



Ivan Vale de Sousa  
(Organizador)

# A Produção do Conhecimento nas Letras, Linguísticas e Artes 3

---



**Atena**  
Editora

Ano 2019

Ivan Vale de Sousa  
(Organizador)

A Produção do Conhecimento nas Letras,  
Linguísticas e Artes 3

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Natália Sandrini e Lorena Prestes

Revisão: Os autores

#### Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

P964 A produção do conhecimento nas letras, linguísticas e artes 3 [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (A Produção do Conhecimento nas Letras, Linguísticas e Artes; v. 3)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader.

Modo de acesso: World Wide Web.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-281-4

DOI 10.22533/at.ed.814192404

1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes.  
3. Letras. 4. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de.

CDD 407

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

## APRESENTAÇÃO

Aproximar as diferentes áreas do saber com a finalidade de propor reflexões e contribuir com a formação dos sujeitos significa potencializar as habilidades que cada um traz consigo e, ao mesmo tempo, valorizar os múltiplos saberes, correlacionando com as questões que necessitam ser reestruturadas.

Neste terceiro volume da coletânea, os propósitos comunicativos e de divulgação científica dos conhecimentos produzidos no campo das Letras, Linguística e das Artes são cumpridos por aproximar e apresentar aos leitores vinte e nove reflexões que, certamente, problematizarão as questões de trabalho com as ciências da linguagem e da atuação humana.

O autor do primeiro capítulo problematiza o processo de letramento dos sujeitos com deficiência visual, destacando a relevância do trabalho de revisão textual em Braille e da atuação do profissional Revisor de textos em Braille, ampliando as questões referentes à inclusão e às políticas de acessibilidade. No segundo capítulo, os autores abordam as dificuldades referentes à leitura e produção textual nas turmas de 6º e 8º anos do Ensino Fundamental, de uma instituição da Rede Pública. No terceiro capítulo é apresentado um relato do processo de redução orquestral para piano da Fantasia Brasileira de Radamés Gnattali, composta em 1936.

No quarto capítulo são apresentadas as observações na recepção do leitor/receptor com a poesia, na leitura de poemas escritos e multimodais e como a sonoridade interfere na interpretação dos poemas e a proximidade do leitor com tal tipologia. No quinto capítulo, o autor propõe como reflexão o ensino e a aprendizagem de língua inglesa no Brasil, considerando os fatores socioculturais e linguísticos. No sexto capítulo é tematizado o sentido da arte para o público que agiu como coautor de uma instalação artística realizada no espaço expositivo de uma instituição mineira.

No sétimo capítulo, o autor apresenta uma leitura das metáforas metalinguísticas do escritor Euclides da Cunha, nos livros *Os Sertões* e *Um paraíso perdido*. No oitavo capítulo, o autor revela as etapas de realização do I Salão Global da Primavera. No nono capítulo, a autora analisa como as animações do Studio Ghibli, sob comando dos diretores Miyazaki e Takahata como desenvolvimento do cinema japonês.

No décimo capítulo, os autores abordam sobre o processo histórico de revitalização do Nheengatu ou Língua Geral Amazônica. O décimo primeiro capítulo tece sintéticas considerações no processo de reconhecimento e metodologias para o ensino de Arte. No décimo segundo capítulo são discutidas as abordagens sobre gênero e como tais questões estão presentes na obra *O Matador*, da escritora contemporânea Patrícia Melo.

No décimo terceiro capítulo, as autoras discutem a participação da mulher no processo histórico de consolidação do samba de raiz. No décimo quarto capítulo, o ensino de Literatura aos alunos com surdez simboliza o objeto de letramento dos sujeitos. No décimo quinto capítulo, a autora apresenta um estudo de caráter

documental, reunindo e expondo as informações referentes à poesia Sul-matogrossense, de Dora Ribeiro.

No décimo sexto capítulo, o autor faz uma leitura ampla do disco *Sobrevivendo no Inferno*, 1997, do Racionais MC's. No décimo sétimo capítulo, o autor aborda as noções de veracidade e verossimilhança em *No mundo de Aisha*. No décimo oitavo capítulo a discussão volta-se para a questão da mobilidade acadêmica internacional de estudantes brasileiros, como forma de produção do conhecimento além-fronteiras. No décimo nono capítulo há uma reflexão crítica a respeito dos discursos do sucesso na sociedade atual, tendo como instrumental teórico e metodológico a *Análise do Discurso* derivada dos trabalhos de Michel Pêcheux.

No vigésimo capítulo, os autores expõem a cultura togolesa em relação aos aspectos econômico, social, educacional e ambiental. No vigésimo primeiro capítulo, os autores utilizam na discussão do trabalho a pesquisa autobiográfica proposta por Joseph Campbell. No vigésimo segundo capítulo, o autor traz à discussão a temática da luta contra a ditadura do teatro brasileiro, enfatizando a escrita e a atuação de Augusto Boal.

No vigésimo terceiro capítulo, a autora discute a valorização da identidade nacionalista em consonância com a crítica social presentes na produção poética santomense de autoria feminina. No vigésimo quarto capítulo, os autores disseminam reflexivamente alguns conceitos sobre a importância do solo no ambiente escolar como estratégia aproximada dos saberes e da promoção formativa de uma consciência pedológica. No vigésimo quinto capítulo, o Canto Coral é discutido como atividade integradora e socializadora para os participantes, promovendo, sobretudo, o aprendizado musical.

No vigésimo sexto capítulo, o autor problematiza a condução da dança de salão, além de enfatizar questões acerca da sexualidade, comunicação proxêmica e relações de poder com base em alguns conceitos discutidos no trabalho. No vigésimo sétimo capítulo são apresentados os resultados da pesquisa *A identidade regional e a responsabilidade social como ferramentas para agregar valor na Moda da Serra Gaúcha*. No vigésimo oitavo capítulo, o autor discute e apresenta as influências da Era Digital na produção e recepção literárias na narrativa transmídia. E no vigésimo nono e último capítulo, as autoras refletem sobre as experiências poéticas e discutem as noções estéticas das práticas artísticas humanitárias.

É nessa concepção que a compilação dos vinte e nove capítulos possibilitará a cada leitor e interlocutor desta coletânea compreender que o conhecimento estabelece conexões entre as diferentes áreas do conhecimento. Assim, a produção organizada do conhecimento na experiência dos interlocutores desta Coleção abre caminhos nas finalidades esperadas nas habilidades de leitura, escrita e reflexão.

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
O LETRAMENTO NA DEFICIÊNCIA VISUAL E AS QUESTÕES DE REVISÃO TEXTUAL EM BRAILLE	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.8141924041	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>14</b>
FÁBULAS, PROVÉRBIOS: TECITURAS DA LÍNGUA PORTUGUESA	
Jean Brito da Silva	
Lindalva José de Freitas	
DOI 10.22533/at.ed.8141924042	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>24</b>
FANTASIA BRASILEIRA PARA PIANO E ORQUESTRA DE RADAMÉS GNATTALI: RELATO DO PROCESSO DE REDUÇÃO ORQUESTRAL	
Cláudia de Araújo Marques	
DOI 10.22533/at.ed.8141924043	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>34</b>
FRUIÇÃO NA RECEPÇÃO POÉTICA E OS IMPACTOS DA SONORIDADE NESSE PROCESSO	
Lavínia dos Santos Prado	
Letícia Gottardi	
Wilker Ramos Soares	
DOI 10.22533/at.ed.8141924044	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>49</b>
INTERSECÇÕES ENTRE EDUCAÇÃO E LINGUÍSTICA NO APRENDIZADO DE INGLÊS: UM “INGLÊS BRASILEIRO”	
Victor Carreão	
DOI 10.22533/at.ed.8141924045	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>56</b>
INSTALAÇÃO ARTÍSTICA E OS SENTIDOS PRODUZIDOS PELO PÚBLICO: O CORPO COMO LÓCUS DE POSICIONAMENTO POLÍTICO E ESTÉTICO	
Adriana Vaz	
Rossano Silva	
DOI 10.22533/at.ed.8141924046	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>69</b>
METÁFORAS METALINGUÍSTICAS DE EUCLIDES DA CUNHA	
Carlos Antônio Magalhães Guedelha	
DOI 10.22533/at.ed.8141924047	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>83</b>
O I SALÃO GLOBAL DA PRIMAVERA – ARTES PLÁSTICAS: BRASÍLIA E ESTADO DE GOIÁS, 1973 - REALIZAÇÃO REDE GLOBO	
Aguinaldo Coelho	
DOI 10.22533/at.ed.8141924048	

<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>97</b>
O MODELO DE CINEMA DO STUDIO GHIBLI, QUE CONQUISTOU OS JAPONESES	
Luiza Pires Bastos	
DOI 10.22533/at.ed.8141924049	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>107</b>
O NHEENGATU NO RIO TAPAJÓS: REVITALIZAÇÃO LINGUÍSTICA E RESISTÊNCIA POLÍTICA	
Florêncio Almeida Vaz Filho	
Sâmela Ramos da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.81419240410	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>123</b>
PROCESSOS INVESTIGATIVOS PARA COMPREENDER AS IMAGENS COMO ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DA ARTE	
Valéria Fabiane Braga Ferreira Cabral	
DOI 10.22533/at.ed.81419240411	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>135</b>
REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NAS PERSONAGENS CLEDIR E ÉRICA EM <i>O MATADOR</i> , DE PATRÍCIA MELO	
Naira Suzane Soares Almeida	
Algemira de Macedo Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.81419240412	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>146</b>
SAMBA DE RAIZ: UM ESTUDO ENUNCIATIVO DO TESTEMUNHO FEMININO	
Claudia Toldo	
Débora Facin	
DOI 10.22533/at.ed.81419240413	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>161</b>
SILÊNCIOS E SILENCIADOS: O ENSINO DE LITERATURA E OS ALUNOS SURDOS	
Mirian Theyla Ribeiro Garcia	
DOI 10.22533/at.ed.81419240414	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>175</b>
DORA RIBEIRO: ESBOÇO DA VIDA E OBRA	
Ana Claudia Pinheiro Dias Nogueira	
DOI 10.22533/at.ed.81419240415	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>192</b>
<i>SOBREVIVENDO NO INFERNO</i> : DE ONDE VEM O RACIONAIS?	
Rodrigo Estrella Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.81419240416	
<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>205</b>
VERACIDADE E VEROSSIMILHANÇA N'O <i>MUNDO DE AISHA</i>	
Antonio do Rego Barros Neto	
DOI 10.22533/at.ed.81419240417	

<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>222</b>
UM OLHAR DIALÓGICO PARA A MOBILIDADE ACADÊMICA INTERNACIONAL DE ESTUDANTES BRASILEIROS	
Vilton Soares de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.81419240418	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>240</b>
A FORÇA DAS PALAVRAS: OS SENTIDOS DO SUCESSO	
Thiago Barbosa Soares	
DOI 10.22533/at.ed.81419240419	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>250</b>
A CULTURA AFRICANA: CASO DA REPÚBLICA DO TOGO	
Omar Ouro-Salim	
José Eduardo Machado Barroso	
Marcela Cabral Mendes Barroso	
Fausto Teodoro Neves	
DOI 10.22533/at.ed.81419240420	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>262</b>
A JORNADA DO HERÓI COMO METODOLOGIA DE PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA	
Ítalo Franco Costa	
Cláudia Mariza Mattos Brandão	
DOI 10.22533/at.ed.81419240421	
<b>CAPÍTULO 22</b> .....	<b>272</b>
A LUTA CONTRA A DITADURA DO TEATRO BRASILEIRO: AUGUSTO BOAL E A <i>PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO</i>	
Daniele Severi	
DOI 10.22533/at.ed.81419240422	
<b>CAPÍTULO 23</b> .....	<b>284</b>
A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E A CRÍTICA SOCIAL PRESENTES NA PRODUÇÃO POÉTICA SANTOMENSE DE AUTORIA FEMININA	
Susane Martins Ribeiro Silva	
DOI 10.22533/at.ed.81419240423	
<b>CAPÍTULO 24</b> .....	<b>296</b>
O TEATRO DE FANTOCHES COMO PRÁTICA SIGNIFICATIVA PARA CONTEXTUALIZAR O TEMA SOLO EM SALA DE AULA	
José Ray Martins Farias	
Josiele Carlos Fortunato	
Paulo Cesar Batista de Farias	
Ivson de Sousa Barbosa	
Francisco Laires Cavalcante	
Adriana de Fátima Meira Vital	
DOI 10.22533/at.ed.81419240424	

<b>CAPÍTULO 25</b> .....	<b>307</b>
CANTO CORAL COMO AGENTE DE INTERAÇÃO SOCIAL E DESENVOLVIMENTO HUMANO	
Karen Zeferino	
Andréia Anhezini da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.81419240425	
<b>CAPÍTULO 26</b> .....	<b>312</b>
DANÇA DE SALÃO E NOVOS CONCEITOS DE CONDUÇÃO: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA SEXUALIDADE, COMUNICAÇÃO PROXÊMICA E RELAÇÕES DE PODER	
Bruno Blois Nunes	
DOI 10.22533/at.ed.81419240426	
<b>CAPÍTULO 27</b> .....	<b>325</b>
TECENDO A IDENTIDADE PARA POTENCIALIZAR A SUSTENTABILIDADE DAS EMPRESAS LOCAIS NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA	
Mercedes Lusa Manfredini	
Bernardete Lenita Sisuin Venzon	
DOI 10.22533/at.ed.81419240427	
<b>CAPÍTULO 28</b> .....	<b>334</b>
“O MENINO QUE SOBREVIVEU”: O FENÔMENO <i>HARRY POTTER</i> NA ERA DIGITAL	
Fellip Agner Trindade Andrade	
DOI 10.22533/at.ed.81419240428	
<b>CAPÍTULO 29</b> .....	<b>342</b>
CAMINHAR, UM MÉTODO POÉTICO (BRASÍLIA)	
Tatiana Vieira Terra	
Karina e Silva Dias	
DOI 10.22533/at.ed.81419240429	
<b>CAPÍTULO 30</b> .....	<b>354</b>
O CABRA E A QUESTÃO CULTURAL NAS METÁFORAS ANIMAIS	
Fernanda Carneiro Cavalcanti	
DOI 10.22533/at.ed.81419240430	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR</b> .....	<b>366</b>

## A LUTA CONTRA A DITADURA DO TEATRO BRASILEIRO: AUGUSTO BOAL E A *PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO*

**Daniele Severi**

Università degli Studi di Perugia

Perúgia - Itália

**RESUMO:** Hoje insurge-se, cada vez mais, a necessidade de relembrar os trabalhos dos autores que enfrentaram a Censura e a Ditadura Militar. O diretor carioca Augusto Boal foi um deles. Torna-se, ainda jovem, diretor da companhia *Teatro de Arena* com a qual renova a cena teatral do País. Graças ao uso de um palco a *arena* já tinha-se conseguido baixar o preço, atraindo as camadas mais humildes da população; além disso, com os seminários de dramaturgia e interpretação, o diretor cria um novo conjunto de atores e escritores nacionais. Já no final da década de Cinquenta são montadas por Boal peças que abordam a questão operária e a opressão capitalista. Depois do 1º Abril de 1964, o *Arena* torna-se uma das principais companhias de resistência. O teatro é agora politização do povo, conscientização. Nesse contexto surge *Primeira Feira Paulista de Opinião*, o momento mais alto da contestação, com Boal diretor geral. Todos os tipos de artista estão convidados a responder à pergunta “*Que pensa do Brasil de hoje?*”; nasce um conjunto de obras plásticas, imagens, músicas e peças teatrais de sátira contra a Ditadura, de exortação à resistência, de denúncia e reivindicação de

liberdade. O espetáculo é proibido pela censura mas os artistas decidem continuar, atuando em vários lugares diferentes para fugir dos militares. A luta dos protagonistas, o interesse do público e a coragem de ambos, são coisas a lembrar no presente, para não deixar a Censura dos militares afetar ainda o mundo atual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Augusto Boal; Teatro; Censura; Ditadura Militar; Literatura de Resistência;

Augusto Boal representa um dos grandes protagonistas do Teatro brasileiro e mundial da segunda metade do século XX. Hoje provavelmente o *Teatro do Oprimido* é a obra mais renomeada do homem de teatro carioca, que foi desenvolvida ao longo dos anos e em vários países. Isto constitui-se por um conjunto de técnicas diferentes que visavam libertar o espectador da situação passiva e opressora em que se encontrava. Num contexto aonde a opressão deve-se ao analfabetismo, por exemplo, tal como encontrou em alguns vilares no Chile, Boal pensou no *Teatro-Imagem*, um laboratório no qual comunica-se através da própria atuação, sem gestos ou linguagens definidas mas apenas por meio da movimentação dramática de cada corpo. Evoluindo de essa situação, igualmente o *Teatro-Imagem* pode ser utilizado para exprimir

uma posição, um pensamento, criando uma cena no palco, movimentando algumas figuras, trocando os lugares e as posições dos intérpretes, contando uma perspectiva. Essa estratégia, conflui no *Teatro-Fórum*, concebido para derrotar a opressão do silêncio, no qual ninguém pode exprimir suas idéias e colaborar ao sucesso comum.

O *Oprimido* vira até método de difusão de informação, transformando qualquer notícia em cena teatral, compreensível e imediata: essa etapa chama-se *Teatro-Jornal* e abre o caminho às evoluções sucessivas. Quando Boal é eleito vereador na Câmara de Rio de Janeiro, em 1992, nasce a técnica do *Teatro-Legislativo*: a população era convidada a participação em assembleias podendo exprimir-se por meio da técnica do Fórum, isto é atuando para expor o seu ponto de vista pessoal; as observações eram sucessivamente entregues à Câmara que ia aprovando ao longo do seu mandato 13 propostas de Leis Municipais. Por meio da intervenção direta na política, o povo libertava-se da condição de silenciado, impotente escravo duma representatividade política carente.

Apesar desses projetos desenvolvidos primeiramente no exterior e, só em seguida, no Brasil também, Boal teve uma carreira notável em seu próprio País. É nesse contexto que se encaixa o assunto do qual iremos tratar.

Ele mesmo escreveu na sua biografia, que desde a infância sempre criou peças para serem encenadas com seus irmãos. A sua primeira representação oficial porém, come escritor e diretor, aconteceu em 1955, na Broadway, após ter ganhado um concurso organizado por John Gassner. Foi com ele, professor entre os outros de Arthur Miller e Tennessee Williams, que Boal conheceu o *Actor's Studio* e pôde estudar as técnicas do *Arena stage*. Quando voltou para o Brasil, depois do doutoramento em Engenharia química em Nova Iorque, o crítico teatral e amigo Sábado Magaldi sugeriu que ele entrasse na companhia *Teatro de Arena*, com a qual iria a ter enorme sucesso de público e grande importância no contexto teatral nacional. A companhia, fundada poucos anos antes por José Renato, visava atrair um público menos elitário, mais concretamente, a classe trabalhadora. Um recurso encontrado por Zé Reato, junto com Décio de Almeida Pardo, foi mudar o espaço de representação: o palco a *arena* disponibilizava mais lugares para que todos assistissem, ao redor do palco, permitindo assim encenar os espetáculos em qualquer lugar que tivesse um espaço aberto e onde fosse possível colocar umas luzes. Foi assim que se conseguiu diminuir o preço dos bilhetes, permitindo às camadas menos favorecidas economicamente de se aproximarem ao teatro. Faltava, então, adaptar o estilo das representações ao novo tipo de cena, que proibia o uso de bastidores e de uma cenografia volumosa.

Como referido anteriormente, o diretor carioca tinha assistido as montagens de algumas peças num palco a *arena* (no *Actor's Studio*) e seu ingresso na companhia veio solucionar os problemas de trasposição. Ao longo dos anos aperfeiçoou a técnica do *realismo seletivo*: um objeto simples como um espelho ou uma cadeira simbolizariam um quarto ou uma cozinha; além disso gerou também à *interpretação coletiva*, em que ninguém teria um único papel: isso reduzia o número de atores necessários à

companhia, possibilitando representações de peças com muitos mais personagens. À inovação formal, Boal aditou a renovação em termos de atuação e criação dos espetáculos. Entre 1956 e 1958 organizou um Curso Prático de Dramaturgia, um Laboratório de Interpretação e, por fim, um Seminário de Dramaturgia no qual estavam convidados a participar todos os integrantes do grupo *Teatro de Arena*; foi assim que foram descobertos novos escritores valiosos como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, atores até então. Os dois jovens participantes do *Teatro Paulista do Estudante* tinham ingressado a companhia havia pouco tempo.

Augusto Boal tinha logo assumido a intenção do José Renato de construir um teatro mais popular, que pudesse comunicar com o povo e foi por esse motivo sugeriu a integração com esse grupo estudantil. No ato de constituição do acordo entre os dois grupos foi descrito o conjunto como:

*“um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e obras nacionais, visando a formação de um numeroso elenco que permita a montagem simultânea de duas ou mais peças o que permitira levar o teatro às fábricas, escolas, faculdades [...] contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas de nosso povo”*(CAMPOS, 1988, p. 36).

Além dessa perspectiva, o jovem co-diretor da companhia tinha aprendido nos Estados Unidos as teorias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, sobre o Teatro “épico”. O Teatro, assim concebido, pretendia tornar o espectador sujeito ativo na representação, muito mais próximo do ator, com o qual refletia sobre a situação pessoal e da sociedade. Não se tratava mais de contar uma história, de transportar o público numa realidade diferente, imperturbável e longe daquela real. A intenção desse novo método teatral era a politização. Servindo-se também do pensamento de Paulo Freire (outra enorme influência), Boal define próprio propósito como “conscientização” do povo.

O Teatro do Estudante, desde a sua fundação em 1938 sempre foi ligado aos interesses das camadas mais pobres da população. Inicialmente, o grupo apoiava os partidos comunista e trabalhista, criado para tutelar os direitos dos trabalhadores, para garantir uma formação universal e para representar as classes mais silenciadas. Naquele período porém, Getúlio Vargas tinha assumido o poder, declarando o Estado Novo. Essa Ditadura tinha nascido com o objetivo de livrar o país das forças comunistas, que ameaçavam toda a América do Sul; contava com o apoio do partido liberal e até dos integralistas, todos dispostos a esquecer a democracia em nome da luta à revolução vermelha. É nessa altura que começa o Segundo Conflito Mundial. No começo o Brasil tinha-se declarado neutral principalmente por causa das falhas financeiras e do duplice acordo (comercial com a Alemanha e político com os Estados Unidos); mas a situação logo evoluiu. Quando em 1941 foi atacado o porto de Pearl Harbour e foram destruídos alguns navios brasileiros pelas forças navais alemãs, Vargas resolveu entrar na contenda apoiando os Aliados. Mesmo sendo uma Ditadura, então, o Brasil acabava de declarar guerra aos países totalitários, ao Fascismo e ao Nazismo.

No último Congresso da Internacional Comunistas, poucos anos antes, tinha sido declarada a necessidade de apoio a qualquer força antifascista como solução aos nacionalismos. Foi assim que o Partido Comunista Brasileiro no momento em que Vargas começou a luta contra o Eixo, garantiu-lhe o próprio suporte. O Teatro do Estudante, como todas as organizações culturais esquerdistas, distanciam-se dessa coalizão, considerada bastante contraditória; isso representa um primeiro sintoma da futura desagregação da esquerda.

A perspectiva política dos acadêmicos esquerdistas concorreu à postura do novo conjunto do Arena, resultante do acordo entre a companhia e o Teatro Paulista do Estudante. Foi o mesmo Boal a declarar, na sua autobiografia *Hamleth e o filho do padeiro*, que nunca participou da vida do Partido Comunista, até por falta daquela disciplina necessária aos militantes (paráfrase da autobiografia do autor contida em BOAL, 2000, p. 167). Mesmo assim porém, com o fim do Estado Novo e o retorno à República, a cultura popular voltava a ser um dos campos da ação comunista, o qual se destacava sobre os poucos grupos de direita. Isso contribuiu para a formação da hegemonia, cultural, esquerdista: o próprio Teatro de Arena tornou-se cada vez mais líder do conjunto, que pretendia tornar a população mais consciente dos seus direitos e das suas possibilidades. Como dito, portanto, os diretores da companhia concentraram-se em ressaltar um teatro de autoria nacional que difundisse idéias democráticas e progressistas. Foi assim que, num primeiro momento, os espetáculos escolhidos foram os originados, quer seja das reformas que Boal trouxe dos Estados Unidos, quer pelos Seminários de Dramaturgia. Chegaram ao palco as primeiras peças realmente brasileiras que tratavam a questão operária, *Eles Não Usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho. O grande sucesso das duas representações indicou o caminho a seguir, mas logo depois tornou-se necessária também a elevação do teatro brasileiro aos níveis das outras cenas mais importantes, tais como a francesa e a italiana.

Nos primeiros anos da década de Sessenta, passou-se à fase de nacionalização dos clássicos, concebida para tornar mais internacional o novo teatro, re-surgido há pouco tempo. Os textos que foram montados por Boal tinham como objetivo a análise de alguns problemas da sociedade naquela época. Assim, *A Mandrágora de Maquiavel* (1962) representou portanto uma crítica à classe política onde “os fins justificam os meios”; *O Tartufo de Molière* (1964) evidenciou a hipocrisia religiosa da classe média. *O Melhor Juiz*, *O Rei de Lope de Vega* (1962), entre os outros, foi o texto que subiu as maiores modificações em termos de adaptação de conteúdo: em lugar da equidade e da virtude do rei (como no original do século XVII), mostrava um camponês o qual, substituindo-se ao monarca, fazia justiça a si próprio. Além das modificações no enredo, modificou-se, da mesma maneira, o emprego de todas as obras: deixando de lado a fidelidade às obras originais foram criadas peças imortais, adequadas a qualquer lugar e época, incluindo o Brasil de 1960.

Em 1964 aconteceu o inesperado. No dia 1º de Abril o Presidente João Goulart

deixou o governo, fugindo a um golpe militar inevitável. Logo o poder foi tomado pelos Militares e o cargo de primeiro Presidente do novo governo pelo Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. A República tinha naufragado sob o ataque das Forças Armadas, apoiadas pela burguesia industrial e pela aristocracia, e tinha começado a Ditadura Militar. A maioria dos intelectuais foram surpreendidos pela rapidez com que tudo aconteceu e muitos buscaram refúgio em outros Países da América do Sul e da Europa. Alguns grupos de esquerda foram proibidos e vários núcleos de oposição ao golpe foram até incendiados pelos soldados, núcleos ligados intelectualmente ao Teatro de Arena. Durante uns meses, como contou Augusto Boal, ninguém conseguiu trabalhar; os integrantes da companhia fugiram em vários estados diferentes para não serem perseguidos, ninguém ficou na sede do Arena. Ninguém foi preso mas cada um encontrava-se espalhado num lugar diferente, vítima da solidão e do medo. Quando a companhia voltou a organizar-se, logo foi percebido que uma nova etapa tinha começado, a etapa da rebeldia.

Apesar de ser *O Tartufo* a primeira peça encenada depois do golpe de Abril, pelo menos do ponto de vista temporal, o marco da inovação no estilo e no alvo do Teatro de Arena foi o espetáculo *Show Opinião*. Tratava-se duma co-produção entre o Arena e alguns egressos do grupo; as duas partes, depois dos acontecimentos políticos, voltaram a colaborar, para formar uma oposição ativa. No palco três cantores contavam as próprias lutas quotidianas contra a opressão da Ditadura, ora porque ligados a grupos esquerdistas, ora porque pobres camponeses vexados, porque simplesmente negros, ou por causa das próprias opiniões. O diretor da encenação, Augusto Boal, quis ajustar o texto como um diálogo entre eles e não apenas um concerto. O resultado foi um verdadeiro debate sobre as experiências pessoais, dinâmico e ágil, que conquistou o público; poucos meses depois foi lançado o álbum homônimo, com o registro das canções do espetáculo, que quebrou os records de vendas: *Opinião* virou verdadeira música de protesto contra o regime. Segundo as palavras de Maria Sílvia Betti:

*“Não foi casual, assim, a acolhida entusiástica que teve na temporada carioca e na paulista: artistas e público passaram a compartilhar a idéia de que estavam, naquele momento, desempenhando um papel ativo na luta contra a Ditadura militar e a supressão das liberdades civis. Dentro daquelas circunstâncias, nada parecia ser mais significativa.”* (BETTI, 2013, *A Politização do Teatro: do Arena ao CPC, e O Teatro de Resistência*, in FARIA, p. 196)

A platéia de estudantes, proletários e membros da classe média estava sendo capturada cada vez mais pelo conjunto do *Teatro de Arena*. Finalmente o grupo estava alcançando o propósito de conscientização do seu público, conseguindo aos poucos formar um bloco de contestação. Boal continuou no mesmo sentido com os espetáculos sucessivos, dois musicais, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. Esses faziam parte duma série de representações nas quais tratavam-se acontecimentos históricos para se referir à situação presente. *Zumbi*, portanto, contava a história do quilombo de Palmarés, uma comunidade criada por escravos fugidos no fim do século XVI. Essa comunidade fundada por Zumbi, vivia em paz e justiça, longe dos

fazendeiros e dos colonos portugueses que não queriam gastar dinheiro na busca dos fugitivos; isso até o momento em que a comunidade, sempre maior, começou a prejudicar os comércios coloniais. Apoiados pela Igreja, os portugueses foram em busca do quilombo e lutaram para a sua destruição. O povo liderado primeiramente por Ganga Zumba e por Zumbi em seguida, comprava as armas dos Holandeses graças aos produtos gerados pela coletividade; foram eles que os traíram depois do acordo com a Coroa Português, causando a derrota de Palmarés. Os colonos portugueses, todos brancos, eram satirizados em cada cena, vítimas de ironia, burros e ridículos enquanto os negros, os escravos protagonistas, representavam o bem, eram gentis, generosos e cheios de bondade. As duas partes refletiam o despotismo da Ditadura dos anos Sessenta, de um lado, e os mártires do mesmo, do outro. Os negros simbolizavam a esquerda derrotada, a classe operária desgraçada e traída pela classe média burguesa (os holandeses) na qual tinha depositado a sua própria confiança. Os brancos no palco parafraseavam as palavras dos expoentes do governo brasileiro e definiam “*perigo negro*” e revolta do quilombo; o Marechal Castelo Branco já havia sublinhado a necessidade do totalitarismo para reprimir o “*perigo vermelho*” da revolução comunista na América do Sul. A mensagem do espetáculo porém, não se cansava na comparação dos dois momentos históricos mas, pelo contrário, ia além; as mortes dos escravos fugidos não foram em vão, nem essa foi uma derrota, como a guerra ainda havia de acabar. Essa guerra era daqueles que diariamente lutavam para construir um mundo de liberdade e amizade e tinha de prosseguir, como o trabalho das gerações futuras ao líder Zumbi. O sentido da obra, então, era também aquilo de evidenciar esse dever da população.

Em 1967, dois anos depois da estréia de *Arena Conta Zumbi*, foi encenado um outro acontecimento histórico, a Inconfidência mineira. A revolta dos intelectuais de Vila Rica, hoje Ouro Preto, no século XVIII, foi contada do ponto de vista do herói da resistência, Tiradentes. Ele era um dentista, não um dos poetas árcades como Tomás Antônio Gonzaga ou Cláudio Manoel da Costa, o único representante do povo que aderiu ao movimento. Junto com outros aristocratas como Domingos de Abreu Vieira, Manuel Inácio da Silva Alvarenga e Joaquim Silvério dos Reis, contestavam a diminuição dos lucros derivados das minas e o simultâneo aumento da derrama. A Inconfidência acabou sendo derrotada pelo Governador que agiu rapidamente e com antecedência, enquanto os poetas ficaram presos na própria falta de organização. Na obra, foi evidenciada a escassez dos protagonistas, a pouquidade nos ideais e na luta. Uma das causas do fracasso foi a distância da população, nunca atingida pelas ideias revolucionárias; só o herói Tiradentes pareceu ter consciência dessa carência mas, ao mesmo tempo, foi o único que morreu, admitindo as suas responsabilidades.

Em *Arena Conta Tiradentes*, diferentemente do que aconteceu em *Zumbi*, o objeto de ironia não era mais o poder. Luiz da Cunha Pacheco, chamado “Fanfarrão Minésio” (nome utilizado também numa obra do Tomás Antônio Gonzaga, as *Cartas Chilenas*), era um homem esperto e prático, que conseguiu derrotar a oposição e manter sob

controle a própria Capitania; os trechos nos quais eram expostas suas falhas e suas atitudes imorais, serviam para construir a figura de uma pessoa má e cínica. O real objeto de sátira é o movimento dos árcades, incapaz de se ligar ao povo, de antepor o bem coletivo àquilo individual, desorganizado; isso referia-se aos movimentos de esquerda que não foram eficazes na oposição ao golpe. Como a crítica do *Teatro de Arena* não foi mais dirigida aos militares mas a quem não os impediu, o mesmo público e a companhia estavam largamente envolvidos, condenados a reconhecer as suas falhas. Ambas as peças obtiveram um grande sucesso por parte do público e sobretudo pela crítica que sublinhou a delicadeza da sátira contra o poder e contra o imobilismo esquerdista, apesar do bom trabalho desenvolvido na pesquisa histórica e literária: todos os espetáculos de “Arena Conta...” nasceram de profundos estudos na busca das fontes dos acontecimentos e envolveram também várias obras literárias sobre os mesmos assuntos, como no caso das *Cartas Chilenas* de Tomás Antônio Gonzaga..

Chegou-se assim ao momento mais alto da resistência cultural ao regime militar. Em 1968, Láuro César Muniz regressou de Praga com um projeto teatral para realizar. Ele queria convidar vários artistas numa única representação, onde condenar setes problemas do governo capitalista e ditatorial em ato; a obra teria-se chamado *Os Setes Pecados capitalistas*.

Augusto Boal logo assumiu a direção e a organização do projeto e o *Teatro de Arena* tornou-se o centro de pesquisa e criação do conjunto. O diretor, ao mesmo tempo, queria reformar novamente as cenas e dar um outro passo a frente em termos de politização da plateia. Foram convidados a participar todos os artistas das diferentes áreas tais como bailarinos, pintores, poetas, escritores, atores, escultores, fotógrafos e cantores; eles tinham que responder com a própria arte à pergunta “*Que pensa você do Brasil de hoje?*”. Estava mudando assim o projeto, que ganhou interesse e participantes e mudou também o seu nome: estava nascendo agora *Primeira Feira Paulista de Opinião*. A ideia era de expor a opinião da classe artística brasileira sobre a Ditadura e a situação do País.

No dia da estreia a sala Ruth Escobar estava cheia de espectadores, estavam sendo distribuídas sacolas cheias de líquido vermelho a simbolizar o sangue derramado pela Polícia Militar e nas paredes estavam penduradas imagens de vários artistas como as de Jô Soares. Uma dessas, *O repouso do guerreiro*, mostrava um general sentado num vaso sanitário, “*fazendo cocô, sentado em trono esplêndido*” (descrição do próprio Jô Soares contida em AA. VV., 2016, p. 275); uma outra em que um homem amordaçado dizia “Largue. Deixe-me falar”, parodiava um anúncio dum xarope e virou a capa do evento. Além disso havia na sala também obras plásticas como *Milagre no Brasil* e várias outras. As encenações começavam com tema instrumental do Edu Lobo, seguido por uma música de Caetano Veloso *Enquanto Seu Lobo Não Vem* em que um amante falava com o partner, descrevendo o terror da Ditadura. As canções alternavam-se as peças e repropunham ocasionalmente algumas falas dos atores

ou algumas cenas. A primeira obra teatral, *O Líder* de Lauro César Muniz contava a história real de um pescador de Ubatuba, Joaquim Romão que foi preso depois do golpe porque, único alfabetizado, tinha sido eleito chefe do sindicato; a sua culpa era basicamente a de saber ler e escrever. A música introduzia depois a obra de Bráulio Pedroso *É Tua a História Contada*. No enredo, um membro da burguesia que investiu num bom negócio imobiliário via crescer uma espinha no seu rosto enquanto aumentava o seu lucro. Ele acabava por morrer disto, que tomava conta de toda a sua pele; isso representava o pensamento da burguesia capitalista onde o ganho é “*muito mais importante que sua doença*” (os textos das obras, as citações e os comentários são contidos no mesmo livro *Primeira Feira Paulista de Opinião*). Terminada essa parte grotesca certamente ligada às experiências do Teatro do Absurdo, começava a tocar *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro* de Ary Pedroso, que tratava da influência estadunidense no Brasil. Essa introduzia o trabalho de Gianfrancesco Guarnieri *Animália*, uma das peças mais sutis e valiosas do conjunto. Através dum contexto desolado, dum mundo parado e morto, Guarnieri contava a história de dois jovens vencidos pela propaganda da Ditadura, que mesmo querendo se libertar e revoltar, encontravam-se imersos num mundo de pessoas desanimadas e passivas, analogia das esquerdas naquele período. Era assim, com esta mensagem que acabava o primeiro ato.

A segunda parte da *Feira* era aberta por Sérgio Ricardo tocando *A Espiral*, sobre um povo obrigado a deixar sua própria terra e as consequências disso. Os atores depois subiam no palco para contar a história de um camponês que depois de um acidente ficou com uma perna arruinada, *A Receita* de Jorge Andrade. A contradição burguesa debaixo do enredo impedia ao jovem médico de operar sem receber pagamento, mesmo sendo ligado emotivamente ao paciente; será a irmã, prostituta que sustentava a família, então, a resolver a situação, aproveitando da casa vazia para embebedar o irmão doente e cortar ela mesma a perna dele. A cena cruenta incomoda a crítica e o bom gosto, perseguindo o objetivo do autor. *Verde que te quero Verde* era a sucessiva peça teatral, de Plínio Marcos. Representava uma sátira aos órgãos de censura do regime militar em que um ator, vestido de gorila, recitava o papel dum representante das Forças Armadas. Ele era o responsável da censura dos textos teatrais, utilizados como papel higiênico em várias cenas. Além das piadas, a obra de Marcos era um ótimo exemplo de toda a *Feira*, criada como ação contestadora, satírica e politicizante. Em seguida, a música *Miserere Nobis* de Gilberto Gil, trazia a atmosfera para o último espetáculo, escrito por Augusto Boal. *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa* queria ser um elogio fúnebre do Comandante Che Guevara, protagonista da Revolução em Cuba, morto poucos meses antes. Ele é o símbolo da revolta, da luta ao imperialismo que estava destruindo a América do Sul. Segundo o autor a elevação do herói era necessária para despertar o Brasil e os outros países da apatia, otimamente descrita por Guarnieri em *Animália*. Esse tributo representava, portanto, também uma exortação para o público a continuar a luta de Guevara, sem parar, sem ficar tristes e derrotados. No mesmo período em que escreveu essa obra,

Boal estava envolvido na luta ao lado do Carlos Marighella, líder da *Ação Libertadora Nacional*, oposição ativa à opressão ditatorial.

O complexo virou em breve um momento de libertação da censura, da opressão e da propaganda da Ditadura. Já nos dias antes da primeira exibição, havia uma grande expectativa e a população ficava atenta aos movimentos do *Arena* e seus colaboradores. Os policiais sabiam que tinham que proibir a montagem e isso foi o que tentaram fazer. O texto tinha sido enviado aos órgãos da Censura vários meses antes da data de exórdio, junto com uma carta de Cecília Becker, a grande atriz brasileira a qual, sem participar da performance, assumiu e fez próprias as idéias que a sustentavam. Na mensagem ela afirmava a necessidade de evitar qualquer tipo de restrição como essa obra representava o pensamento de toda a classe artística brasileira e, tendo em consideração a *Declaração dos Direitos Humanos*, tratava-se dum exemplo da “liberdade de opinião e expressão” dos intelectuais. Quando a peça examinada chegou, porém, 65 página de 80 tinham sido cortadas, o que a tornava irrealizável. Na data definida então, Cacilda Becker subiu ao palco e declarou a “*Desobediência civil*” (paráfrase das palavras de Boal, nas sua autobiografia, BOAL, 2000, p. 257); o elenco seguia na frente, indo contra os representantes dos militares, em protesto. Quando a polícia ingressou a sala Ruth Escobar, o elenco e o público que conseguiu ir, levaram o espetáculo para o Teatro Maria Della Costa (da homônima ilustre atriz nacional). Nos dias seguintes, igualmente, as encenações aconteceram em vários lugares diferentes para fugir às intervenções militares.

As retaliações começaram logo a seguir. Relata Plínio Marcos que foi preso para ser interrogado sobre sua peça *Verde que te quero Verde*, já descrita, onde o coronel que ia censurando os textos de teatro era interpretado por Renato Consorte, fantasiado de macaco. Eles os ameaçaram e detiveram o escritor por uma semana; ele conseguiu defender-se das acusações graças aos tons surrealistas da sua criação. O mesmo aconteceu com o Jô Soares, ilustrador da *Feira* que foi interrogado sobre a imagem do general sentado no “trono”. Foi liberado com a ajuda do mesmo Plínio após conseguirem disfarçar o objetivo da imagem e da peça: eles fingiram que a encenação e o desenho estariam ambientados num circo, justificando assim a presença do animal no palco e o uso do uniforme do general sentado que era, na verdade aquela, o uniforme dum domador. Apesar da ironia com a qual os dois contaram os acontecimentos, a situação em breve estava ficando cada vez mais pesada. Em Dezembro, apenas 6 meses depois, foi emitido o Ato Institucional número 5, uma norma acima até da própria Constituição; com esse decreto foram revocados os direitos políticos de qualquer pessoa, foi suspenso o Habeas Corpus e foi concedido ao Presidente da República o poder de intervenção em estados e municípios. Foi assim que a resistência artística ao poder foi abatida quase totalmente. Por muito tempo a situação ficou parada, os intelectuais fugiram ou se esconderam. Outros começaram a mudar o tom das próprias obras ou encontraram alguns papéis na televisão: Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri entre os outros.

A Polícia Militar não se esqueceu do diretor geral da obra e um dos seus protagonistas. Após a encenação duma outra peça satírica, *A Resistível Ascensão* de Arturo Ui de Brecht, Augusto Boal foi encarcerado. A sua detenção foi por ele mesmo descrita na autobiografia. Os soldados tentaram justificar a sua detenção, acusando-o de estar envolvido num tráfico de armas com Cuba; através de um estratagema, conseguiram até obter uma confissão assinada e, por isso, foi processado. Foi torturado para obter mais informações e porque tinha dado uma imagem negativa do Brasil no exterior, tinha dito que em Brasil havia tortura. A sua única possibilidade de fuga ocorreu quando Boal foi autorizado a viajar, para participar com o elenco de *Arena* num festival. Assinou um papel onde prometia voltar para o processo e terminada a manifestação em Nancy, viajou para Buenos Aires, para ficar. Essa era a terra natal da sua mulher Cecília Thumim, e ali ficou por 5 anos. Trabalhou sobre o *Teatro do Oprimido* e, em particular, o *Teatro Invisível*, completou o espetáculo *Torquemada*, pensado durante a prisão e escreveu também *O Grande Acordo internacional de Tio Patinhas*. A situação porém não era muito tranquila depois da morte de Perón, o Ditador e por isso decidiu mudar-se para Portugal, convidado por alguns amigos para fazer teatro, depois da Revolução dos Cravos. A nação enfrentava então uma grave crise econômica e as promessas de trabalho não foram sempre mantidas; o diretor com formação em química conseguiu só algumas participações, sem um papel fixo como esperava. A difícil sustentação da família causou depois de um tempo, outra mudança, dessa vez para a França. Foi aqui que Boal criou o *Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression*, a primeira oficina do *Oprimido*. Virou professor na Nouvelle Sorbonne em Paris e obteve a possibilidade de publicar um livro *O Théâtre de l'Opprimé*; foi assim que a família decidiu ficar por quase dez anos.

Em 1979 foi aprovada a lei da Anistia em Brasil, que anulava os crimes políticos precedentes. Finalmente Boal podia regressar a sua pátria, a sua casa. Reencontrou-se com os amigos Rui Guerra e Chico Buarque e assistiu ao enterro da sua mãe, falecida duas semanas antes. Para a mudança definitiva esperaram até o fim da Ditadura, em 1986. O mesmo autor relatou várias vezes seus sentimentos quando voltou; escreveu: *“Em 86 fiquei morando (no Rio) e me dei conta do impossível. Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais”* (2000, p. 323). Deixou de trabalhar por um tempo no Brasil e em geral nunca mais sentiu-se em própria casa. O que aconteceu foi que, apesar das difíceis situações que ele teve que enfrentar nos vários países onde viveu, em Brasil torturadores e torturados, presos políticos e chefes estavam agora livres, andavam nas mesmas cidades e tinham agora os mesmos direitos. Quem sofreu a Ditadura não havia a possibilidade de se defender, de processar os executores e acabou por ser esquecido,

*“Augusto Boal, por exemplo, teve grande parte de sua atuação política e artística esquecida. Foi preciso esquecer o que ele fez, seus feitos, seu teatro, seu engajamento, sua resistência, tudo aquilo que acabou levando-o para fora do país para que enfim pudesse ser “aceito” novamente em terras brasileiras.”* (ANDRADE, 2010 pp. 11-12).

Depois da criação do *Teatro Legislativo* em Rio de Janeiro, Boal começou a trabalhar em obras clássicas revisitadas com ritmos brasileiros. Escreveu também vários textos teóricos e críticos, inclusive uma autobiografia publicada em 2000. Em 2009 foi nomeado “Embaixador do Teatro” pela UNESCO, poucos meses antes de seu falecimento.

Nesse ano são celebrados os 50 anos desde a primeira representação de *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Como dito, esse conjunto de opiniões, representações e artistas representou um momento marcante e realmente importante na luta à censura e no ativismo dos participantes, liderados por Boal. Ainda hoje a coragem com que enfrentaram as Forças Armadas, a consciência política que demonstraram querendo despertar o próprio público são exemplos significativos a serem lembrados. Atualmente há cada vez mais raiva e mais indignação pelos acontecimentos políticos antidemocratas e sempre menos efeitos; cada um pode virar crítico, sem necessariamente tentar intervir.

A primeira edição completa dos textos da *Feira* foi publicada só em 2016, pela editora Expressão Popular. O que aconteceu com essa obra, aconteceu com vários trabalhos de Augusto Boal, quase esquecidos pelo público teatral. Assim, não obstante o ótimo esforço do Instituto Augusto Boal, continua sendo depreciada a tenacidade e bravura do teatrólogo carioca, o qual hoje representaria um excelente exemplo a seguir. Na época da Ditadura as obras dos autores que se opuseram ao regime foram emudecidas, ocultadas; os militares impediram que esses trabalhos pudessem ganhar fama e atingir uma grande parte da população. Por essa razão torna-se fundamental relembrar tais histórias, tais atos e produções; se não fizermos isso, será a mesma Ditadura que vai continuar ganhando.

## REFERÊNCIAS

AA. VV., 2016, *Primeira Feira Paulista de Opinião*, São Paulo, Expressão Popular.

ANDRADE, Clara de, 2010, *Exílio: Memória ou Esquecimento? Um Olhar Sobre Augusto Boal*, Rio de Janeiro, UERJ

BOAL, Augusto, 1975, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_, 2000, *Hamlet e o Filho do Padeiro*, Rio de Janeiro, Record.

CAMPOS, Cláudia de Arruda, 1988, *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*, São Paulo, editora da Universidade de São Paulo.

FARIA, João Roberto (org. por), 2013, *História do Teatro brasileiro, volume 1: das origens ao Teatro profissional da primeira metade do século XX*, São Paulo, Edições SESCSP.

MAGALDI, Sábado, 1967, *Arena Conta Tiradentes*, Suplemento Literário, São Paulo, Jornal O Estado de São Paulo.

\_\_\_\_\_, 1999, ***Panorama do Teatro brasileiro***, [1a Edição 1962] 4 ed., São Paulo, Global.

RIBEIRO, David Ricardo Sousa, 2013, ***Da crise ao golpe de estado***, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

SANTOS, Patrícia Freitas dos, 2015, ***Pedagogia da Atuação, Um Estudo sobre o Trabalho Teatral de Augusto Boal no Exílio Latino-Americano***, São Paulo, Universidade de São Paulo.

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

**IVAN VALE DE SOUSA** Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-281-4

