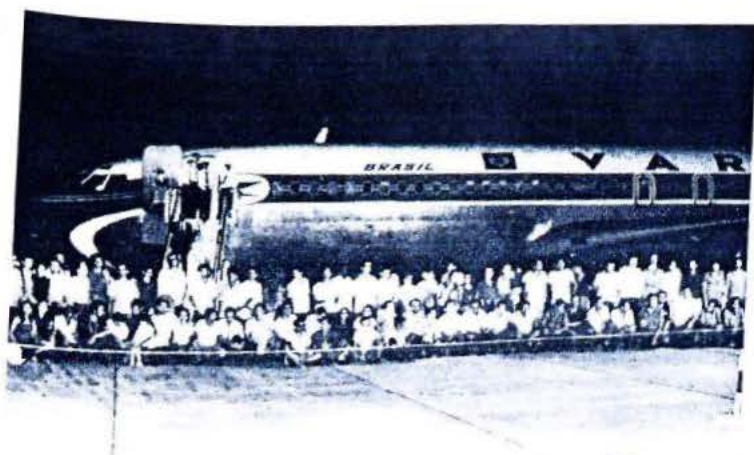


Arco de pedra do antigo portal
do Presídio Tiradentes



Troca de 15 prisioneiros
políticos brasileiros pelo
embaixador americano
Elbrick

Troca de 40 prisioneiros
políticos brasileiros pelo
embaixador alemão
von Holleben



Troca de 75 prisioneiros
políticos brasileiros pelo
embaixador suíço Bucker

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho monográfico pretendeu compreender em primeira instância a peça teatral *Torquemada*, escrita pelo dramaturgo Augusto Boal, em 1971. Essa escolha se deu devido a uma motivação específica: o texto dramático impressionou-me pela sua capacidade narrativa de representar não apenas a tortura, mas todo um ambiente político complexo e violento de um dado momento histórico.

Seguindo a trajetória do dramaturgo, ampliou-se o entendimento do contexto histórico, principalmente no que diz respeito às opções políticas e aos conflitos travados no campo da arte nos anos finais de 1960 e iniciais de 1970.

Procedendo a narração da fábula, alcancei uma compreensão mais efetiva do texto, percebendo sua estrutura dramática, apreendendo os seus significados, recolhendo informações essenciais sobre as personagens e os diálogos, localizando e compreendendo o desenvolvimento da ação dramática e seus diversos andamentos e unidades rítmicas, enfim, mergulhei para dentro da narrativa.

Desse modo, destaquei as situações dramáticas que representavam os interrogatórios, a tortura e a confissão, assim como os principais diálogos dos presos políticos. Esse exercício possibilitou-me perceber o olhar de Augusto Boal sobre os fatos ocorridos no Brasil durante a ditadura militar: a composição ideológica dos presos políticos, os motivos do capitalismo na geração daquela conjuntura política repressiva; o caráter oficial ou público da tortura, dentre tantos outros.

Destacar as temáticas contidas no texto levou-me a pesquisar sobre a tortura praticada pelo Estado militar brasileiro, através das suas instituições públicas. E nesse sentido, pude verificar que a tortura praticada no Brasil após o ano de 1968 consistiu em um fenômeno da vida pública, praticada e disseminada sob autoridade do Estado.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Severino João. "Conflicting Signs of Violence in Augusto Boal's *Torquemada*". *Modern Drama*. (29:3)452-459, sept, 1986.
- _____. "Representando o irrepresentável: encenações de tortura no teatro brasileiro da Ditadura Militar". In: *Latin American Theatre Review*. (21/1):5-18, Lawrence, Kansas, 1987.
- _____. "O teatro brasileiro na década de oitenta". *Latin American Theatre Review*. (25/2):23-36, Lawrence, Kansas, 1992.
- ALMADA, Izaías; FREIRE, Alipio; PONCE, J.A. de Granville. (orgs.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: Memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. "Carro Zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. *História da vida privada no Brasil*. vol. IV, São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- AMENO, Helena Alvim. "Teatro do Oprimido/Teatro da Libertação". *Revista Alpha*. (1): 21-28, Patos de Minas, 2000.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- ARANTES, Urias Corrêa. Arena e Oficina: cenocracia?. *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, (6), outubro, 1981.
- ARAÚJO, Alcione. O lavrador do mar. *Palavra*, Ano 1, nº 11, Belo Horizonte, março/2000, p. 96-101.
- ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 1985.
- ARTIGO 5º – XLIII – Constituição da República Federativa do Brasil – 05/10/1988. São Paulo: Saraiva, 2001.
- BETO, Frei. *Batismo de Sangue*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- _____. *Cartas da Prisão*. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 2001.
- BISSETT, Judith I. "Victims and Violators: the structure of violence in *Torquemada*". *Latin American Theatre Review*. (15:2), Spring, 1982, p. 27-34.
- BOAL, Augusto. "Categorias de Teatro Popular". In: *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. "I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena"; II - O teatro e a luta pela liberdade"; III – Princípios e recomendações relativos a censura". *Revista Civilização Brasileira*. (Caderno Especial nº 2 – Teatro e Realidade Brasileira). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, ano IV, jul., p. 213-279, 1968.

- _____. "O sistema coringa". In: _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. "Que pensa você do teatro brasileiro?". *Arte em Revista*, (Anos 60), 2ª ed., São Paulo: CEAC/Kairós, (2):40-44, março, 1983.
- _____. "Quem é que paga o reboque?". *Pasquim*. Rio de Janeiro. Ano IX, Nº 446, p. 25, 13 a 19/01/1978.
- _____. "Teatro Jornal: primeira edição". *Latin American Theatre Review*. (4/2):57-60. Spring, 1971.
- _____. "Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro". *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, (6):8-11, outubro, 1981.
- _____. "Trajetória de uma dramaturgia, Augusto Boal". *Teatro de Augusto Boal 1*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa. In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 91.
- _____. Etapas do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *O Arco Íris do Desejo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. Que pensa você da arte de esquerda? *Latin American Theatre Review*, (3/2), Spring, 1970.
- _____. *Stop: C'est Magique!* São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. Teatro Jornal: Primeira Edição. *Latin American Theatre Review*, (4/2)57-61, Lawrence, Kansas, Estados Unidos, 1971.
- _____. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Técnicas latino-americanas de teatro popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Torquemada*. In: _____. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1990.

- BORGES, José Ribeiro. *Tortura: aspectos históricos e jurídicos: o crime de tortura na legislação brasileira – análise da Lei nº 9.455/97*. São Paulo, Dissertação (Mestrado), PUC-SP, 2000.
- CAMPOS, Claudia de Arruda. “Zumbi, Tiradentes, sistema coringa: o teatro resiste”. *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, (6):12-15, outubro, 1981.
- CARDOSO, Lucileide da Costa. “Construindo a memória do regime de 64”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol. 14, (27):179-196, 1994.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à Luta Armada*. São Paulo: Ed. Globo, 1998.
- COHN-BENDIT, Daniel. *O grande bazar: as revoltas de 1968*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- COIMBRA, Cecília M. B. *Práticas psi e tortura no Brasil*. In: TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em: www.torturanuncamais.org.br. Acesso em 19 nov. 2002.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Graal, 1996.
- D’ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; SOARES, Glaucio Ary Dillon. *Os anos de chumbo – a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Visões do golpe – a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *A Volta aos quartéis – a memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul. *Diálogos no Palco. 26 diretores falam de teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999.
- DUARTE, Lima. “Depoimento”. In: *Broadway Bexiga*. Local: São Paulo: GNT, 23 de abril de 1998. Documentário.
- FON, Antonio Carlos. *Tortura – A história da repressão no Brasil*. São Paulo: Editora Global, 1979.
- FRANCIS, Paulo. “Teatro e Cultura”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (5-6): 213-219, Ano 1, 1966.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1977, p.16
- GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p.100.
- _____. *Teatro de militância. A intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

- GIORDANI, Marco Pollo. *Brasil Sempre*. Porto Alegre: Tchê Editora, 1986.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. "O teatro como expressão da realidade nacional". *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, (6):6-7, outubro, 1981.
- HABERT, Nadine. *A década de 70. Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de; M. A. Gonçalves. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- JURICIC, Paulo. *O crime de Tortura*. São Paulo, Dissertação (Mestrado), PUC-SP, 1998.
- LIMA, Lana Lage da Gama. O Tribunal do Santo Ofício da inquisição: o suspeito é o culpado. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, (13)17-21, nov., 1999.
- MACIEL, Luiz Carlos. "Quem é Quem no Teatro Brasileiro. Estudo sócio psicanalítico de três gerações". *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial n.º 2 – Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, julho, 1968.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- MARSON, Adalberto. "Reflexões sobre o procedimento histórico". In: SILVA, Marcos A. (org.) *Repensando a história*. São Paulo/ANPUH: Marco Zero, 1984.
- MATOS, Olgaria C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1981.
- MATTOSO, Glauco. *O que é tortura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado – 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982.
- _____. "Opressão: o mito oculto do teatro do oprimido". *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, (6):26-29, outubro, 1981.
- NAFFAH NETO, A. *Poder, vida e morte na situação de tortura – fenomenologia do terror*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- NOVINSKY, Anita Waingort. *A Inquisição*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 18.
- O TEATRO Globalizado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06709/1998. (Mais!)

- PACHECO, Tania. A ação da censura no período 65-79 (Excertos do texto "O Teatro e o Poder"). *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, (6):92-96, outubro, 1981.
- PATARRA, Judith Lieblich. *Iara: reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1992.
- PATRIOTA, Rosangela. "História e Teatro: Dilemas Estéticos e políticos de Vladimir Maiakóvski". *História*. São Paulo: UNESP, (13)185-196, 1994.
- _____. "História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo". In: MACHADO, Maria Clara Tomaz e PATRIOTA, Rosangela (orgs.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.
- _____. Espaços cênicos e políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de Arena – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. *ArtCultura*, Uberlândia (4), 2002.
- _____. O NEHAC e as perspectivas da pesquisa histórica. *Boletim do CDHIS*, Uberlândia, ano7(11), 4-4, 1994.
- _____. *Vianinha: Um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. "Teatro no Brasil: como transmitir sinais de dentro das chamas". *Latin American Theatre Review*. (7/1):91-98. Spring, 1973.
- _____. *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PETERS, Edward. *Tortura – Uma visão sistemática do fenômeno da tortura em diferentes sociedades e momentos da história*. São Paulo: Ática, 1989.
- PIOVESAN, Flávia; SALLA, Fernando. Tortura no Brasil: pesadelo sem fim? *Ciência Hoje*, vol. 30, nº 176, Rio de Janeiro, 2001.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos. Cinema e História do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias*. A rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- REIS FILHO, Daniel Aarão, et ali. *Versões e Ficções: o seqüestro da história*. 2ª ed., São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1997.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A Revolução faltou ao encontro: os comunista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- REVISTA METAXIS. *Metaxis – A Revista do Teatro do Oprimido*, Ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro: Centro de Teatro do Oprimido – CTO-RIO, 2001.

ROSENFELD, Anatol. "Heróis e Coringas". *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, (1) 43-56, Ano I, jan./mar., 1979.

_____. "O herói humilde. O herói e o teatro popular". *Revista Civilização Brasileira*. (Caderno Especial nº 2 – Teatro e Realidade Brasileira). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, ano IV, jul., p. 79-68, 1968.

_____. "Teatro em crise". *Arte em Revista*, (Teatro), São Paulo: Kairós, (6):87-91, ano 3, out., 1981.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROSSI, Clóvis. *Militarismo na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. Eles só querem embaralhar o mundo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/05/1993. (Especial - Maio 68: o ano que acabou).

SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários. Memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global, 1980

USTRA, Carlos A. Brilhante. *Rompendo o silêncio – Oban – DOI-CODI – 29 set 70 – 23 jan 74*. Brasília: Editerra Editorial, 1987.

VIÑAR, Maren e VIÑAR Marcelo. *Exílio e Tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

Sites:

Tortura Nunca Mais. Disponível em: www.torturanuncamais.org.br/desaparecidos122.html

www.ctorio.com.br

www.loquens.hpg.com.br/abc5.htm

www.ctorio.com.br

www.eca.usp.br/nucleos/limac

www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/teatro/index.cfm

VERAS, Valdecirio Teles. Memorial: Heleny Guariba. *Abecês* (5). (versão virtual, abrigada na revista Loquens). Disponível em: www.loquens.hpg.com.br/abc5.htm. Acesso em: 30 dez. 2002.