

## **Trocando pernas, caindo de braços: tangos de exílio de Augusto Boal, em Buenos Aires (1971-1972)\***

Patricia Freitas dos Santos\*\*

### **Resumo**

O presente artigo aborda o primeiro momento do exílio compulsório do teatrólogo brasileiro Augusto Boal em Buenos Aires. Nosso objetivo é observar como os projetos de transformação social presentes na obra de Boal desde sua atuação como diretor do Teatro de Arena de São Paulo sofrem uma importante inflexão a partir do exílio. Ao que parece, o tom democrático e internacionalizante torna-se o eixo gravitacional de um trabalho que procurou sobreviver a despeito da distância geográfica em relação ao Brasil e do cerceamento ideológico na América Latina como um todo. Para tanto, foi selecionada a peça *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo*, cuja chave negativa é, no mínimo, sintomática de um período em que o exercício da autocritica era instrumento primordial para a sobrevivência da arte de esquerda.

### **Palavras-chave**

Augusto Boal; teatro político; exílio latino-americano

### **Abstract**

This paper deals with the first moment of Augusto Boal's compulsory exile in Buenos Aires. Our aim is to observe how the projects of social change present in Boal's plays, since his work as the director of the Teatro de Arena de São Paulo, suffer an important change during his exile. It seems that the democratic and internationalizing tone was the biggest concern of a work that tried to survive, in spite of the geographic distance in relation to Brazil and the ideological curtailment in Latin America as a whole. Therefore, the play *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* was selected, its negative atmosphere is, at least, symptomatic of a period in which the self-criticism exercise was the key instrument for the survival of left-wing art.

### **Keywords**

Augusto Boal; political theater; latin american exile

---

\* Artigo recebido em 16/05/2017 e aprovado em 30/06/2017.

\*\* Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre o exílio latino-americano de Augusto Boal.

RUA GURRUCHAGA, 2309. É LÁ QUE O TEATRÓLOGO BRASILEIRO e ex-diretor do Teatro de Arena de São Paulo, Augusto Boal, firmará residência pelos próximos dois anos na cidade de Buenos Aires, terra natal de sua companheira Cecília Thumim e de seu filho Fabián, já com sete anos incompletos. Seria após a rápida visita a Nancy para despedir-se do grupo do Arena – que se apresentava no festival – que ele inicia seu longo exílio compulsório de quinze anos. Foram cinco vividos em Buenos Aires, dois em Lisboa e oito anos em Paris. De início, a necessidade de permanecer por um tempo afastado das ameaças de morte parecia provisória, como uma perda política momentânea que, por fim, daria lugar a mais eficazes táticas revolucionárias capazes de acelerar um processo há tanto planejado:

Circulei agradecendo, faminto de teatro. Findo o Festival [de Nancy], encontrei Antônio Pedro, Frateschi, Denise... Nossa despedida foi feita de esperançosos “até breve!” - pensava que voltaria logo. Em Buenos Aires, sem emprego, salário. Sorte, meus sogros estavam se mudando e nos deixaram um apartamento a prestações, mobiliado. De herança paterna, eu tinha quatro salas na Penha – rendiam, de aluguel, 300 dólares. A prestação, 90 dólares: com 210 podíamos viver bem [...] Imaginava que ficaria por cinco meses, fiquei cinco anos. (BOAL, 2000, p. 289.)

Os cinco meses que se converteram em cinco anos condensaram um período de criação, a um só tempo, fértil e extremamente solitário. Na verdade, Buenos Aires já não era uma cidade estranha a Boal. O Teatro de Arena havia excursionado para o local duas vezes, obtendo grande sucesso de público (a primeira em 1966 com *O Melhor Juiz, o Rei* e a segunda em dezembro de 1970 com *A Resistível Ascensão de Arturo Ui e Teatro-Jornal Primeira Edição*<sup>1</sup>). Mas o panorama em 1971 já se mostrava bastante diferente.

De certa maneira, a ditadura nada branda de Lanusse<sup>2</sup> - governo no qual, como afirmou Júlio Cortázar (1974), a tortura foi institucionalizada - é orientada, a partir do início da década de 70, como uma resposta violenta ao contexto de exigência de um

---

<sup>1</sup> Além dessas peças, o Teatro de Arena também apresentou *Arena conta Zumbi* em Buenos Aires no ano de 1970. Na época, acontecia o I Festival Latino-Americano de Teatro da Cidade de Buenos Aires e a companhia foi convidada a inaugurar o evento com uma de suas mais famosas peças. *Zumbi*, então, prosseguiu na mesma cidade no Teatro Regina, com capacidade para 400 espectadores, enquanto o grupo do Núcleo 2 encenava *Teatro-Jornal: Primeira Edição* no *Teatro del Centro*, em uma sala com 170 lugares. Curiosamente, Boal chega a participar em janeiro de 71, meses antes de seu sequestro e prisão em São Paulo, do “Primeiro Encontro de Diretores de Teatro Latino-Americanos”, organizado pela Associação de Atores da Argentina, que contou com a presença de Atahualpa del Cioppo, Blas Braidot, Juan Carlos Gené e Roberto Espina.

<sup>2</sup> É importante pontuar que Boal, ao registrar suas “memórias imaginadas”, tenha feito uma perigosa alusão ao momento político da Argentina em tom quase positivo, mesmo que na página seguinte denunciasse o horror da Operação Condor, já em andamento: “Na Argentina, vivia-se momento aprazível: branda ditadura do Lanusse, prometendo redemocratizar. Já não era ditadura, nem ainda democracia: ditadura democrática.” (Cf. BOAL, 2000, p. 291).

espaço social pelas massas. A desobediência civil à dominação instituída pelas classes dirigentes – através das manifestações ao redor do país desde 69 – engendram o alinhamento de classes e uma agressiva definição de posições tanto do poder hegemônico, quanto dos setores progressistas. A disputa aberta entre frentes ideológicas bem definidas, portanto, não deixou de fornecer subsídios para a aglutinação dos setores populares com a *intelligentsia* anticapitalista, conforme é afirmado por Maria Ferrer:

As classes se distribuem ao longo das forças sociais. Nem toda a burguesia está na força social do regime, assim como nem todo o proletariado está na força social anticapitalista. 1969 força o alinhamento: quem não o havia feito até então torna necessariamente partido. Imaginemos, então, o que os “azos” significaram para o regime: a ofensa mais brutal para as relações de dominação, já que a desobediência social ultrapassou todos os limites conhecidos, na tentativa de reapropriação, que o campo popular realiza, de um espaço material e social que considerava próprio (FERRER, 1995, p. 154).

As diversas mobilizações dos setores operários apoiados por estudantes e intelectuais progressistas em Tucumán, Córdoba, Rosário e Buenos Aires ganharam legitimidade justamente pelo alcance e aceitação que tiveram entre a sociedade civil, e iniciaram um período importante de formação política do proletariado que, de forma organizada, tentava combater a ordem dominante. Juan Carlos Marín aponta o enfrentamento conhecido por Cordobazo como parte de um movimento orgânico e inesperado entre a população argentina e que, justamente por tal motivo, assumiu grande notoriedade em âmbito mundial:

O Cordobazo, que assombrou a todos, foi provocado, mas não esperado. Quantas leituras diferentes se fizeram desse processo ao qual todos chegaram tarde, menos as massas, e talvez por isso, tenha conseguido ganhar impulso. Não se tratava de pequenos grupos armados, nem de situações explosivas, mas de um processo pelo qual, de forma aberta e direta, decidia-se passar por cima das repressões armadas em defesa da continuidade de um movimento de protesto social levado a cabo pelos trabalhadores e apoiado pelo resto da população. Transformou-se em um processo com capacidade de convocar o resto do país; assumiu uma legitimidade fundada na grande maioria da população. (MARÍN, 1981, p. 65)

As mobilizações tornam-se de tal forma intensas que, a partir de 71, diversos grupos guerrilheiros (Montoneros, FAR, ERP, FAP) agrupam-se com os sindicatos em uma greve geral pedindo o retorno de Perón e a instituição de um governo socialista. A “víbora cuja cabeça havia de ser cortada” (FERRER, 1995), de acordo com Uriburu, toma proporções gigantescas e passa a assumir um papel de destaque no que se refere à atuação da luta armada na América Latina. Pascal Allende, sobrinho de Salvador Allende, é quem dá o depoimento sobre o período em que esteve no país:

Ele [“o negro Mauro”] nos levou a diversas reuniões, a um jantar, a uma atividade interna do PRT [Partido Revolucionário dos Trabalhadores], e nos convidaram para

uma visita ao sindicato *Luz y Fuerza*, onde conhecemos Agustín Tosco. Nos impressionou chegar no sindicato e ver a muitas pessoas armadas com metralhadoras, como um exemplo da extrema militarização política na Argentina. Se não se notava por fora, quando alguém se metia nas organizações políticas acabava por dar-se conta do antagonismo e do ódio latente, uma violência maior que a do Chile (FERRER, 1995, p. 255).

Inserido em tal conjuntura político-ideológica, Boal é levado a continuar isoladamente um trabalho teatral coletivo - algo que, mesmo no Brasil, já acenava certas dificuldades de execução devido a repressões políticas. Esse abrupto afastamento é tomado não mais em chave simbólica, como o cerceamento sofrido no Brasil entre 1964 e 1971, mas no sentido material e geográfico do termo. Se Boal foi um dos artistas que sofreu na pele as consequências de sua convicção ideológica ainda em território nacional a partir de 1964, seu isolamento na Argentina contribuía, forçosamente, para a construção de um trabalho teatral cuja principal base residia na descentralização da figura autoral e na disseminação dos meios de produção entre as classes oprimidas.

O pouso em terras portenhas, além de ter sido, em parte, determinado pela familiaridade com o local e pela nacionalidade de sua esposa, não deixa de ser sintomático. Permanecer na América Latina, ou melhor, em um país do Cone Sul fronteiriço ao Brasil, evidenciava a crença nos “cinco meses”, a negação da necessidade de se inserir em um novo quadro social e a repulsa à ideia de derrota política. Não raro, o exílio era tomado por muitos brasileiros da época como uma fase transitória, um tempo encapsulado ou um momento entre parênteses cuja finalidade seria o reagrupamento dos militantes na preparação da volta ao Brasil<sup>3</sup>. Denise Rollemberg destaca esse sentimento como algo comum à geração de 1968 (ou primeira fase dos brasileiros no exílio):

A enorme disponibilidade para a militância deu o tom da primeira fase, exigindo uma dedicação intensa e até integral. O trabalho e as atividades políticas se aproximavam e se confundiam. Todas as situações revelam a crença na vitória contra a ditadura e a esperança na revolução. Indicam também a não-avaliação do exílio – e até mesmo o seu desprezo – como o momento e o espaço, não apenas a curto prazo, de luta e resistência. Permanecer na América Latina foi, então, o sonho e o projeto político das duas gerações. A atmosfera que agitava o continente e a proximidade geográfica com o Brasil sinalizavam que se estava no tempo e no lugar da revolução. (ROLLEMBERG, 1999, p. 56)

---

<sup>3</sup> Cabe ressaltar o depoimento de José Maria Rabêlo a Pedro Celso Uchôa e Jovelino Ramos: “Quando saímos em 64 -e todas as tendências políticas cometeram seríssimos erros de avaliação da situação nacional e do desdobramento da luta -, nós tínhamos a ilusão de que pelo menos havíamos arranhado a estrutura do poder no Brasil. Houve até alguém com toda a responsabilidade de direção de um partido marxista que chegou a dizer (dois ou três dias antes do golpe) que já tínhamos o poder; só nos faltava o governo. Nós todos, por isso mesmo, tínhamos a ilusão de que o exílio seria uma coisa curta. Eu me lembro inclusive da declaração que fiz pouco tempo antes de tomar o avião. Mandeï aos jornais, e o *Correio da Manhã* a publicou com bastante destaque, uma nota que começava dizendo que nós partíamos para um breve regresso. Foi com essa ideia que quase todos nós deixamos o Brasil.” (Cf. CAVALCANTI, 1978, p. 147).

Essa postura de afirmação e perpetuação da resistência ao domínio ditatorial no Brasil adotada por Boal foi também desdobrada na própria forma de trabalho de nosso autor. Uma divulgação mais intensa de seu trabalho passava a ser necessária e, com isso, o interesse em internacionalizar peças e escritos teóricos de teor revolucionário. Uma das funções primordiais do fazer teatral é ser um instrumento para a efetiva transformação social, a qual depende de uma cultura que seja ela mesma revolucionária. Uma vez que a condição de exilado impossibilitava a ação direta de Boal no panorama sociocultural brasileiro, algumas estratégias haveriam de ser tomadas com o intuito de tornar o trabalho teatral acessível, a despeito da distância geográfica. No ano seguinte a sua chegada em Buenos Aires, o dramaturgo afirma ao jornalista Robert Jacoby: “não se trata de levar o teatro ao povo, quer seja em espetáculos de rua, em caminhões, em espetáculos apresentados em sindicatos, mas de instalá-los inadvertidamente na vida quotidiana das massas” (BOAL, 1977, p. 23). Assim, Augusto Boal iniciará um percurso em que a atuação pedagógica encontra-se à frente da criação estética, possibilitando aos espectadores e leitores os meios de produção capazes de multiplicar uma arte teatral essencialmente política.

Essa internacionalização de Augusto Boal teve início tão logo sua condição como exilado é ordenada: após alguns meses em Buenos Aires, já no fim de 1971, o teatrólogo é convidado por seu amigo, Richard Schechner, a ministrar um curso na Escola de Artes da Universidade de Nova Iorque (*New York University*) junto a Grotowski e Ryszard Cieslak. Lá, permanecerá por cerca de dois anos como professor convidado, cargo que contribuirá bastante no enfrentamento de problemas financeiros mais tarde. Também em setembro do mesmo ano, Boal passará pela Colômbia, em um polêmico debate na Universidade de Caldas, promovido pelo já famoso Festival de Manizales. Nele, estavam presentes o espanhol José Monleón (diretor da revista *Primer Acto*<sup>4</sup>), Emilio Carballido, Dario Ruíz Gomez e Mario Vargas Llosa. Sobre o encontro, Gerardo Luzuriaga afirma:

O colóquio converteu-se em um centro de intervenções destemperadas, debates apaixonados e agressivos, por parte de pessoas radicais que lá estavam. Augusto Boal, com sua personalidade, a um só tempo, simpática e vigorosa, e com seus argumentos sérios, foi o único que logrou impor certa ordem naquilo que estava resultando em um perfeito caos. Boal fez intervenções sólidas sobre o teatro popular, respaldado na sua própria experiência no Brasil e na Argentina. (...) Em síntese, o colóquio se caracterizou pelo predomínio das explosões emocionais e quase fanáticas sobre a

---

<sup>4</sup> Revista na qual Boal publica, a partir de 1971, algumas produções teóricas importantes, como *Que piensa usted del arte de izquierda en Brasil?* (vol. 132, 1971), *Las metas del Sistema Comodín* (vol. 146-147, 1972), *El arte y las masas – En torno del teatro popular* (vol. 146-147, 1972), *Boal habla de Zumbi y de la situación brasileña actual* (vol. 146-147, 1972) e *Arena conta Zumbi* (vol. 146-147, 1972).

exposição racional e bem pensada, pela ausência geral, ou melhor, pela impossibilidade generalizada de tecer argumentos iluminadores e profundos em torno do tema da Expressão Latino-americana. (LUZURIAGA, 1971, p. 11)

Percebemos que o contato com críticos de teatro, editores de revistas, professores universitários e artistas em geral intensifica-se a tal ponto que Boal, em pouco tempo, consegue solidificar seu trabalho, até então teórico. E em janeiro de 1972, o teatrólogo tem a oportunidade de trabalhar ativamente unindo teoria e prática, em um dos mais marcantes eventos da época: a comemoração do cinquentenário do partido comunista chileno. Junto a tantos outros homens de teatro, Boal foi convidado a dirigir um espetáculo que fecharia o evento (dia 8 de janeiro de 1972) no Estádio Nacional. Seu tema era a fundação do partido por Recabarren e as lutas populares chilenas até a ascensão da UP, em geral. É o teatrólogo quem oferece o emocionado testemunho:

Foi uma grande tarefa que se preparou com entusiasmo, sacrifício e imaginação. Ali todos foram atores, tanto os que representavam no grande cenário verde, como os que enchiam as arquibancadas. [...] Tínhamos duvidado do ensaio, mas na noite do ensaio-geral começou-nos a voltar a alma ao corpo. Não tínhamos tido mais de seis ensaios noturnos, com 500 atores que nunca o tinham sido e que vinham de todo o Santiago: mulheres, jovens, crianças, pernoitando no estádio depois de um dia inteiro de trabalho ou estudo. [...] E para os que tivemos a sorte de trabalhar na equipe responsável pela sua organização, foi algo mais. Foi um ponto de partida. Abriu-nos os olhos para o que pode ser um novo gênero. Só possível agora. E necessário. Uma grande arma revolucionária na perspectiva da nova cultura nacional e popular: o Teatro Popular de Massas. (BOAL, 1977, p. 181)

Aqui, a intenção de nosso autor parecia ir ao encontro das práticas progressistas e pedagógicas dos Centros Populares de Cultura, ao propor a disseminação de um “grande movimento amador de arte popular” (BOAL, 1977, p. 183) nascido no meio estudantil. A urgente tarefa de transformar “artistas universitários” em “alfabetizadores ou monitores” cumpre a proposta de eixo norteador para os artistas revolucionários que se propusessem a contribuir com a agenda do Programa da Unidade Popular do Chile:

Como todo o trabalho de participação deve ser planejado e não só a nível dos organismos técnicos que possamos ajudar em tal processo, mas principalmente na infraestrutura cultural, que se deve ter como motor e apoio e que, repetimos, está estabelecida na Medida 40 do Programa do Governo da Unidade Popular; a criação de milhares de Centros de Cultura Popular através do país. A nossa pergunta é: não poderíamos, nós, os artistas universitários, ajudar no cumprimento dessa medida revolucionária, como impulso aos Teatros Populares de massa? Porque, não será já tempo, que nós, os trabalhadores universitários de arte, nos empenhemos organizadamente a contribuir com fatos concretos à tarefa da Revolução Cultural, que nós os comunistas temos apontado como imprescindível e urgente? (BOAL, 1977, p. 184)

O trabalho paralelo entre arte e militância marcou as atividades de Boal não só no Chile, mas também em Buenos Aires, sendo assunto vigorosamente comentado por amigos do autor, como Chico Buarque de Holanda e Eric Nepomuceno. Chico diz ter

conhecido Boal ainda em São Paulo e com ele iniciado uma longa amizade estreitada nos anos do exílio na capital argentina. A assertiva de que o teatrólogo mantinha uma vida política agitada na cidade foi confirmada em entrevista recente concedida a esta pesquisa, na qual Chico declara: “O Boal sempre foi mais politizado que eu. Quando estive com ele, em Buenos Aires, fui levado a encontros com estudantes e coisas do gênero. Ele tinha lá suas atividades políticas, mas dessas coisas não era prudente falar de forma aberta” (HOLANDA, 2014).

Também em entrevista realizada em 2014, Eric Nepomuceno pontua que a maior militância exercida por Boal durante todo o período em que esteve exilado deu-se através do próprio trabalho, que questionava a instituição Arte e iluminava questões sociais não só brasileiras, mas latino-americanas. O curioso é que era, mais do que tudo, por uma certa lealdade às questões locais brasileiras que as obras de Boal, dialeticamente, desembocavam em aspectos pertinentes à *latinoamerica* como um todo. Suas peças e escritos teóricos sobre teatro engajado durante os primeiros anos de exílio estão diretamente relacionados à vivência como diretor do Teatro de Arena em São Paulo. É assim que *Torquemada*, *Tio Patinhas e a Pílula*, *Ay, ay, ay..No hay Cristo que aguante, no hay!* foram relativamente bem recebidas na Argentina, mas não deixavam de ser criações iniciadas em território nacional. E será buscando essa transcendência das barreiras geográficas ou, até mesmo, a ligação que conectava nossas veias abertas (e hemorrágicas!) que nosso autor decide encenar a peça *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* na capital argentina, em janeiro de 1972.

A peça, que aparentemente havia sido montada na França antes da encenação em Buenos Aires<sup>5</sup>, tratava das questões do avassalador imperialismo norte-americano na América Latina e sua relação com a burguesia nacional na luta contra os movimentos estudantis e os grupos de guerrilha. Nascida em um momento de efervescência política (1968), a obra de início foi intitulada *Tio Patinhas e a Pílula* e revelava uma mordaz crítica ao momento histórico, atuando, principalmente, como um sismógrafo social. A conexão entre um dos *cartoons* norte-americanos mais famosos e a pílula, instrumento de contracepção disseminado e utilizado em grande parte do mundo, pode parecer um tanto

---

<sup>5</sup> Trata-se de uma encenação da peça em Paris ocorrida provavelmente em 1971. Não encontramos nenhum documento que comprove a montagem, somente uma carta enviada pelo cineasta Cláudio Kahns a Boal em 1978 em que não há mais detalhes sobre a encenação. Posteriormente, *El Gran Acuerdo...* foi dirigida por Boal em Buenos Aires e encenada no Brasil pelo grupo Divulgação, sob a direção de José Luiz Ribeiro em 1987. Ver: SANTOS, 2015.

nebulosa atualmente. Na verdade, o ponto de contato revelava a postura crítica de Augusto Boal em relação ao Secretário de Defesa dos Estados Unidos em 1968, Robert McNamara, que, por medidas de controle populacional, lançou um programa de financiamento a pílulas anticoncepcionais nos países latino-americanos. E essa sobreposição do interesse hegemônico sobre a periferia do capitalismo não deixava de expor as contradições de um processo cultural marcado pela dominação europeia e norte-americana, bem como pelo apagamento da produção popular local. Se as criações no âmbito da cultura também fazem parte de um mecanismo dinâmico de embate entre as classes, a tentativa de deslegitimar a cultura popular é marcada pela importação de bens considerados “cultivados” e pelo colonialismo: “Por exemplo, os ianques querem-nos impor a visão que eles têm de nós para que a aceitemos: Joe Carioca, Sakini, Zorba, Latin Lover, etc. Esta imposição dos valores culturais de um país sobre o outro chama-se colonialismo cultural: aceitam-se os valores de um país como se fossem superiores” (BOAL, 1977, p. 154)

*E Tio Patinhas e a Pílula* instaura essa percepção do panorama não só brasileiro, mas latino-americano. No prefácio à única edição da obra no Brasil, Fernando Peixoto sublinha os contornos históricos que engendraram uma importante estrutura de sentimento na obra:

1968: foi também um ano de contestação do imperialismo norte-americano, desmascarado como anjo da guarda das forças políticas e econômicas que sustentam o capitalismo monopolista. *Tio Patinhas e a Pílula* nasceu neste clima: é um documento que revela e exemplifica, movido por um espírito irônico e ágil de sátira mordaz, uma advertência que ainda permanece. O poder burguês nacional, ameaçado, encontra elementos de identificação e união e proteção fora do país, socorrido pela força capitalista internacional e especialmente norte-americana, agrupando energias para instaurar um triunfo que acaba, como na peça, com cadáveres pendurados pelos pés, pelos braços, pelos pescoços. E com o país amordaçado e militarizado. Nosso 68 ainda mais que o nosso 64. (PEIXOTO, 1986, p. 123)

Mesmo com todo o empenho do Teatro de Arena na época de escrita da peça, não havia possibilidade alguma de que os órgãos de censura liberassem a encenação em território nacional. Fato é que existiu, inclusive, uma verba pública distribuída pela Comissão Estadual de Teatro para a montagem<sup>6</sup>, verba essa destinada, sobretudo, a textos

---

<sup>6</sup> Trata-se da primeira distribuição de verbas da Comissão Estadual de Teatro no ano de 1969, cuja lista saiu no mês de junho. As peças financiadas foram as seguintes: *Hamlet*, dirigida por Flávio Rangel; *O Balcão*, dirigida por Victor Garcia; *Os Gigantes da Montanha*, dirigida por Federico Pietrabruna; *Na Selva das Cidades*, por José Celso; *A Comédia Atômica*, escrita por Lauro César Muniz e dirigida por Boal, e *Tio Patinhas e a Pílula* ou *Arena conta Zumbi*. Os grupos em questão receberiam a quantia de 50 mil cruzeiros. A Outros espetáculos foi ofertado um financiamento menor, como *A Ópera de Três Vinténs*, dirigida por Heleny Guariba (40 mil cruzeiros); *Ubu-Rei*, por Gianni Ratto (30 mil cruzeiros); *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, de Plínio Marcos (30 mil cruzeiros); *Fala Baixo, Senão eu Grito*, de Leilah Assumpção

de autores nacionais, mas que, por conta das interdições censórias, acabou sendo desviada a outra montagem de *Arena conta Zumbi*. Também é fato que, ainda com toda essa dificuldade, *Tio Patinhas e a Pílula* ganhou forte repercussão dentro e fora do Brasil, recebendo convites de apresentações em Nova York, por Joanne Pottlitzer (tradutora da peça para a língua inglesa), e em Roma, por Federico Pietrabruna, diretor italiano que estava no Brasil no momento em que a peça foi proibida pelo governo<sup>7</sup>.

Será no exílio, contudo, que Boal busca a inspiração e o entusiasmo necessários para levar a cabo sua criação de 1968. Em entrevista a Charles Driskell, declara que: “Desde que deixei o Brasil, tenho escrito uma nova versão de *El Gran Acuerdo del Tío Patilludo* em referência ao que o Presidente Ford disse, que os Estados Unidos desestabilizaram o governo chileno, afirmando o direito que possuíam.” (BOAL, 1974, p. 78). Fora o motivo apresentado por Boal a Driskell, a inclinação para a reescritura da peça sob o título de *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* parece ter encontrado mais respaldo, como é sugerido pelo novo título<sup>8</sup>, na política do Grande Acordo Nacional consolidada pelo ditador Lanusse na Argentina.

O Acordo Nacional (GAN), que assumia a transitoriedade do estado de exceção no país, garantia ao povo a abertura democrática em 73. De certa forma, a habilidade política de Lanusse era capaz de camuflar a manobra das forças armadas em um aparente momento de trégua em meio à situação social crítica da Argentina. Segundo o acordo, a legalidade do peronismo só seria válida caso Perón permanecesse em terras europeias, visto que só poderiam ser candidatos às eleições de 73 aqueles que estivessem em solo nacional até 17 de novembro de 1972. O resultado foi um “intenso desarme ideológico, uma dispersão de forças e um desconcerto” (FERRER, 1995, p. 257) através, principalmente, da fragmentação entre grupos armados, trabalhadores sindicais e a grande massa:

---

(25 mil cruzeiros); *O Averno*, por Doublier (20 mil cruzeiros); *Lá*, por Abujamra (15 mil cruzeiros); *O Divertido Casamento de Guaxo Zacaria*, por Henrique César (10 mil cruzeiros); e *Mefi, um Seu Criado*, de Ciro Bassini (10 mil cruzeiros). (Cf *O Estado de S. Paulo*, 07 junho de 1969).

<sup>7</sup> O jornal *O Estado de S. Paulo* publicou os convites do TOLA (*Theatre of Latin America*), presidido pela amiga de Boal, Joanne Pottlitzer, e do Teatro 2 Mundos, dirigido por Federico Pietrabruna: “Augusto Boal escreveu ontem [11/04/1969] a Joanne Pottlitzer informando que aceitou o convite para o elenco do Arena encenar *Zumbi e Tio Patinhas e a Pílula*, de sua autoria, no Festival Internacional de Teatro da Universidade Brandels, nos Estados Unidos. A estreia se dará no dia 04 de agosto, devendo realizar-se, depois, uma pequena temporada em Nova York, a convite do TOLA. (...) Boal está estudando italiano para dirigir em outubro, em Roma, *Tio Patinhas e a Pílula*, a convite de Federico Pietrabruna, diretor do Teatro 2 Mundos.” (Cf. *O Estado de S. Paulo*, 11 de abril de 1969).

<sup>8</sup> É o próprio Boal quem oferece a pista em sua autobiografia: “Eu procurava produtores para 'O Grande Acordo Internacional do Tio Patinhas', parodiando Lanusse... não me corrigia.” (Cf. BOAL, 2000, p. 291).

O exército tinha clara sua análise sobre seu inimigo. Sabia que esse inimigo real era *la fuerza social* que se vinha constituindo com uma política anticapitalista e não somente as organizações armadas. Por isso, começa aniquilando militantes de base, dirigentes sindicais: realiza um processo de isolamento no interior dessa força social, destruindo os corpos que articulam as diferentes partes da aliança. (FERRER, 1995, p. 325)

Dentro desse contexto que *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* é encenada na já extinta Sala Planeta (Rua Suypacha, 927) em Buenos Aires no dia 05 de janeiro de 1972, “ficando em cartaz por seis meses, com filas volteando o quarteirão” (BOAL, 2000, p. 292). O elenco trazia atores principiantes, como Salo Pasik, e outros veteranos, que possuíam experiência com a direção de Augusto Boal, como é o caso de sua companheira Cecília Thumim e Rudy Chernicoff - o qual havia participado de montagens anteriores como *El Mejor Alcade, el Rey* e *La Mandragora*.

De acordo com Carlos Fos, a sensação de amordaçamento e cerceamento ideológico na Argentina era tamanha que a peça simbolizava um último suspiro de uma produção teatral contestatária e revolucionária do *teatro independiente* (FOS, 2014). A tendência que o regime pretendia sufocar era a de formar grupos que investigassem uma cultura mais próxima das camadas populares, nascida em meio aos trabalhadores nas fábricas, sindicatos e ruas. De acordo com Osvaldo Pellettieri, tal interesse no campo popular tinha respaldo nas próprias universidades, pelas quais se expandia e reorientava todo um pensamento sobre a instituição arte e sua relação com o tempo e espaço em que ela é produzida:

Los cambios de circulación de la cultura preexistente se concretaron alrededor del redescubrimiento de lo nacional en el plano cultural y también en el político. La tendencia era la formación de grupos que investigaban la cultura popular. Esta formulación estaba a cargo de las ya mencionadas “cátedras nacionales”, que se instalaron en la Carrera de Sociología entre 1968 y 1971. Frente al cientificismo funcionalista de los 60, los profesores peronistas trataron de establecer una sociología nacional [...]. Los escritores también se incluyeron en el discurso político nacional: el caso más destacado fue el de Rodolfo Walsh. Textos que cruzaban la literatura con el periodismo, en los que el acento estaba puesto en los hechos sociales y políticos, excluidos del discurso oficial [...]. A partir de los setenta, con los ajustes del dólar y la inflación, comenzó a decaer la industria editorial. En el teatro también repercutió la decadencia económica del país: en 1969 cerró la última sala independiente importante que quedaba en Buenos Aires, Nuevo Teatro, y a partir de 1975 el mercado se achicó más aún por impacto del “rodrigazo”. Entre 1967 y 1974 primó dentro de las puestas el teatro de parodia al intertexto político. Impulsados por los cambios político-sociales, hacia 1975 y 1976 se produjo un regreso al teatro psicológico y metafórico. El campo de poder hacía sentir su presión sobre el campo intelectual. (PELLETTIERI, 2003, p. 461)

É compreensível, portanto, que a montagem de *El gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* em 1972 tenha sido impactante ao espectador justamente por demandar as relevantes conexões entre arte e protesto político. Não à toa, uma das encenações

ocorreu na Confederação Geral do Trabalho da Argentina (CGTA), por conta de contatos que o elenco mantinha com o secretário geral, Raimundo Ongaro, e o já conhecido escritor Rodolfo Walsh. Será Norman Briski, diretor do grupo argentino Octubre, que lembrará o ocorrido em seu livro de memórias:

Em um momento fiz um trabalho com Augusto Boal, que veio ao país e ofereceu-nos uma obra que se chamava *El Gran Acuerdo del Tío Patilludo* (a propósito do Gran Acuerdo Nacional – GAN – que havia sido lançado pelo ditador Lanusse). Nós tínhamos o contato com a Federação Gráfica presidida por Raimundo Ongaro (CGTA), então fizemos a encenação lá mesmo. Na obra, era oferecida uma aula sobre o marxismo e era denunciada a conduta do imperialismo, mas desprendidos dos assuntos reivindicatórios locais. Era um trabalho de caráter estratégico. Teve muito êxito porque ali havia um público muito especial, estavam os teóricos mais sofisticados de esquerda. (BRISKI, 2013, p.44, nossa tradução).

Para Rudy Chericoff, integrante do elenco, uma característica marcante de *...Tío Patilludo* residia em seus próprios objetivos enquanto obra de arte, que por si só, extrapolavam o terreno do estético: a revolução social e a iluminação dos discursos ideológicos (FAIRSTEIN, 2014). Para tanto, durante os ensaios, criou-se uma disputa entre partidos de futebol para aclarar a ambientação de luta de classes, sendo que os atores chegaram a praticar efetivamente o esporte – momento em que, segundo Salo Pasik, “a festa já tinha início” (FAIRSTEIN, 2014). Mas a montagem em si contou com pouquíssimos recursos cênicos. Havia no palco somente um fundo branco, tabladros e os figurinos simplificados ao máximo, de acordo com o Sistema Coringa (FAIRSTEIN, 2014).

A troca de personagens entre todos os atores, seguindo o Sistema Coringa, não gerava confusão entre a plateia, muito menos uma “observação fria dos feitos mostrados” (BOAL, 1980, pg.184), desprovida de emoção. Ainda de acordo com Pasik, o que ocorreu durante as apresentações foi uma fácil “cumplicidade do jogo cênico entre a plateia”, através do código criado e seguido por cada espectador como uma novidade que iluminava a pauta sobre o “mistério e a ideologia do teatro burguês” (FAIRSTEIN, 2014).

O Coringa em *...Tío Patilludo* funcionava como um mecanismo responsável tanto por distanciar criticamente os atores dos personagens e da plateia, quanto por salientar, nas palavras de Pasik, justamente o jogo cênico em contraposição à valorização do trabalho ilusório do drama burguês. Evidenciava-se a teatralidade do que era encenado por um conjunto de aparatos da cena: a presença do coringa, a ausência de um cenário mais elaborado e a simplicidade do figurino. E, talvez, o motivo pelo qual a encenação de *...Tío Patilludo* tenha tido uma recepção tão calorosa entre a esquerda latino-americana

resida no fato de a peça ter alcançado um experimentalismo junto a uma concepção épica de teatro quase paradigmáticos dentro da produção de Augusto Boal.

### **Afinal, pagamos o pato?**

Pode-se dizer que *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* é a peça que mais êxito obteve nos anos de exílio latino-americano. Algo que mescla a irreverência da paródia ainda que amarga, comum às peças de Augusto Boal, e o trágico sentimento histórico da derrota política. Seu desfecho supostamente “pacífico”, com a vitória da burguesia local aliada aos interesses capitalistas, desvela as garras das classes dirigentes no momento em que as luzes se apagam e a música violenta anuncia o que só o teatro poderia denunciar tão concretamente: dezenas de cadáveres “pendurados pelos pés e pelos braços e pelos pescoços.” (BOAL, 1986, p. 188)

A peça tem início com a corrida pela acumulação por espoliação através do processo de centralização do capital, empreendido por uma famosa alegoria do imperialismo norte-americano: Tio Patinhas. O conselho chega do estimado “Deus-Moeda”:

Tio (Grito desesperado, de cortar o coração) – Que desolação! Todo este país já é meu! Fim de linha! Aqui acabou-se a minha vida, aqui já não posso enriquecer! Havia uma só solução, a mesma, investir: já não tenho onde. É a morte! Meu Deus, meu Deus, que devo fazer?

Deus-Moeda (Acende-se seu halo luminoso) – O que foi que eu disse? Busca outras terras onde habitem nativos em estado bem primitivo. Trata de explorá-los sem piedade, e traz mais ouro pra tua casa, e assim teu depósito continuará a crescer!

Tio – É isso que eu vou fazer! Reserva já um avião da MacPato's Airlines System, pergunte à MacPato's Travel Agency onde é que fica o país mais distante e mais nativo, com bons selvagens, puros, de bom coração, ainda não corrompidos pela nossa sociedade de consumo, confiantes (Acrescentar slogans do momento). Quero um belo país em estado primitivo! Um povo continente, um mundo a descobrir! (BOAL, 1986, p. 131)

O argumento, que parece ter sido inspirado nos escritos de Gustav Landauer – ao menos na referência religiosa ao caráter cultural do capitalismo<sup>9</sup> - é o principal mobilizador

---

<sup>9</sup> O que é digno de observação no trecho é justamente a aproximação que Boal ressalta entre o capital e uma divindade ou ídolo, comparação que não se encontra presente em “Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”, obra em que Marx elabora um trabalho crítico sobre a religião. A proposição de que a escrita da peça foi influenciada por algum escrito de Landauer parte, além do suporte que fornece no estudo do capitalismo como religião, do conhecimento de que sua obra *Incitação ao Socialismo* circulava pelo Brasil em espanhol. Segundo Landauer: “a palavra “Deus” (*Gott*) é originariamente idêntica a “ídolo” (*Götze*), e as duas querem dizer “o fundido” [ou “o escorrido”] (*Gegossene*). Deus é um artefato feito pelos humanos que ganha uma vida, atrai para si as vidas dos humanos e finalmente torna-se mais poderoso que a humanidade. O único escorrido (*Gegossene*), o único ídolo (*Götze*), o único Deus (*Gott*) a que os humanos deram vida é o dinheiro (*Geld*). O dinheiro é artificial e é vivo, o dinheiro produz dinheiro e mais dinheiro, o dinheiro tem todo o poder do mundo. Quem não vê, quem ainda hoje não vê, que o dinheiro, que o Deus não é outra coisa senão um espírito oriundo dos seres humanos, um espírito que se tornou uma coisa (*Ding*) viva, um monstro

da ação na peça e propiciará o embate entre o poder dirigente junto a figuras consagradas pela cultura de massas norte-americana e as “estranhas criaturas do espaço sideral”, identificadas com as organizações latino-americanas de esquerda.

No primeiro dos 30 quadros que compõem a obra, Boal fornece um amplo escopo de personagens alegóricas ou tipificadas pelo viés negativo. Zé Carioca, Mexicano, Noiva, Zorba, Gunga Din e Hindu inserem-se em um espaço nada limitado onde são congregados “selvas transamazônicas, transandinas, transierras, madres ocidentais e orientais e outras sierras e madres. Índios. Gritos de dor e de carnaval. Cobras e elefantes. Pão de açúcar, Corcovado, praias, Macchu Picchu, Cuzco, El Tigre, Viña del Mar, Punta del Este, Cactus e Sombreros, Llamas e Ponchos” (BOAL, 1986, p. 131) enquanto se ouve a canção “Yes, nós temos bananas”.

O que parece logo de supetão uma criação alegórica, passa a tornar-se mais problemático na medida em que o texto de Boal oferece-nos poucos recursos capazes de orientar o ponto de vista crítico sobre a matéria da peça. É em um trecho de extrema relevância que o autor lança mão de um parêntese fundamental, cuja função é denunciar os próprios limites ideológicos que a dimensão estética da obra engendra. Trata-se do diálogo reproduzido abaixo entre Zé Carioca e Mexicano, em que sobrevém a sintomática didascália:

ZÉ CARIOCA – Um típico representante desta terra. Indolente, preguiçoso, sempre dormindo a sesta sob o inclemente sol tropical, pobre, miserável, faminto, mas, apesar de tudo isso, sou alegre, jovial, bom perdedor, capaz de ser feliz na maior miséria física e moral etc. Em resumo, sou exatamente a imagem que o senhor tem de mim e de todos os que vivemos nos trópicos! (Sorriso resplandecente.)

MEXICANO – Yo también! (Diz vários “Yo también!” durante a fala do Zé Carioca) (Todos os personagens típicos devem ser apresentados da forma mais típica possível. Essa tipicidade nada tem a ver conosco: tem a ver com como eles nos vêem.) - (grifo meu) (BOAL, 1986, p.134)

Aqui, convém destacar dois recursos que Boal faz uso de maneira a objetivar suas personagens: a alegoria e o tipo. A utilização de personagens tipificadas, entretanto, não é nenhum ineditismo tendo em vista o conjunto da obra de Boal. Desde o começo das atividades de laboratório de atuação e seminários de dramaturgia no Teatro de Arena, a função da personagem é estudada e analisada, em primeira instância, através de um pensamento teórico-prático sobre a cena nacional, bem como sobre o impulso ideológico contido e catalisado principalmente pela *forma* dramática. É dessa maneira que a

---

(*Unding*), e que ele é o sentido (*Sinn*) que se tornou louco (*Unsinn*) de nossa vida? O dinheiro não cria riqueza, ele é a riqueza; ele é a riqueza em si; não existe outro rico além do dinheiro” (Cf: LANDAUER, 1947).

técnica quase instrumental aplicada por Boal durante os cursos e seminários ainda no início da década de 60 é equilibrada por uma prática de trabalho progressista e coletiva, em que as reuniões sobre os textos de cada membro do grupo eram abertas a inflexões sobre a concepção de uma dramaturgia eficaz do ponto de vista social e reflexivo. O destrinchamento de espaços possíveis para experimentações através do próprio trabalho dialético é que se torna responsável por, em certa medida, epicizar as produções do Arena.

Ainda assim, difícil seria a tarefa de desligar-se dos preceitos dramáticos e hegelianos e produzir contradições altamente significativas. Uma explicação esboçada por Sérgio de Carvalho que, a meu ver, intensifica ainda mais o nó do *zeitgeist* sedimentado na forma dramaturgica, estabelece uma associação entre “a hesitação histórica do Arena”, ao sucessivamente recorrer a categorias do drama e a “liderança do Partido Comunista, que antes do golpe militar acreditava ser possível um acordo com a burguesia progressista” (CARVALHO, 2011, p. 103).

Cabe aqui uma breve digressão histórica: se o fio da meada, ainda que um tanto desfiado e quase se rompendo, pautava-se pela ideia do nacional-desenvolvimentismo e na política de aliança de classes defendida pelo PC, a ele também se conjugava um sentimento de necessária atualização do campo artístico, em consonância com o processo de expansão urbana, industrialização e crescente aburguesamento nacionais. Segundo Antonio Candido, nossa tomada de consciência como país subdesenvolvido a partir da década de 30 acarretou a certeza da “pobreza atual, da atrofia, do que falta, e não do que sobra” (CANDIDO, 1989, p. 139), mas trouxe a confiança de que “a remoção do imperialismo traria por si só a explosão do progresso” (CANDIDO, 1989, pg.140). Tal progresso, contudo, estaria vinculado à noção de democracia burguesa, de uma maior definição de indivíduo autônomo inserido em uma lógica liberal. E é aí que se perfila um ponto essencial sobre a nossa própria modernização. O embaçamento da figura burguesa no Brasil, intensamente debatido e teorizado por Sérgio Buarque de Holanda (2015), no limite em que favorecia a entrada do capital externo e de técnicas sofisticadas para a industrialização já catalisada nos anos 50, também auxiliava a reproduzir estruturas sociais arcaicas, identificadas tanto pelas relações de trabalho (clientelismo, mandonismo), quanto pelas relações sociais associadas à formação subjetiva, esta regida principalmente “por duas formas contraditórias da concepção do sujeito: uma mais moderna, concebe o indivíduo isolado, o sujeito individual, enquanto sujeito autônomo, isto é, como fundamentalmente e por definição distinto do outro; e uma outra forma,

tributária da presença da escravidão, torna muito simplesmente inconcebível essa autonomia, pois ela não é apta a conceber a distinção entre o mesmo e o outro.” (PASTA, 2012, p. 15)

Arriscando uma possível hipótese para a questão teatral na época, podemos pensar que a partir do exílio de Augusto Boal, com a fragmentação e quase extinção da esquerda brasileira em diversos grupos dissidentes, além da inexistência de horizontes para aqueles setores mais progressistas, as relações sociais tornam-se ainda mais nebulosas, dificultando o aproveitamento da forma dramática. Neste sentido, a inclinação das produções de Boal é norteadas por um teatro capaz de retratar os acertos e falhas dos movimentos revolucionários até então, elucidando pela via negativa a necessidade de uma verdadeira e potente organização entre os trabalhadores na condução da luta social necessária em meio ao colapso e ao catastrofismo dos anos 70.

É assim que *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* não segue o recomendado pelo drama burguês. Sua estrutura eminentemente épica, repleta de fragmentos desconexos, canções e intervenções do narrador-coringa, opera uma espécie de distopia ao elaborar um retrospecto histórico e desembocar na penumbra e na paralisia cadavérica. Suas personagens-tipo, representantes de uma espécie de espírito nacional, latino-americano ou, até mesmo, periférico, ressaltam o caráter passivo, alienante, indolente, corruptível e ingênuo em que tais povos são enxergados pela ótica das classes dirigentes. A ridicularização de tais figuras e alegorias não deixa de ser problemática: se a intenção mobilizadora era contestar a caracterização de personagens empáticas divulgadas nos veículos de massa, o feitiço poderia virar contra o próprio feiticeiro. De acordo com a forma da peça, seria possível que houvesse alguma simpatia ilustrada pela chacota, rechaçando todo e qualquer prenúncio de “latino-americanidade” como um atraso a ser superado por meio de um salto, de preferência, em direção a terras europeias.

A opção de Boal em trabalhar com o personagem Tio Patinhas para desvelar à plateia os reais interesses em jogo na ideologia norte-americana é defendida por ocasião da montagem da peça na Argentina em 1973:

O universo do Tio Patinhas está cheio de dinheiro, de problemas causados pelo dinheiro, de ânsia de ter e de guardar dinheiro, etc. O Tio Patinhas é um personagem muito simpático e por isso cria empatia com seus leitores, ou com os espectadores dos filmes em que aparece. Por essa empatia, pelo fenômeno da justaposição de dois universos, os espectadores passam a viver como reais, como suas, essas ânsias de lucro, essa capacidade de tudo sacrificar pelo dinheiro. O público adota as regras do jogo, como ao jogar qualquer jogo. (BOAL, 1980, p.118)

É assim que o personagem boalino Tio Patinhas mantém quase em sua totalidade, uma capacidade de estabelecer certa empatia com o público, uma vez que suas características mais marcantes não são alteradas. Será, no entanto, na relação entre ele e as demais personagens que se vislumbrarão os efeitos desastrosos e virulentos da “religião capitalista”, da qual o personagem-título é representante. Em uma cena marcante da peça, em que há o embate entre estudantes durante uma assembleia para discutir a agenda do movimento, Boal já sinaliza o entrave, a fraqueza e o esfacelamento ideológico do grupo de estudantes revolucionários antes mesmo do contato com o protagonista norte-americano e com toda a repressão política que se manifestaria a seguir:

AZAMBUJA – De acordo. Eu apoio inteiramente a tese de que se deve acabar com a distinção entre estudante e operário. Numa sociedade ideal, essa distinção deve desaparecer porque representa uma divisão de trabalho e é injusta!

BONIFÁCIO – Por isso devemos melhorar o cardápio dos restaurantes da juventude!...

BENEDITO – Isso também é fascismo, porque estaremos criando uma outra casta: a juventude! Companheiros: nós temos que lutar contra a fome, que é o problema mais geral, e não só contra os nossos restaurantezinhos. A nossa luta deve ser sempre política, pois do contrário será imoral, reacionária e fascista!

BONIFÁCIO – Vamos com calma: é verdade que nós precisamos destruir a sociedade corrupta e corruptora, de acordo! Mas a sociedade em si mesma é uma abstração. Ela está composta de pequenas coisas materiais: restaurantes, quadros-negros, professores, etc. Não se pode lutar contra uma abstração. É preciso lutar contra as coisas concretas que existem. Que cada qual lute no seu terreno específico. Os operários na fábrica, os camponeses no campo e nós em nossas escolas! Por isso proponho: vamos acampar em frente ao Palácio do Governo. Hoje está é a nossa forma de luta. Amanhã pode ser outra!

PRESIDENTE – Os que estiverem a favor permaneçam como estão; os contrários que se manifestem! (Alguns estudantes gritam “Fascistas!” e saem do Plenário, liderados por Benedito.) Aprovado pela unanimidade dos que ficaram! Fica suspensa a sessão. Vamos todos ao Palácio do Governo. Esta é uma manifestação pacífica! Obedeçam ao sistema de segurança! Proibido jogar pedra nos milicos! (BOAL, 1986, p. 138)

Como caricatura do imobilismo do Partido Comunista e de seu recuo tático organizado na época do golpe, a cena assume uma dupla função: mostra como essa parcela da esquerda – burguesia progressista – sucumbiu aos interesses capitalistas e permitiu perpetuar seu papel de classe como elite social e, por outro lado, auxilia a compreender a guinada do movimento popular pela ação de vários focos de resistência recém-saídos do movimento estudantil. As ações armadas, narradas em um espaço nada convencional, não deixam dúvidas quanto às referências da obra, ainda que repletas de comicidade, sobretudo em relação a grupos clandestinos no Brasil e em Buenos Aires:

Mais bombas em ritmo musical. Metralhadoras em percussão. Entram cinco atores, de costas para a plateia, num mictório em plena atividade.

- Que foi que houve?

- Bomba no quartel!

- Que foi?

- Sequestraram o embaixador!
- Que foi?
- Roubaram dinamite da pedreira!
- Que foi?
- O coronel mandou dizer: vamos almoçar esses terroristas antes que eles nos jantem!  
(Aumenta o ritmo bombista.)
- Que foi? Que foi? Que foi agora???????
- Comeram o coronel no café da manhã! (BOAL, 1986, p. 152.)

As medidas de contenção das mobilizações populares narradas na canção do embaixador norte-americano, “O Mundo Vai Ser Livre na Porrada”, são levadas a cabo com o auxílio de personagens nada convencionais: Batman, Robin, Narda, Mandrake e Super Homem, além do papel exigido da imprensa (rádio e televisão) na instauração de um estado de terror social pela ameaça vermelha:

LOCUTOR – Hordas de fanáticos, liderados por diversas seitas de Bruxas e Feiticeiras, assaltaram bancos, explodiram bombas, sequestraram diversas personalidades do jet set internacional, pessoas de bem, e estão agora organizando movimentos de massa contrariando os mais legítimos interesses dessas próprias massas ingênuas e trabalhadoras. O povo não pode permitir que o pânico se apodere do país. (BOAL, 1986, p. 152)

Ao que parece, aqui Boal lança mão de um recurso similar ao utilizado em *Arena Conta Zumbi* quando centraliza a postura e a tomada de posição da imprensa em meio aos acontecimentos. Se em *Zumbi*, as notícias eram retiradas dos jornais e deslocadas em seu tempo histórico, de modo a criar um laço temporal, em *...Tio Patinhas*, Boal insere explicitamente em sua dramaturgia longos trechos de manipulação e de reprodução do poder exercidos pelos meios de comunicação de massa – recurso que também se fará presente na primeira versão de *Torquemada*.

O que mais salta aos olhos na peça, entretanto, é o sintomático deslocamento sofrido pelo Sistema Coringa. No prólogo da obra, Boal afirma a capacidade de flexibilização da obra, sendo possível para o diretor valer-se tanto do rodízio de atores comum ao Sistema Coringa, quanto de um método de seleção daqueles poucos que poderiam ser tratados de acordo com o princípio da verossimilhança. Cabe a indagação: qual(is) seria(m) o(s) personagem(ns) adequado(s) para uma representação verossímil? Seria destinado a tal(is) personagem(s) a função protagônica do Sistema Coringa?

A observação ao início da peça é curiosa, pois trata-se de uma obra com um viés negativo, em que as personagens são apresentadas de forma duvidosa, ambígua e sempre repletas de segundas intenções. Podemos conjecturar que a utilização da empatia na caracterização do personagem-título serviria como um recurso que funciona na lógica inversa, pervertendo o resultado usual e levando o espectador a observar e refletir os

perigosos caminhos engendrados por uma ideologia aparentemente ingênua. Com a obra, portanto, Boal questiona a centralidade de uma figura positiva e mobilizadora, capaz de guiar os desvalidos no processo de transformação social. Tal seria o nexos entre *El Gran Acuerdo Internacional de Tío Patilludo* e as concepções internacionalizantes e democráticas de um teatro produzido no exílio: tornar cada cidadão consciente sobre a importância da apropriação dos meios de produção cultural e, com eles, da arte teatral.

É assim que o teatrólogo parece perceber o seu próprio impasse enquanto artista de esquerda, desejante da desintegração do lugar social de poder a ele normalmente imposto. *El Gran Acuerdo...*, assim, aponta o perigo do fantasma do populismo como uma relevante armadilha histórica em que a esquerda latino-americana se enredou. Tal como o rato kafkaniano que, compelido por imensas paredes até a trágica ratoeira, ouve o conselho de um gato acerca de uma possível mudança de rumo e é devorado pelo felino (RABELLO, 2013) o momento mais fértil e inteligente (SCHWARZ, 2008) da produção cultural de esquerda latino-americana teve de ser freado. A Boal, o exílio promulgou uma espécie de autocrítica já presente em *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo* e aprofundado nas outras criações da década de 70. Contudo, ao fazermos um balanço a respeito do que restou do ímpeto político da arte de esquerda da época, fica a dúvida se, entre as armas e o deus-moeda, restou-nos pagar o pato.

### Referências bibliográficas

- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. Coimbra: Centelha, 1977.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista a Charles Driskell”. In: *Latin American Theatre Review*. Novembro de 1974, pgs 71-78.
- \_\_\_\_\_. “Que piensa usted el arte de izquierda en Brasil? In: *Primer Acto*, nº 132, 1971.
- \_\_\_\_\_. “Boal habla de Zumbi y de la situación brasileña actual”. In: *Primer Acto*, nº 146-147, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Las Metas del Sistema Comodín”. In: *Primer Acto*, nº 146-147, 1972.
- \_\_\_\_\_. “El arte y las masas – En torno al teatro popular”. In: *Primer Acto*, nº 146-147, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRISKI, Norman. *Norman Briski: Mi política vida*. Buenos Aires: Dunken, 2013.

- CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Sérgio de. “Atitude Modernista no Teatro Brasileiro”. In: *Próximo Ato: Teatro de Grupo*. 1ª edição. São Paulo: Itáu Cultural, 2011, vol. 01.
- CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino. *Memórias do Exílio*. São Paulo: Editora Livramento, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. Entrevista a Jorge Raventos. Revista *Redacción*, 1974.
- FERRER, Maria Florencia. *A construção do poder desde o campo popular: os anos 70 na Argentina*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LANDAUER, Gustav. *Incitación al Socialismo*. Buenos Aires: Editorial Americale, 1947.
- LUZURIAGA, Gerardo. “El IV Festival de Manizales”. In: *Latin American Theatre Review*. Fall, 1971.
- MARÍN, Juan Carlos. “La Noción de polaridad em los procesos de formación de poder”. In: *Cuaderno n° 8*, Buenos Aires, CICSO, 1981.
- PASTA, José Antônio. “O Ponto de Vista da Morte”. *Revista da Cinemateca*, 2012.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- RABELLO, Ivone Daré e OTSUKA, Edu Teruki. “Grande fábula”. In: *Revista Via Atlântica*. São Paulo, n° 23, 115-117, jun. 2013.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: Entre Raízes e Radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999
- SANTOS, Patricia Freitas dos. *Pedagogia da Atuação: Um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal durante o exílio latino-americano*. Dissertação apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

## **Documentário**

*Tras las huellas de Augusto*. Direção: Cora Fairstein, Investigação: Cora Fairstein, Paula Cohen e Débora Markel. Produção: VacaBonsai Colectivo Audiovisual (AR), 2014.

## **Entrevistas inéditas**

HOLANDA, Chico Buarque de. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. São Paulo, 27 out. 2014.

NEPOMUCENO, Eric. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. Rio de Janeiro, 28 out. 2014.

### **Artigos de jornais**

ZUMBI vai aos estados unidos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 de abril de 1969, p. A-2.

CET distribui verbas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 de junho de 1969, p. A-6.