

Reflexões sobre exílio: Augusto Boal e o Teatro do Oprimido

Desirree dos Reis Santos*

“Quiseram que eu me calasse, mas eu falo. Quiseram que eu dissesse amém, mas eu digo não. Quiseram que eu morresse, mas estou vivo”.
(Augusto Boal, 1978)ⁱ

A trajetória de exílio do autor e diretor teatral Augusto Pinto Boal nos anos 1970 foi marcada por várias de suas criações, onde se criticava a ditadura militar brasileira, fazia-se denúncia da tortura nos regimes autoritários da época, falava-se sobre as vivências de milhares de exilados e as demais histórias de pessoas com quem encontrava no exílio. Quiseram que se calasse, mas o exílio, apesar de todas as dificuldades e da amarga experiência, foi a possibilidade de fala naqueles anos de ditadura no Brasil: “Escutem, escutem. Eu não me calo. Eu não me calo. Escutem”ⁱⁱ.

Crônicas de Nuestra América (1977)ⁱⁱⁱ e *Murro em Ponta de Faca* (1978) são exemplares no tocante às temáticas apontadas. A primeira é uma série de histórias, expressadas em crônicas, de pessoas que conheceu ou de que ouviu falar nos países latino-americanos. São histórias de “Nuestros Americanos – aqueles que sofrem, pelem e que um dia se libertarão”, como disse o dramaturgo. Já o *Murro* é uma peça teatral, em que a condição de estar exilado e as angústias de viver fora do ambiente comunal ganham foco. No presente artigo, propomos ir além da análise somente de suas produções exilares, verificando de que maneira o exílio influenciou as suas criações artísticas, quando comparadas aos projetos por ele realizados nos anos 1960, quando era diretor do Teatro Arena de São Paulo.

Para tanto, dentre suas produções, optamos por um olhar direcionado ao *Teatro do Oprimido*^{iv}, criação resultante das

descobertas coletivas de seus trabalhos no exílio latino-americano (sobretudo, Peru e Argentina) e aprofundada na Europa após o golpe de Estado argentino em 1976. A relação entre intelectual e povo é temática bastante presente tanto na sua atuação nos anos 1960 como no *Teatro do Oprimido* e será a partir dela que analisaremos como os projetos de Boal foram *metamorfoseados* quando passou a viver e produzir no exílio.

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

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

Este é o tema deste texto composto em duas partes. A primeira, uma breve análise sobre a relação entre intelectualidade e povo no teatro de Arena. A segunda, mais extensa, dá enfoque a sua trajetória de exílio e aos primeiros momentos de atuação com as propostas do *Teatro do Oprimido*. Boal só voltou a morar no Brasil em 1986. No entanto, o presente texto contemplará somente a década de 1970.

1 Teatro de Arena, Boal e a luta contra a ditadura brasileira

Durante a maior parte dos anos 1960, houve a manutenção da posição hegemônica do Partido Comunista Brasileiro (PCB) sobre as expressões culturais, principalmente nas “artes de espetáculo” como o cinema, a música e o teatro. Com objetivo de ampliar seus públicos, a proposta do que seria arte engajada para essa esquerda estava direcionada à ideia do nacional-popular. Voltada especialmente para a plateia, essa concepção residia na tentativa de criar estratégias para conscientizá-la quanto aos problemas sociais brasileiros.

Para Celso Frederico, as concepções de nacional e do popular tinham dois claros pontos traçados. Em primeiro lugar, era enfatizada a arte não-alienada através da tópica nacional, em que artistas e intelectuais de esquerda contribuiriam para que o público refletisse sobre a realidade brasileira e, a partir desse conhecimento, pudesse transformá-la. O viés popular, por outro lado, estava diretamente ligado à democratização da cultura, em detrimento de uma arte elitizada^{vi}. No teatro, por exemplo, até o final da década de 1950 e durante uma parte dos anos 1960, as companhias teatrais restringiam-se em montar repertórios estrangeiros e com públicos elitizados. Foi a favor de uma revisão crítica a realidades como essa que viria a proposta do nacional-popular, sendo ela base intelectual para as montagens do Teatro de Arena de São Paulo.

A questão da conscientização conduzida pelos intelectuais e artistas de esquerda ligados à hegemonia pecebista sofreu algumas releituras depois de 1964. O Arena, que até então, seguia essa proposta, começava a direcionar para outras perspectivas quanto ao uso do conteúdo da obra. Essa tomada de posição do Arena consistia no questionamento sobre a frente classista desejada pelo PCB, que teve seus primeiros sinais de extinção nas esquerdas com o golpe de 1964 e a considerada traição da burguesia naquele momento.

A proposta do Teatro de Arena na relação entre palco e plateia perpassava a iniciativa de conscientização para englobar a perspectiva do protesto. Como se vê, o enfoque dado ao público e à necessidade da mensagem política não era questionado. O que se pretendia, nessa nova abordagem, era utilizar a mensagem para alcançar um resultado prático imediato e não uma simples conscientização sem atitudes mais concretas. *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) são exemplos dessa nova proposta.

De acordo com Edécio Mostaço, para Boal, uma peça passa, nesse momento, a ter validade somente nas obras que resultassem “em algum saldo político organizacional imediato, como os comícios e as assembléias”^{vii}. O binômio emoção/consciência cede espaço ao espírito cívico do protesto/resistência, como nos mostra Marcos Napolitano^{viii}. Boal e os demais integrantes do Arena buscavam as discussões dentro da esquerda sobre as formas de se entender a realidade brasileira e suas lutas. O objetivo era atingir o público, mas na relação entre intelectual e povo, era o primeiro que detinha a informação, o que ensinava e que atuava, como num processo didático, para estabelecer as palavras de ordem para o povo. Como veremos, o *Teatro do Oprimido* retoma criticamente essa relação.

De todo modo, qualquer forma de resistência à ditadura era reprimida pelo governo. Para Miliandre Garcia, a ofensiva sobre o teatro era explicada pela ideia de ser considerado pelas forças situacionais como o braço mais fraco do comunismo e, por essa razão, mais fácil de ser desarticulado^{ix}. Preso em fevereiro de 1971, Boal permaneceu no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo por um mês em cela solitária e quase dois meses no presídio Tiradentes. Grupos de artistas e entidades profissionais do teatro pressionaram o governo para a libertação do dramaturgo, que conseguiu sair da prisão, alegando ter de acompanhar o Teatro de Arena durante o Festival de Teatro de *Nancy*, mas assinando um termo de compromisso de que voltaria ao

Brasil ao término do evento^x. Seguiu para França para se juntar à excursão do Arena, mas decidiu deixar a Europa para viver em Buenos Aires com sua esposa de nacionalidade argentina Cecilia Thumin^{xi}.

2 O exílio e o Teatro do Oprimido

Viver no exílio implica ao exilado a condição de uma ruptura com o ambiente comunal em que convivia outrora e/ou a percepção de estar sempre *fora do lugar*^{xii}, para utilizar a expressão de Edward Said. Essa vivência é marcada pela sensação de estar longe da pátria, por estar afastado de amigos, familiares, mas também pelas dificuldades de adaptação ao país que o acolheu, como o novo idioma, o não reconhecimento entre esses habitantes e os problemas por conta da criação de novas redes de sociabilidade. A segunda metade do século XX nos países latino-americanos é marcada por essas diversas vivências, fruto das políticas repressivas das ditaduras instaladas na região. Augusto Boal faz parte dessas experiências.

O psicanalista uruguaio Marcelo Viñar, que viveu no exílio nessa época por conta do governo autoritário que se instaurou em seu país, escreveu em conjunto com sua esposa, Maren Viñar, um livro em que a ruptura cujo exilado político tem de enfrentar é analisada. Segundo Marcelo:

O homem se constrói a partir de suas ilusões e de seus projetos, e uma das dimensões da existência é o fato de remodelar permanentemente este jogo de ilusões e de projetos, que se dá entre o ser e as pessoas de sua convivência. O exílio faz abortar este movimento e o destrói, para retomá-lo na estranheza do não-familiar. (...) Ele se apresenta como um tempo de inércia e contemplação, que emerge após a tormenta, o naufrágio e a catástrofe: propõe o desafio

do que podemos construir a partir da perda, da desilusão, do desencorajamento, da derrota.^{xiii}

A ruptura por conta do afastamento, o impedimento de voltar ao Brasil e continuar sua trajetória dentro do grupo teatral no qual atuava desde os anos 1950, as tentativas de manter sua identidade, a busca por oportunidades e as reflexões sobre o uso do teatro como novo tipo de ferramenta política são marcas do exílio de Boal. A chegada à Argentina, em 1971, e a dificuldade de adaptação foram narradas pelo dramaturgo em seu livro de memórias:

Sensação estranha: a cidade não precisava de mim! Se não existisse, eu não faria falta. Na minha terra eu fazia diferença, mesmo mínima. Em Buenos Aires, nenhuma^{xiv}. Me sentia invisível. Me olhava no espelho vazio e todo mundo tinha ido embora – até eu! Difícil fazer a barba quando não se vê a imagem... Claro que o Brasil inteiro podia viver sem mim – por muito tempo viveu, diga-se – mas fiz diferença, sei. (...) Em Buenos Aires, senti o significado da palavra raízes... quando as perdi. Quando as tinha, não sabia. Perdas, dei falta.^{xv}

Essas reflexões sobre o passado vivido expressas no livro de memórias de Boal nos mostra como o exílio é por ele representado e lembrado, principalmente quando se trata daquele primeiro momento de contato com o não-familiar. Essa sensação é também comentada por Marcelo e Maren Viñar:

Para o exilado, a ruptura da ancoragem narcísica se faz em um conflito violento, sobretudo para quem outrora tinha um papel reconhecido por ele e pela comunidade. Perde o espelho múltiplo a partir do qual criava e nutria a sua própria imagem, seu personagem. No exílio ninguém o conhece, ninguém o reconhece. Aquele que eu era não existe mais. O personagem está morto, o cenário não é mais o mesmo, os atores

tampouco. E nos encontramos ali, sem olhar, sem palavra: comoção e crise radical de identidade. O homem está nu.xvi

A *crise radical de identidade* traz inúmeras consequências ao exilado. No caso de Boal, a busca por uma nova linguagem teatral, incorporada a técnicas teatrais antes utilizadas por ele foi uma delas: seus projetos *metamorfoseados*^{xvii}. Surge o *Teatro do Oprimido*.

O teatro, nessa perspectiva, é visto como instrumento político para reflexão e transformação social, mas tendo o espectador como sujeito ativo da produção. Através das expressões artísticas e do diálogo entre os oprimidos, podem-se questionar e transformar realidades opressivas em qualquer lugar, desde que tenha o oprimido e uma situação a ser superada. O oprimido age, não há, em espécie alguma, um aspecto de vitimização, pelo contrário, é o oprimido que tem a capacidade de lutar contra. Seguindo a lição de Paulo Freire, é aquele que melhor se encontra preparado e pode entender o terrível significado de uma sociedade opressora e seus efeitos^{xviii}. Dentre as formas de *Teatro do Oprimido*, o *Teatro-Fórum* é uma possibilidade exemplar para entender essa proposta e perceber a relação entre intelectual e povo a partir dessa nova linguagem.

Durante sua experiência com teatro popular no Peru, em uma das sessões, Boal não conseguia compreender o que uma espectadora dizia ao solicitar que os atores improvisassem suas ideias, então, resolveu convidá-la ao palco para que pudesse interpretá-las. Assim, “ela entrou em cena dividindo-se em duas: ela e a personagem”^{xix}, um “espect-ator”, como passou a classificar, aquele que age e observa. Nesse sentido, percebeu que para “ver” o pensamento das pessoas era melhor que fosse através de seus atos e não de suas palavras. Só assim, o teatro passaria a ser um “teatro de perguntas”, de questionamentos. Não cabia ao intelectual, ao estudante de teatro, ao ator que fazia parte da montagem da peça conduzir e ensinar, era o povo que deveria deter os meios de produção do teatro. Na concepção de Boal, esses meios de produção

teatral têm de ser utilizados pelo povo de acordo com suas maneiras e para seus fins, “o teatro é uma arma e é o povo que deve manejá-la”^{xx}. O público e os atores contratados para a peça agem tanto como espectadores e atores, em uma igualdade de posições.

O *Teatro-Fórum* é dividido em dois momentos. No primeiro, apresenta-se uma peça convencionalmente, mas apontando para um problema no qual o protagonista não tem uma solução. O problema deve constar a opressão que se deseja combater. Finalizada essa parte, começa um novo momento. A peça é novamente encenada, mas ganha outro sentido: a qualquer momento, o público pode interferir, dizendo para parar a encenação. Os atores congelam aquela cena e o “espect-ator” intervém, veste parte do figurino do ator em que escolhe para substituir, mantêm as ações físicas do mesmo, dando continuidade e um novo rumo para aquela história, junto aos demais atores. Através das ações desse novo integrante que se pode refletir e questionar aquela realidade posta em questão.

O foco é na ação. Qualquer ideia pode ser proposta, mas não é permitido que o público dê sugestões sem encenar, acomodados nos seus assentos:

Tenho visto espectadores sempre disconformes que revelam ser extraordinários revolucionários... porém sentados nas suas poltronas. Falar é muito fácil, é muito fácil sugerir atos heroicos e maravilhosos. O mais difícil é realizá-los. Esses mesmos espectadores se darão conta de que as coisas são um pouco mais difíceis do que pensam se tiverem que fazer eles mesmos os atos que preconizam.^{xxi}

Naquele teatro popular, o povo é o protagonista, mas não somente do conteúdo da obra, em que ele é o tema central e sua realidade, discutida. Para o dramaturgo, a proposta era que o próprio povo conduzisse a encenação, reassumindo “sua função protagônica no teatro e na sociedade”^{xxii}. Sendo assim, transformam a ação

inicialmente enunciada e oferecem sugestões modificadoras a partir de suas vivências e de seus desejos. Em outras palavras, a *Poética do Oprimido* propõe o aspecto transformador da ação dramática, em que, segundo Boal, o espect-ator “invadindo nosso espaço, concretizava sua verdade.”^{xxiii}

Possivelmente comparando a sua trajetória dos anos 1960 e à ideia do intelectual capaz de conscientizar e dar as palavras de ordem ao público, Boal comenta essa nova proposta: “Longe o tempo em que ensinávamos tudo, os sabichões. Quando violou as regras do jogo, senti alívio: eu não era obrigado a saber, sempre, o bom caminho. Não devia mais me sentir culpado!”^{xxiv}

A experiência no Peru e a estruturação do *Teatro do Oprimido*, a partir do *Teatro-Fórum*, foram realizadas numa época em que o governo peruano iniciava o denominado ALFIN, um plano nacional de alfabetização integral, por conta do alto índice de analfabetos que tinha naquele país. O ano era 1973. Esse Programa seguia o método de alfabetização de Paulo Freire e tinha como meta erradicar o analfabetismo em aproximadamente quatro anos, utilizando diferentes tipos de linguagem^{xxv}. A Boal coube o trabalho com o teatro popular.

Para trabalhar com os peruanos, o dramaturgo foi além do uso de métodos que já conhecia. O exílio possibilitou a Boal descobertas e, não deixando recair à posição mais cômoda para o exilado (ou seja, manter-se à margem e num estado melancólico devido à fratura obtida pelo afastamento do ambiente comunal), propôs mecanismos de libertação para povos oprimidos naquele contexto da segunda metade do século XX.

A vivência no exílio fez parte dos estudos do intelectual palestino Edward Said. Refletindo sobre sua experiência pessoal, permanentemente “entre mundos”^{xxvi}, e analisando o exílio num sentido mais amplo, identifica o exilado como um estado de ser descontínuo, uma vez separado da terra natal, de suas raízes e de

seu passado. No entanto, apesar da dor mutiladora do afastamento, Said nos fala dos “prazeres do exílio” que só são possíveis de acontecer, ao passo que o indivíduo percebe que não se deve ficar à margem de tudo nos lugares que passa a viver. Impedido da volta, cabe ao exilado buscar novas possibilidades e, se possível, tentar também uma nova vida que, mesmo minada pela perda, ganha um novo sentido em meio ao aprendizado e às descobertas nos países que o acolheram, como ocorreu no caso de Boal.

Said demonstra essa alternativa que o exilado deve seguir, já que, “no final das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece. Mas, desde que o exilado se recuse a ficar à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender”^{xxvii}. Tzvetan Todorov também percebe esse aspecto duplo do exílio de perda e descoberta. Classificando-se como um exilado circunstancial, nem econômico, nem político, discorre sobre a situação do homem desenraizado, que, “arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência.”^{xxviii}

Os trabalhos no Peru eram intercalados com a vida na capital portenha, onde sua esposa e filhos viviam. A onda de golpes de direita nos países latino-americanos ameaçava também a Argentina. Depois da morte do então presidente Juan Perón, em 1974, Isabelita, sua esposa e vice-presidente, assumiu o poder. Os anos em que Isabelita esteve na presidência foram marcados pela fragilidade política do governo, onde eram crescentes as ações tanto de grupos paramilitares de direita, como da extrema esquerda, demarcando uma fase de intensa radicalização política, que culminou na tomada do poder pelos militares em 1976.

O golpe argentino foi decisivo para a partida de Augusto Boal e para estender os anos de exílio: a volta ao Brasil era inviável e permanecer em solo latino-americano, inseguro. Em 1976, junto com

sua família partiu para Portugal. Lá, viveu por dois anos. Foi nessa época que, no Brasil, surgiu a canção “Meu Caro Amigo”^{xxix} de Chico Buarque de Hollanda e Francis Hime endereçada a Boal. A letra musical utiliza metáforas para dar notícias ao amigo exilado, mas também denunciar o regime autoritário, como muitas outras de autoria de Chico.

De Portugal, passou a viver na França. O *Teatro do Oprimido* passou a ser mais difundido na Europa a partir desse momento, já que Boal foi convidado a lecionar sobre essa nova linguagem teatral na Universidade Sorbonne. Em Paris, Boal participou da fundação do *Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression*, que ensinava a *Poética do Oprimido* para centenas de pessoas. As técnicas foram ganhando repercussão internacional no final dos anos 1970.

Entre as formas de Teatro do Oprimido, além do *Teatro-Fórum*, há o *Teatro-Imagem*, o *Teatro-Jornal*, o *Teatro-Legislativo* e o *Teatro-Invisível*. O diretor teatral e os atores especializados (os “curingas” do *Teatro do Oprimido*) atuam, dentro dessa perspectiva, como aqueles que demonstram e ensinam os métodos e as técnicas para a libertação por meio do teatro para outros grupos ou, em cena, são os que estimulam os participantes, os “espect-atores”, a ousarem mais.

O teor libertário capaz de romper uma situação de submissão ou, ao menos, causar estranhamento a ela são os vetores principais de todas essas formas de *Teatro do Oprimido*. Uma experiência que Boal presenciou e que narra no documentário de Zelito Viana, chamado “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido”, demonstra esse estranhamento com a situação de ser oprimido e a possibilidade de os métodos utilizados e o teatro em si serem armas para reflexão desse indivíduo que vive uma forma de opressão. A história contada é sobre um grupo de empregadas domésticas que atuava sob a direção de Boal em sindicatos e praças e, certa vez, pediram ao

dramaturgo para encenar em um teatro convencional. Realizado o desejo, foi feito o espetáculo: sucesso. A peça acabou sob aplausos.

Todas as atrizes estavam sorridentes, exceto uma que se encontrava chorando no camarim. Boal foi encontrá-la, questionou o motivo do choro e ela respondeu que eram ensinadas a serem mudas e que havia um homem pedindo para falarem bem alto para que todos da plateia pudessem ouvir. Ele perguntou, então, se foi por isso que ela chorou, ela negou e continuou, dizendo que foi criada para não ser vista e tinham luzes, holofotes a iluminando. Boal perguntou novamente: “Então, foi por isso que você chorou?” e depois de muito negar, ela disse que se emocionou, quando entrou no camarim, olhou no espelho e viu uma mulher. Antes o que via era uma empregada doméstica e explicou: “mas agora que eu estava iluminada, falei o que pensava, disse as minhas emoções, agora, eu olho no espelho e vejo uma mulher”. Boal conclui: “Não é só ela quem descobre isso, é todo mundo que entra em cena, diz o que pensa, conta suas emoções” descobre quem realmente é^{xxx}. Essa é uma representação e uma das possibilidades de libertação do *Teatro do Oprimido*.

Diante da lógica da Doutrina de Segurança Nacional na ditadura militar brasileira, o afastamento de Boal, assim como dos demais exilados, serviria para “diminuir a carga de *indésirables* do país”^{xxxxi} nos termos de Hannah Arendt. A saída dos “indesejáveis” era resultante de um longo caminho de perseguições, ameaças, interrogatórios e/ou prisões, por vezes, seguidas de torturas, inviabilizando a permanência no Brasil. As partidas, em geral, eram vistas como uma garantia de sobrevivência e maneira de escapar dessas perseguições. As decisões de sair decorriam de diversas situações, desde o banimento (principalmente ligado a iniciativas armadas que objetivavam a soltura de militantes presos) até a recusa de viver num país sob ditadura. Mas, para todos esses exilados, o lugar de chegada estava sempre vinculado a uma “utopia de paz”, já que nunca se quer um país mais belicoso do que aquele de origem.

No caso dos exílios latino-americanos, essas representações dos países de chegada estavam diretamente ligadas às conjunturas dos mesmos, seja por serem favoráveis à efervescência política de esquerda ou, ao menos, que não estivessem tomados por governos militares autoritários. Em um primeiro momento, de maneira geral, Chile, Cuba e, em alguns casos, a Argentina foram os grandes focos dos exilados. Após isso, tendo Chile e Argentina vivido golpes militares em 1973 e 1976, respectivamente, a Europa, quando conseguiam refúgio, era a principal moradia. Boal não foge a essa evidência.

Entendemos a vida no exílio de Augusto Boal como sendo determinante para que realizasse a linguagem teatral que sistematizou o *Teatro do Oprimido*. Foi o aprofundamento de métodos já utilizados, quando era diretor do Teatro de Arena de São Paulo. O exílio permitiu complementá-los, estruturá-los e divulgá-los a partir de novos ambientes culturais e novas redes de sociabilidade.

Pensando a noção da contemporaneidade, o filósofo Giorgio Agamben^{xxxii} analisa a perspectiva da fratura. Ao trazermos para a condição do exilado, os apontamentos do filósofo permitem uma compreensão sobre o significado do afastamento que, ao contrário do que pode parecer, não é lugar de fuga de seu tempo ou de sua realidade, mas sim a possibilidade de maior engajamento do indivíduo causado pelo desconforto e pelo distanciamento.

Boal esteve *fora do lugar*, mas, ao mesmo tempo buscando seu lugar e, mais, as possibilidades no exílio de criar ferramentas políticas para libertação dos que estão submetidos a opressões. Suas produções não tinham mais como objetivo principal a luta contra a ditadura militar brasileira – apesar de ela ser tema bastante recorrente em suas obras. A militância ganha múltiplos sentidos.

Militar era através da linguagem no intuito de provocar. A militância está ligada a pensar uma linguagem teatral que faça com que as pessoas que sejam oprimidas percebam e sintam um

desconforto de estar naquela condição. Foi a partir das experimentações naqueles países durante os anos de exílio que se aperfeiçoaram as técnicas, que hoje são utilizadas por dezenas de países, sistematizadas no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. E, por que esse título? Boal nos explica, através de seu livro de memórias:

O Teatro do Oprimido, antes de editado, não se chamava assim. (...) Livreiros argumentavam que ninguém compraria um livro de Poéticas Políticas: poesia ou política? Mudei para Poéticas do Oprimido em homenagem a Paulo Freire. Outra recusa: em que estante colocar? (...) Quando, pela primeira vez, pronunciei Teatro do Oprimido, soou estranho. Ainda hoje, para alguns, soa Deprimido, embora se trate de Revoltado, do que quer lutar, ser feliz. Imaginem se eu o chamasse de Teatro da Felicidade, Teatro da Revolução, Teatro do Futuro Inventado! – pretensioso. Ficou como é, agora gosto: Teatro do Oprimido!!!^{xxxiii}

Notas e referências

- * Mestranda em História pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). Bolsista CAPES, orientada pelo Professor Doutor Mauricio Parada.
Contato: desirsantos@gmail.com
- i Trecho extraído do texto de *Murro em Ponta de Faca* (1978), peça de sua autoria que toca o tema do exílio.
- ii Idem.
- iii BOAL, Augusto. *Crônicas de Nuestra America*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977. (Coleção Edições do Pasquim; v. 10)
- iv Os aspectos teóricos e técnicos desse teatro podem ser vistos em BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

- v VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*: Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 29. A ideia de “metamorfose” ligada a exílio também é utilizada pela historiadora Denise Rollemberg quando estuda as memórias de exilados brasileiros da recente ditadura, cf. ROLLEMBERG, Denise. *Exílio*: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999. Atualmente, o livro de Denise é uma das principais referências para o estudo sobre os exílios durante os anos 1960 e 1970.
- vi FREDERICO, Celso. "A política cultural dos comunistas". In: Quartim de Moraes, João (org.). *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998, p. 277.
- vii MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 92.
- viii NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955-1968)”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.28, 2001, p.7.
- ix GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2008, p. 137.
- x Depoimento de Boal no documentário de Zelito Viana, v. AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro: MAPA, 2011. Diretor: Zelito Viana. Produção: Patrícia Chamon. Trilha sonora: Francis Hime. DVD, 62’.
- xi Sobre a trajetória da prisão até o exílio de Boal, v. MAGALDI, Sábado. *Um palco brasileiro*: Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.96-97.
- xii SAID, Edward. *Fora do Lugar*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- xiii VIÑAR, Marcelo; VIÑAR, Maren. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992, p.111.
- xiv Nessa parte do texto, Boal coloca em nota a seguinte passagem: “A personalidade do exilado corre sério risco de desintegração – é preciso que eu faça falta para saber quem sou: sou a falta que faço. Se não faço falta, não sou! É o pior que pode acontecer a alguém: tornar-se anônimo para si mesmo!”. V. BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*: Memórias Imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 289.

- xv Idem, p. 289, 290,297.
- xvi VIÑAR, Marcelo; VIÑAR, Maren. *Op. cit.*, p.71.
- xvii Metamorfose no sentido já explicitado a partir do conceito analisado por Gilberto Velho. VELHO, Gilberto. *Op.cit.*
- xviii FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- xix BOAL, Augusto, *Op.cit.*, p. 298.
- xx BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 127.
- xxi BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- xxii Idem, p. 150.
- xxiii BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 2000, p.298.
- xxiv Idem.
- xxv BOAL, Augusto. *Op.Cit.*, 1977, p.124.
- xxvi SAID, Edward. “Entre Mundos”. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- xxvii SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 57.
- xxviii TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 27.
- xxix Canção do álbum *Meus caros amigos* (1976) Philips 6349 398.
- xxx Trecho do documentário “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” de Zelito Viana.
- xxxi ARENDT, Hannah. Apud. GRECO, Heloísa. *Dimensões fundacionais da luta pela anistia*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- xxxii AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- xxxiii BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 2000, p. 299.