



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p135-172

Sala Aberta

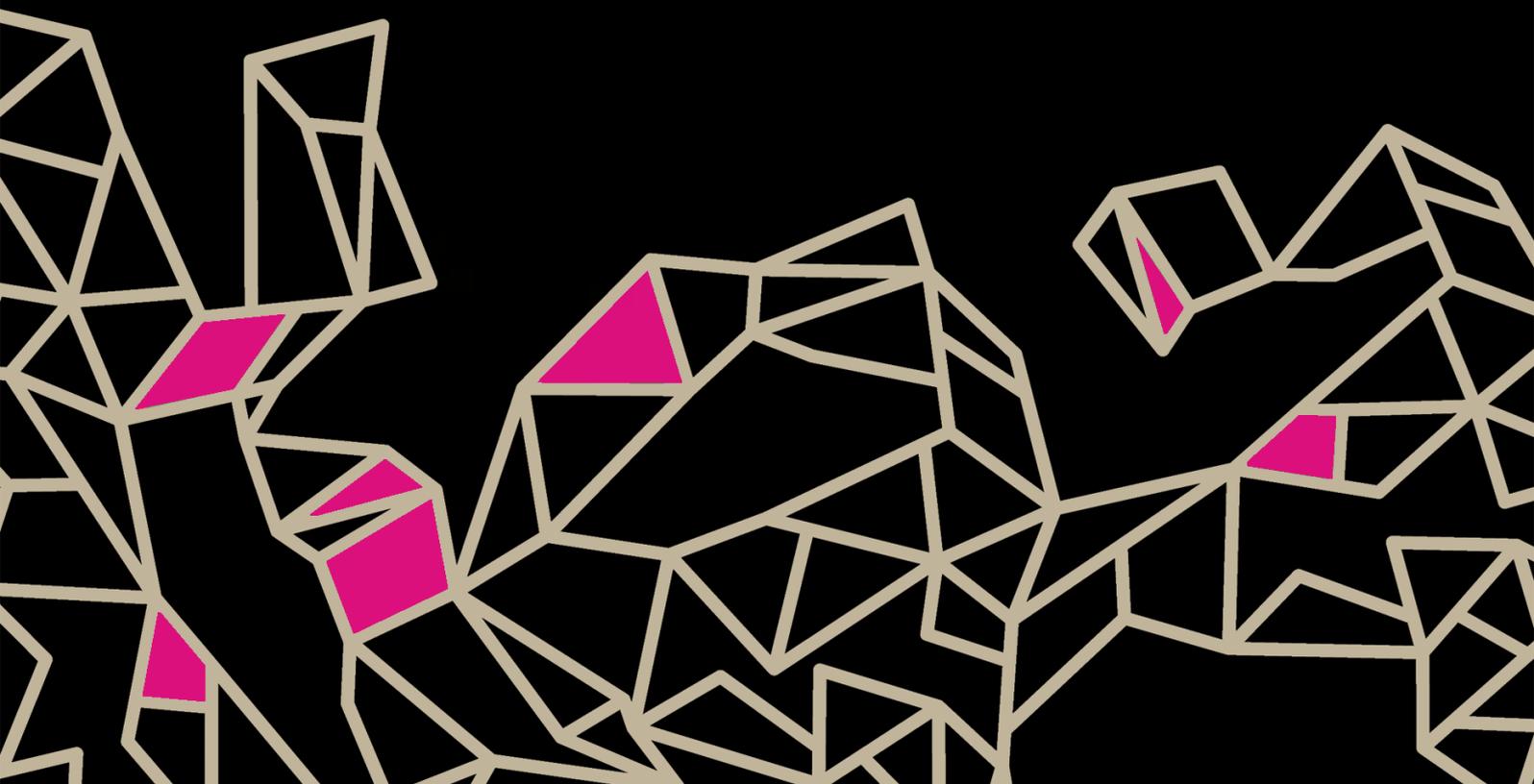
Lua vermelha em Lisboa

Red moon at Lisbon

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

Professor e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo



Resumo

O artigo ensaia um itinerário do autor com Augusto Boal, nos anos de 1977 e 1978, quando participou como músico e diretor musical da montagem lusitana de *Zumbi*. No percurso, narra os pontos centrais deste caminho, seus impulsos criativos, éticos e políticos, além dos movimentos decorrentes da ação pedagógica de um dos principais artistas teatrais contemporâneos, cuja estatura está por ser reconhecida e traçada, especialmente no âmbito acadêmico brasileiro. Trata-se, em seu núcleo, de cotejar a montagem original do *Arena conta Zumbi* (São Paulo, 1965) com sua encenação em Portugal (Lisboa, 1978).

Palavras-chave: Teatro musical brasileiro, Augusto Boal, Teatro e política.

Abstract

This article rehearses the itinerary of its author with Augusto Boal between 1977 and 1978, when he participated as a musician and musical director of the Portuguese production of *Zumbi*. It narrates the central points of this trajectory, his creative, ethical and political impulses, and the movements resulting from the pedagogical action of one of the main contemporary theatrical artists, whose stature has yet to be recognized and traced, especially in the Brazilian academic sphere. For such, the original production of *Arena conta Zumbi* (São Paulo, 1965) is compared to its staging in Portugal (Lisbon, 1978).

Keywords: Brazilian musical theater, Augusto Boal, Theater and politics.

*...alguns segundos antes de cada aparição de Kragler
se acendia uma lua vermelha...*

Kragler: E sempre essa lua vermelha!
(Brecht, 1968)

1

No Teatro Maria Della Costa, em 1958, acontece a primeira encenação profissional¹ de um texto de Brecht no Brasil: *A alma boa de Setsuan*, com

¹ Trata-se da primeira montagem de uma companhia teatral profissional. Em 1951, *A exceção e a regra* foi montada na Escola de Arte Dramática, no exame final.

direção de Flamínio Bollini Cerri. A produção coincide com a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Augusto Boal, primeiro sucesso do Teatro de Arena, passo determinante para a definição da poética do grupo, que fomenta uma dramaturgia brasileira concebida e encenada em confronto histórico com o momento sociopolítico e as ações para sua transformação. Dois anos depois, Della Costa aterrissa em terras portuguesas para apresentar a obra, enfeixada em um repertório de seis peças, entre as quais *A falecida em dó-ré-mi*, da obra de Nelson Rodrigues, *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes, e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, primeira direção de Flávio Rangel e maior sucesso nessa temporada. Luís Varela narra assim a estreia da montagem brechtiana em Portugal:

Doze de março de 1960. A companhia brasileira de Sandro Poloni (empresário) e Maria Della Costa (primeira atriz) apresenta no Teatro Capitólio do Parque Mayer em Lisboa *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht. Segundo Luis Francisco Rebello, a estranha cedência da Censura (Brecht era pela primeira vez representado em Portugal num período de particular dureza do regime salazarista) teria algo que ver com um gesto de boa vontade do governo português em relação ao Brasil, país com o qual as relações se tinham tornado particularmente tensas depois do exílio naquela antiga colônia do General Humberto Delgado, vencedor defraudado das eleições presidenciais viciadas em 1958 em Portugal. A representação da peça de Brecht foi momentaneamente perturbada logo no início do espetáculo por um pequeno grupo de ultra-salazaristas que aos vivas a Portugal livre e imperial e aos morras ao comunismo internacional, tentaram pôr termo a esta afronta aos valores mais profundos desta Terra de Santa Maria. A polícia, por sua vez, [...] decidiu cumprir a lei, repor a ordem, expulsar os desordeiros a assegurar que a representação prosseguisse até o fim, no meio de aplausos vibrantes da numerosa assistência. A imprensa de direita e de extrema-direita não se cansou [...] de, à boa maneira fascista, ir estampando nas páginas de seus jornais os nomes de críticos e intelectuais que saudaram a representação do perigoso comunista. A leitura das críticas de direita a este espetáculo e das declarações na imprensa dos mais diversos intervenientes no processo (incluindo as da própria Maria Della Costa contra as posições políticas de Brecht e em louvor ao governo português publicadas no jornal oficial do regime *A Voz*²) constitui, só por si, um excelente

2 A atriz declarou em *A Voz* (21 de março de 1960, p. 1): Sou uma admiradora sincera do Governo Português [...]. Procurei incluir Brecht no meu repertório porque representa uma corrente teatral moderna e característica. Mas não posso concordar com as suas ideias ou defendê-las, porque sou católica. Aliás, em minha opinião arte nada tem de ver com a política.

exercício de aprendizagem do teatro épico e uma eloquente ilustração das “dificuldades de dizer a verdade” (VARELA, 1998, p. 85)

Durante o fascismo português, segundo Luís Varela, esse é um dos poucos momentos de extrusão política provocada pelo acontecimento teatral. Mais de uma década depois, os ares democráticos do 25 de abril de 1974 insuflaram novas e promissoras possibilidades de manifestação teatral, com a proliferação de grupos de teatro, como A Barraca e A Comuna, bem como a configuração de “uma situação social radicalmente diferente da anterior na qual os homens e mulheres de teatro foram muito rapidamente chamados pela sociedade a cumprir um papel de animadores socioculturais” (Ibid., p. 86).

Convidado para assumir a direção artística do grupo A Barraca, eis Augusto Boal em Lisboa, era 1976. Em carta ao teatrólogo Carlos Porto (BOAL, 2015, p. 94), o teatrista carioca sintetiza sua peregrinação latina na diáspora brasileira, quebrada periodicamente pelos golpes de estado.

Infelizmente, eu já assisti a muitas primaveras: primeiro foi a de Goulart, pouco antes de 64. Tínhamos a certeza de que as transformações sociais já feitas eram absolutamente irreversíveis. E foi aquele desastre que perdura até hoje. A última foi a de Cãmpora, aqui na Argentina, em 73. Nunca vi um povo tão feliz (a não ser nas fotos que nos chegavam de Portugal). Também poucas vezes tenho visto um povo tão revoltado como o da Argentina de hoje. Vi também a primavera chilena de Allende e hoje sinto náuseas quando, nessas viagens que faço, sou obrigado a fazer escala por alguns minutos no aeroporto de Santiago. Em todos esses desastres existiu sempre uma constante: a desunião da esquerda. [...] Mas, por felicidade, creio que em Portugal ainda há tempo. Ainda se pode evitar o desastre embora, como você tão amargamente disse, “existem lugares em que já é perigoso não ser reacionário”

Os cravos já secos e murchos exalavam apenas “perfumes tristes” e as memórias de uma revolução.

2

O ônibus verde de dois andares circundou a rotatória em frente ao aeroporto da Portela e desceu a avenida na direção do Tejo, cidade baixa, era agosto, verão de 1977, uma névoa fria nublava o domingo, lá fora nenhuma

gente na rua, poucos automóveis, cartazes, pichações, palavras de ordem, a desordem impressa nos muros da avenida monumental contrastava completamente com a assepsia repressiva imposta nas cidades do meu país, a mordaza me fizera voar desde o Marrocos, Marrakesh, Casablanca, Tanger, uma fuga sem perseguição, eu não fora expulso, a ameaça era dentro, uma solidão impotente de informações sonegadas, um sequestro de si à procura do resgate, o sangue de Herzog assassinado escorria pelas frestas das grades, epílogo da desmistificação do milagre, salto do ônibus em busca do albergue dos estudantes, fechado, volto à avenida, noto a semelhança com Salvador, elevadores espelhados, o rio português é o mar Atlântico, de baixo vejo a cidade alta, praça dos Restauradores, Pensão Lisboa.

3

Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
 Mas o correio andou arisco
 Se me permitem, vou tentar lhe remeter
 Notícias frescas nesse disco
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 A Marieta manda um beijo para os seus
 Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
 O Francis aproveita pra também mandar lembranças
 A todo pessoal
 Adeus
 (HOLANDA, 1976)

4

Você já está pra lá de Marrakesh. Mexe qualquer coisa dentro doida, já qualquer coisa doida dentro mexe. Quando saí do Brasil, Caetano cantava qualquer coisa dentro doida e polemizava com as vozes tradicionais da esquerda, para quem imperava a necessidade de conscientização política, tolhidos os canais institucionais. Quando saí do Brasil, não tinha um plano de viagem em minha cabeça: agarrar o mundo na palma da mão, esse o meu

desejo. O Marrocos era lugar de passagem, três dias para chegar a Lisboa. Nas Amoreiras, Marcílio Krieger, meu único contato na cidade, produtor de cinema, me recebe na cozinha do apartamento da Travessa da Fábrica de Pentes, perto dos Arcos do Marquês, me diz, sotaque catarinense, “você tem que conhecer o André”, André Luiz Oliveira, cineasta.

O Cinema III, na rua Conde do Bonfim, na Tijuca, anunciava o filme *A lenda de Ubirajara*, luminosa poesia filmada na selva brasileira. No saguão, recortes de jornais narravam a aventura, fascínio para meus olhos ávidos de novas paisagens. Baseado no romance de José de Alencar, o misterioso filme era todo legendado, pois falado em tupi-guarani, uma espécie de partida para o centro do peito brasileiro, com final enigmático, em que o sol da aldeia se funde com Brasília. Naquela tarde carioca, eu jamais imaginaria que, semanas depois, toparia o baiano André Luiz em Lisboa, no bairro de Campolide. Dupla coincidência: descubro André violonista e compositor. Na noite em que nos conhecemos, cantamos até a madrugada, dueto de sotaques a dois violões, tamanha sintonia que, semanas depois, com muito Gil e Jackson do Pandeiro, acabamos em um bar luso-brasileiro, chamado Tropicália. Compusemos um punhado de canções, “Voo”, um teminha de jazz, como ele dizia, e “Medida do coração” (DAL FARRA MARTINS; OLIVEIRA, 1981), prenúncio das fraldas da filha Rama, um samba baseado no diálogo entre ele, na iminência de ser pai, e eu, nas palmilhas do andarilho.

Eu: Essa é a medida do meu coração
Queira ou não queira
Tenha certeza
Esse é o tom que o sol me dá
Sou eu sozinho e a natureza
Pra que ter filhos, pra que casar?

Ele: Tá bem, você é um cara legal
Mas não desarrume o meu varal
Canto sem querer intimidar
Tenho muitas fraldas pra lavar
Neles é que eu vou continuar.

Naquela noite, sua mulher Luna, cineasta, solfejou com seus olhos: “vou te apresentar ao Boal”. Súbito, a canção do Chico relampejou: “um beijo na

família, na Cecília, nas crianças; Fabian y Julian, dez dias estrangeiro e eu ali, com ela e o caro amigo, na sala nós cinco mais Márcia Fiani, atriz exilada, morava também ali.

Minha aventura começara a fazer sentido. *En México me contaron que no se procura el peyote, pero se lo encuentra, y después de encontrarse el primero, es preciso aguardar el segundo para disfrutarlo.* Muito tempo depois, aprendi com Fauzi Arap a descobrir coincidências, talvez descontinuidades da memória no olhar do estrangeiro distraidamente atento, pistas do resgate que eu não conhecera. Quando não aparecem coincidências, é bom fabricá-las, ensinava. Décadas antes, Fauzi encontra Boal.

Meu encontro com Augusto Boal, em 1960, foi fundamental para que eu me descobrisse um ator. Eu fazia parte do grupo Oficina, que ainda era amador, e tivera, pouco antes, uma experiência infeliz dentro do grupo, que havia me levado a duvidar de meu talento e a questionar se seria mesmo esse meu caminho. Todos ambicionávamos a profissionalização, mas meu insucesso particular me amargurara e me pusera em crise. De repente, num passe de mágica, nas mãos de Boal, eu acabei me revelando uma grande promessa. [...] Sua forma de dirigir na época era capaz de despertar com delicadeza, a iniciativa e a criatividade de cada ator, sem violência, e de mobilizar em cada um aquilo que ele tinha de melhor. (ARAP, 1998, p. 59)

Delicadeza sem violência. Fauzi capta o tom que eu reconheço no Boal: seu gesto era necessário mas suave, sua voz nunca vi esgarçada, falava uma carioquice no sotaque com uma alegria de fundo, sua musa fosse Euterpe, a doadora dos prazeres, Alegria, talvez. Nos ensaios do *Tartufo*, Myrian Muniz contava, ele ficava em volta, à distância observava os atores criarem relações no performar do texto, em volta da mesa rústica de madeira papéis gestavam personagens, ele via de fora e encenava, como ela dizia: marcava, colocava de pé, guiado pelo gesto político. Delicadeza e escuta, sem violência.

5

Nello 1901, doppo tredieci anni di Brasile, mio Nonno Battista e suoi fratelli Beppe e Antonio facevano i contadini. Aos dezesseis, esposou minha Nonna com doze. Na década de 1920, quando eram quatro filhos e seis filhas em volta



da mesa, viajava por profissão, trazia mantimentos, notícias e música no lombo de um burro, sanfoneiro de valsa e tarantela, devia também cantar com a voz forte do meu tio Gastão, que me ensinou a embolada, meu Nonno era cometa, ia e vinha sem aviso, mas, quando aparecia, brilhava a festa, apressavam casamentos, adiantavam aniversários, Tália era sua musa, talvez. Cometa era também Boal, surgia e desaparecia de repente, mas, no átimo, sua permanência luzia. Cecília, Márcia, Luna e eu inventamos um grupo musical. Numa dessas aparições, o cometa iluminou o nome: *Os Falsos Baianos*. Eram músicas infantis, *amanhã é domingo, se casa Piringo, com uma mulher que não sabe coser, e tampa a panela com um alfinete...., e tampa a panela com um rabanete....*, um ano depois uma única sessão numa tarde de sábado em Paris, na Maison du Brésil. Rua Duque d'Ávila, ensaios no apartamento, em volta da mesa da sala de jantar, o acolhimento familiar preparava um salto para o teatro.

6

Uma sexta-feira à noite na sala de um apartamento ocupado por estudantes portugueses, cinco lances de escada acima do nível da rua, moçambicanos, um paraquedista angolano, famílias que eu nunca conhecera quando vivi ali, Robertinho, percussão carioca, Jan, viola canadense, e eu, violão: o combo do *Zumbi*, depois. Uma festa de um grupo em gestação, o samba rola solto, "Preta Pretinha," a introdução igualzinha à do Pepeu o André me ensinara, eu experimentava um bandolim, meu instrumento era o cavaquinho, afinação diferente, eu tirava algumas introduções, "Noites cariocas". Boal propõe um jogo: na fruição da festa, escolha alguém e observe, ato de escuta distraída, dissimulada, diria uma atriz. O olhar ouvinte de Boal deslizava habilmente pelas relações na sala. Mais tarde pediu que apontássemos o quê mais tocara do outro. Ele dizia uma palavra a cada qual e, pra mim: "seu olhar".

7

Algo magnetizava, cheiro de teatro no ar, dois atores brasileiros circulavam pela casa, Rui Frati e Seme Lutfi. Um encontro com o grupo português Os Faz Tudo plantou na ideia da Cecília montar o *Arena conta Zumbi*.

Escrita por Boal e Guarnieri e musicada por Edu Lobo, em 1965, como uma parábola sobre o golpe de 1964, *Zumbi* pretendia ser uma experiência épica brasileira, apoiada na poética de Bertolt Brecht. *Zumbi* ousava trazer para a arena as vozes da repressão, mesmo que a forma musical muitas vezes as amaciasse. Um dos maiores sucessos do grupo em todo o mundo, *Arena conta Zumbi* consagra o início de um movimento de rompimento com os limites entre palco e plateia, por parte de Boal. O cenário de Flávio Império era muito simples: três praticáveis e um tapete, expressão da origem burguesa dos atores, vestidos de calça e camiseta, num tempo em que se ia ao teatro de terno e gravata. Gesto poderoso, instaurava um ponto de vista de classe e desmascarava a sala frontal burguesa como tipologia teatral. Para contar a história, os atores se revezavam nos papéis: o sistema curinga. Os curingas são o prenúncio da clandestinidade dos anos pós-AI5, ato de dezembro de 1968, quando o golpe civil-militar atinge artistas, professores, jornalistas. Em 1964, Boal, perseguido em São Paulo, mudou-se para o Rio, já que não havia uma integração policial nacional. Continuou trabalhando: dirigiu o *Opinião*³. Em 1968, a articulação policial, sua prisão e tortura exigiram que saísse do Brasil, tornando-se o único homem-de-teatro exilado político.

Embora montasse *Ao qu'isto chegou!*, a nova peça da *Barraca* – você já foi ver *Ao qu'isto chegou!?*, brincava – Boal topou encenar com a seguinte proposição: “*vocês ensaiam tudo a partir da música, no fim eu levanto em quinze ensaios e a gente estreia*”. E, pra mim: “*se eu não estou, você é o diretor*”.

O cometa cintilava um chamado, uma vocação, um impulso: venha e vá, ocupe esse lugar. Desde meu primeiro contato em 1967, lá em Botucatu, a música era minha senha de entrada para o teatro. Naquele ano, compus uma trilha sonora para a *Partida para o centro do peito*, uma bela provocação em três movimentos do Alcides Nogueira, apresentada no palco italiano do Cine Teatro Nelli. Na década seguinte, aluno de engenharia e matemática em Taubaté, propuseram-me a criação de um grupo de teatro universitário. Para nos orientar, convidei o Márcio Tadeu, que estudava arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU) e teatro na

3 Pedagogia de atuação. Quando ensaiou *Nara Leão*, Boal desafiava sua projeção: pedia que sempre cantasse para ele, e se afastava à medida que ela cantava. A voz, dizia ele, é como o olho: dimensiona a distância e ajusta o foco.

Escola de Artes Dramáticas (EAD). Seu grupo seria, mais tarde, o Pessoal do Victor, nome tirado de uma inesquecível montagem de *Victor ou As crianças no poder*, de Roger Vitrac, dirigida por Celso Nunes. Márcio sugeriu um punhado de opções de textos curtos, entre eles *O delator*, um dos episódios do *Terror e miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht. Na terrível fábula brechtiana, as paredes têm ouvidos. Minha primeira tentativa de ator, um professor critica as ações do governo nazista, numa tarde de domingo chuvoso, no almoço com a mulher e o filho, militante da Juventude Hitlerista. Terminada a refeição, quando pai e mãe percebem que o filho saiu, o medo se transforma em pânico: todo estudante é potencial delator. Era 1973: a atmosfera política asfixiava, a toda hora chegavam rumores surdos de estudantes presos, no Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA), na USP, em São Carlos. O nazismo era ali, família, paredes, medos brasileiros. Márcio também era cometa, entre idas e vindas trazia exercícios, jogos, improvisações, telefone, ribaltas de latas de óleo e celofane sépia, dixie, Alemanha dos anos 1930, o som da chuva que caía o tempo todo, sutil referência brechtiana à superstição da região de Colônia, que reza: chuva é sinal de mau agouro.

Ali em Lisboa, naquele 1977, minha identidade artística era recente. Havia poucos meses, no Festival de Cinema de Figueira da Foz, cidade marítima situada entre Lisboa e Porto, ao me registrar no hotel, declarei, pela primeira vez: profissão, músico.

Sem saber do meu breve caminho teatral, Boal me confiava uma tarefa além: intuição dialética, risco do pedagogo que vê, escuta, fareja, adivinha e impulsa. Estrangeiro tímido, cruzo a fronteira e inauguro um movimento irreversível de descobertas.

8

Eram canções com forte sotaque da bossa-nova. Porém o samba domesticado já latejava nelas, em movência pelo contato de Nara Leão com João do Vale e Zé Kéti no Opinião, o “Carcará” cortante de Bethânia, as mãos de Baden pulsando no violão a violência da escravidão. Na época dos movimentos de libertações das colônias africanas, Moçambique, Cabo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, no rastro ressonante do 25 de abril, imaginei o clássico

combo original de Carlos Castilho – violão, flauta, contrabaixo e bateria – contaminado por tamborim e tambor, uma concepção mais ruidosa e rítmica, percussiva. Mesmo implícita, a bossa permanecia e rimava com o cenário e os figurinos de Flávio Império, tapete, camisetas e calças jeans, que marcavam o lugar de irradiação do grupo: a sala de classe média. Roberto Schwarz argumenta que

O processo cultural [...] foi represado em 64. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução. Nestes espetáculos, a que não comparecia uma sombra de um operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via sua esperança. (SCHWARZ, 1978, p. 78)

A simetria de classe entre palco e plateia, na qual se destacava o movimento estudantil, expressava-se em cena pela concepção de Flávio Império e a bossa-nova. As respostas musicais do Arena e do Opinião ao golpe de 1964 configuravam

uma espécie de revolução brechtiana, a que os ativistas de direita, no intuito de restaurar a dignidade das artes, responderam arrebatando cenários e equipamentos, espancando atrizes e atores. [...] Em lugar de oferecer aos estudantes a profundidade insondável de um texto belo ou de um grande ator, o teatro oferecia-lhes uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados, para imitação, crítica ou rejeição. (SCHWARZ, 1978, p. 82)

Quem seria essa plateia portuguesa, treze anos após o golpe civil-militar, doze depois da estreia do musical nas margens da Ipiranga e há tão pouco tempo dos movimentos africanos de independência? Tateávamos as perguntas no calor musical dos ensaios, híbridos de bossa e samba. Nas noitadas de Lisboa, conheci Robertinho e Jan, tambor marroquino, percussão e viola, máscara da rabeça, África e Europa: a costura fazia sentido, pois *Zumbi* era contado na evocação do cantador nordestino, em redondilhas.

Nosso grupo conta a história
pra você ouvir gostoso



quem quiser me dê a mão
ou quem não tem outro gozo.

O Arena era agora Nosso Grupo: Fernando, Vera, João e Chico de Portugal, Jan do Canadá, Cecília da Argentina, Márcia, Seme, Rui, Robertinho e Zé Batista do Brasil. Cooperativa Luso-brasileira⁴.

9

Começamos a ensaiar o combo musical. Inventariamos as canções segundo três fontes: o texto (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1965), a gravação histórica do *Arena* (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970) e o LP *Edu canta Zumbi* (LOBO, 1968). O texto apresentava a peculiaridade de registrar a montagem original, como um documento de encenação, destinado provavelmente a orientar futuras produções, *ressonância*, talvez, dos modelos que Brecht desenvolveu, especialmente na década de 1950, na Alemanha Oriental. A gravação do *Arena* propiciava uma escuta das canções, entoadas em perspectiva teatral, na qual o rigor musical muitas vezes se destempera em nome do fluxo dos sentidos, condição pactuada também por Marília Medalha, única cantora do elenco. Além disso, trazia também modelos da dicção épica do grupo: com Lima Duarte, o lamento do *Banzo* no navio negreiro, a exaltação do trabalho da *Mão livre do negro*, a *Ave Maria* e a *Construção de Palmares*; e, com Guarnieri, o *Discurso de Dom Aires*, no fim do primeiro ato, e o *Tempo de guerra*, cuja poesia se baseia no *Aos que vão nascer*, de Bertolt Brecht. O LP de Edu Lobo proporcionava maior exatidão nas melodias, já que ele cantava todas as faixas, além de oferecer um tema e uma canção adicional: “O amor de Dandara, mulher de Ganga” e “Pra você que chora (Canção de Gongoba)”

Lançamos dois movimentos complementares: um dedicado à *instrumentação* e ao arranjo das canções, e outro à estruturação da peça toda, em que, por meio de elementos musicais de ligação, quase sempre percussivos, estabelecemos um fluxo rítmico quase ininterrupto entre o cantar e o dizer. Um exemplo é o fragmento “Fuga” (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970,

4 Fernando Loureiro e Vera Keel eram dos *Faz Tudo*, João Lagarto, ator português, Francisco Fanhais, um ex-padre cantor conhecido na esquerda lisboeta, Jan Galley, Cecília Thumin, Márcia Fiani, Rui Frati, Seme Lutfi, Robertinho.

cena 7, p. 33): tambor e viola improvisavam a ação crescente iniciada pelo desaparecimento de Zambí – a constatação da fuga, a propagação da notícia e a contaminação do desejo de liberdade, cujo ato pressupunha o arriscado embate com o desconhecido e a perseguição dos capitães do mato.

I. Fluxo rítmico crescente de vocalidades

- 1 – Zambí, ei Zambí!
- 2 – Cadê Zambí?
- 3 – Onde está?
- 4 – Curou as feridas.
- 5 – Tomou fôlego.
- 6 – Estufou o peito.
- 7 – Partiu.
- 1 – Zambí fugiu!

TODOS – Zambí fugiu!

II. Improviso livre de tambor e viola – motivos: mata cerrada, risco do desconhecido, perseguição

NARRADOR: Negros de todos os lugares procuravam as matas fugindo desesperados. Horror à chibata, ao tronco, às torturas. Buscavam no desconhecido um futuro sem senhor. Enfrentavam todo perigo. Fome, sede, veneno, flechas dos índios, capitães do mato. Agonia pela liberdade. Ideia de ser livre.

III. Breque

A interrupção brusca da música sustentava o contraste entre narração e diálogo presente na cena seguinte – “Negros nas matas”, quando Nico se nega a fugir – e preparava a estratégia de convencimento, tematizada no samba-exaltação “Canção das dádivas da natureza”

Os ensaios com o combo e com a trupe pendulavam entre esses movimentos e criavam uma estrutura musical concreta que sustentava o fluxo épico da peça: o teatro se insinuava nas brechas dos ritmos e das relações. O jogo entre fala e canto se enriquecia pelo contraste das línguas, nas fricções entre o português e o brasileiro. Simultaneamente, cantávamos muita canção brasileira, como uma afinação para a cena e a harmonia entre os



atuantes. Estes momentos resultaram no prólogo da montagem: começávamos desfiando canções para afinar o canto, de modo que o público, ao entrar, encontrava uma festa no palco. No confronto com a fábula, houve quem visse nesse ato uma celebração pela liberdade das colônias africanas.

10

No percurso dos ensaios do *Zumbi*, discutíamos com frequência sobre a atualização do texto e da montagem, impulsionados, talvez, pelo passo a passo que o enfoque musical propunha. O argumento principal se apoiava na luta pela independência das colônias portuguesas e o papel reverberante na própria revolução portuguesa. Se a fábula do *Zumbi* tematizava a liberdade aviltada pela escravidão, esperava-se que os movimentos africanos contemporâneos contaminassem a encenação. Em 1965, quando estreou, o golpe civil-militar era muito recente e as referências históricas deviam ressoar com facilidade no público. Analogias entre os quilombos e os Centros Populares de Cultura (CPC); entre os discursos de Dom Aires e de Castelo Branco, primeiro militar ditador; entre o acordo de Zambi com os comerciantes e o pacto do Partido Comunista com a burguesia, talvez fossem imediatamente reconhecíveis para um público em que “a distância entre o leigo e o especialista diminuiria muito”, como afirma Roberto Schwarz.

[...] nalguma parte, Brecht recomenda aos atores que recolham e analisem os melhores gestos que puderem observar, para aperfeiçoar e devolverem ao povo, de onde vieram. A premissa deste argumento, em que vida e arte estão conciliadas, é que o gesto exista no palco assim como fora dele, que a razão de seu acerto não esteja somente na forma teatral que o sustenta. O que é bom na vida aviva o palco e vice-versa. Ora, se a forma artística deixa de ser o nervo exclusivo do conjunto, é que ela aceita os efeitos da estrutura social (ou de um movimento) – a que não mais se opõe no essencial – como equivalentes aos seus. Em consequência há distensão formal e a obra entra em acordo com seu público; poderia diverti-lo e educá-lo, em lugar de desmenti-lo todo o tempo. Estas especulações, que derivam do idílio que Brecht imaginara para o teatro socialista na RDA, dão uma ideia do que se passava no Teatro de Arena, – onde a conciliação era viabilizada pelo movimento estudantil ascendente. (SCHWARZ, 1978, p. 82)

Boal argumentava que a fábula deveria ser mantida intacta no texto, no canto e na encenação: assim, o movimento e a gestualidade da montagem original permaneceram. Evidentemente, há que se creditar sua postura ao pouco tempo para estabelecer um processo crítico em relação à criação paulistana. Depois de ter encenado *A Barraca conta Tiradentes*, ele montava o novo espetáculo *Ao qu'isto chegou – Feira Portuguesa de Opinião*, cuja concepção arriscava um modo cenográfico sem limites. Semanas antes da estreia, Boal se mostrava apreensivo com o resultado desse processo, tanto que ironizava com o aforisma carioca “todo Marlon Brando tem seu dia de Odilon”, referência a um péssimo ator da década de 1950, que atuava na Galeria Alaska, em Copacabana. De fato, Boal defendia a inteligente conexão entre teatro, música e política que a peça inaugurava, com a agilidade épica dos coringas e um conjunto original de gestos.

A pesquisa do que seja atraente, vigoroso e divertido, ou desprezível – para uso da nova geração – fez a simpatia extraordinária dos espetáculos do Arena desta fase. Zumbi, um musical em que se narra uma fuga e rebelião de escravos, é um bom exemplo. Não sendo cantores e bailarinos, os atores tiveram que desenvolver uma dança e um canto ao alcance prático do leigo, que entretanto tivessem graça e interesse. Ao mesmo tempo impedia-se que as soluções encontradas aderissem ao amálgama singular de ator e personagem: cada personagem era feita por muitos atores, cada ator fazia muitas personagens, além do que a personagem principal era o coletivo. Assim, para que se pudessem retomar, para que o ator pudesse ora ser protagonista, ora massa, as caracterizações eram inteiramente objetivadas, isto é, socializadas, imitáveis. Os gestos poderiam ser postos e retirados, como um chapéu, e portanto adquiridos. O espetáculo era verdadeira pesquisa e oferta das maneiras mais sedutoras de rolar e embolar no chão, de erguer um braço, de levantar depressa, de chamar, de mostrar decisão, mas também das maneiras mais ordinárias que têm as classes dominantes de mentir, de mandar em seus empregados ou de assinalar, mediante um movimento peculiar da bunda, a sua importância social. (SCHWARZ, 1978, p. 82)

Após a sacralização da mão livre do negro como transformadora do mundo, à evocação da religiosidade sincrética na *Ave Maria* (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, cena 26, p. 36) corresponde a imagem cênica composta pelo ator-Zumbi que ora ao centro, com três anjos ajoelhados aos seus pés,

simétricos: “Ave Maria cheia de graça. Olorum é convosco.” À medida que a reza evolui, o crescendo no responsório, amparado pela música entoada pelo coro em homofonia, finaliza em vibração exaltada.

ZAMBI: Perdoai-nos Ave Maria. Assim como nós perdoamos os nossos senhores.

CORO: Perdoai, Ave Maria.
Ave Maria cheia de graça
Olorum, Amém, Amém, Amém.

Em contraponto dialético, o compromisso com o perdão dos senhores, no súbito átimo final, configura simultaneamente o gesto paradigmático do *Arena*: a genuflexão, indicativa da prontidão para a ação, e o braço esquerdo erguido com o punho cerrado. Eis aqui um exemplo de cena gestada com conhecimento épico e político, no calor dos ensaios do fim do 1964, que contribui para o entendimento da postura de Boal em 1978. Trata-se de uma relação não só estética e poética com aquela encenação, mas também afetiva, fincada num ato teatral coletivo presente no presente.

Naquele 1978 português, as metáforas do golpe civil-militar pulsariam num plano estrutural implícito, alçando para o nível principal “a agonia pela liberdade, ideia de ser livre”, celebradas pela música. Claudia Campos convoca uma crítica escrita por Maria Helena Serôdio n’*O Diário* de 24 de fevereiro de 1978 para confirmar esta leitura.

Se o atributo que a peça paga às limitações de sua época é dificilmente recuperável e as alusões a seu tempo e espaço restringem hoje sua capacidade evocativa, um núcleo tem generalidade suficiente para garantir sua permanência além do circunstancial. Tomamos aqui como depoimento a crítica Maria Helena Serôdio à apresentação do espetáculo em Lisboa, no ano de 1978. Para a autora que registra o empobrecimento da comunicação pelas alusões circunscritas aos acontecimentos próximos, ficou clara a intenção de valorizar o gesto libertador. O texto pareceu-lhe capaz de suscitar adesão quer pela comicidade quer pela figuração no concreto da ideia de liberdade, na evidência de uma felicidade que nasce da vida livre de Palmares. Ultrapassando o texto, no plano musical, percebe-se a procura de maior comunicabilidade e beleza e, sobretudo, conforme a crítica, “a vivência do espetáculo como festa colectiva.” (CAMPOS, 1988, p. 780)

Esta apreciação mostra que o processo dos ensaios, o modo como a montagem foi concebida e estruturada a partir da música e o ato musical celebrado diariamente em todo o percurso insinuaram-se fortemente no resultado final, a ponto de influir na atualização da leitura da obra. Importante ressaltar que o gesto no sentido de dialogar com os movimentos africanos de libertação foi enviesado: a concepção se fez percussiva para destemperar a bossa, sair do cantinho e um violão⁵. O enraizamento musical nas questões contemporâneas deve ser creditado ao cultivo da dúvida e do debate no interior do grupo.

Boal mantém rigidamente a forma, mas permite o alargamento do sentido pela música, na festa como ato coletivo. Esta condição encontra eco na festa operária, que, no dizer do historiador André Luiz Joanilho (1992, p. 104)⁶,

[...] extrapola o simples caráter de propaganda. A supressão do tempo cotidiano na festa, isto é, do tempo de trabalho, permite a instauração de uma nova temporalidade. É o tempo comunitário, ou ainda, tempo de encontro, de riso, também de crítica e ação. Ele é qualitativo: tempo psicológico que suprime a quantificação mecânica do relógio. Desse modo, a militância vive na festa a realização momentânea da sociedade ácrata. Substitui o isolamento do indivíduo no processo produtivo pela solidariedade na criação de um mundo igualitário e fraterno.

11

Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
Ainda guardo renitente
um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
n'algum canto de jardim

5 O crítico James Anhanguera, autor do livro *Corações futuristas*, lançado naquele 1978, várias noites depois da estreia me contou uma coincidência: Edu Lobo tinha lhe dito que, se remontasse o *Zumbi*, seria com tambores no lugar da bateria.

6 Agradeço a citação a meu orientando Artur Mattar.



Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também como é preciso, pá
Navegar, navegar

Canta primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
algum cheirinho de alecrim
(HOLANDA, 1978)

12

Na boca da estreia, Boal propõe ensaios em meio tom, como ele chamava. De fato, meio tom aqui significa meio volume. Trata-se estratégia de estranhamento, de conter as falas e o canto, para perceber o fluxo das relações e da encenação. Toda a explosão cultivada durante a criação de uma vocalidade justa ao tom manifesto deve ser agora colocada na perspectiva da observação: das distâncias, das relações em movimento, das imagens, dos gestos, dos dizeres. A revelação da estrutura que o exercício propicia, curiosamente, estreita o contato entre pessoas, atrizes, musicistas e atores. Este envolvimento estranho se apoia no fazer, foi construído, poético. Schönberg diz em algum lugar que toda orquestração deve buscar seu sentido na nudez de uma execução ao piano, pois essa condição despe a peça e evidencia seus elementos decorativos. A proposta de Boal se assemelha a esta depuração, um destilar cênico cujo produto é um entendimento que supera a indução e a dedução pela abdução.

Em movimento oposto, na pré-estreia do *Zumbi* no Porto⁷, ele me pede que afinemos violão e viola meio tom acima, secretamente, sem dizer nada ao elenco. A manobra, ao elevar o tom geral da peça, insuflava as vibrações e o brilho das vozes. Notemos aqui as estratégias do diretor: antes da estreia, contenção, estranhamento, opacidade. Na estreia, expansão, envolvimento,

⁷ Foi uma apresentação em uma sala com palco improvisado. Fizemos também uma sessão em Setúbal, antes da estreia no Teatro da Trindade, em Lisboa, onde estive em cartaz em janeiro e fevereiro de 1978. No fim desse mês e em março, ocupou o Teatro Aberto. *Zumbi* foi produzido sem financiamento externo: como grupo cooperativo, cabiam-lhe as atribuições de criação e de produção – é minha a arte do cartaz, por exemplo.

brilho. Vindos do percurso contínuo dos ensaios, os corpos deveriam vibrar entre as duas situações. Vê-se que, se do ponto de vista da forma Boal repetia a encenação do *Arena*, do ponto de vista da atuação e da pedagogia cênica, arriscava modos corporais e vocais de entendimento e aprendizado.

13

Em três cenas do primeiro ato, a encenação utilizava elementos das poéticas da revista e da chanchada, como a improvisação. Na narração da expedição do Capitão João Blaer (cenas 49 e 50), a série de *cacos oficializados* listada no texto faz supor que o elenco do *Arena* atualizava o texto à medida que a temporada evoluía. Na cena 57, em que o governador Dom Pedro de Almeida “tem falta de ar, custa a falar, interrompe as frases ao meio, dorme, é acordado”, o improviso aparece também como indicação.

Já na cena 66, que fecha o ato, três toques sutis quebravam sua gravidade, pois nela, construída como uma rapsódia de discursos do primeiro presidente da ditadura civil-militar, a associação da fala do novo governador da Capitania com o momento político do golpe é imediata.

DOM AYRES – Senhores, da discussão nasce a sabedoria. Opiniões diversas devem ser proclamadas, defendidas, protestadas. [...] Sejam magnânimos na discussão, mas duros na ação. Plurais na opinião, singulares na obediência de minha ordem. Descontentes haverá, e sempre. Um governo enérgico toma medidas impopulares de proteção à coroa, não aos insatisfeitos. Meu governo será impopular, e assim, há de vencer, passo a passo dentro da lei que eu mesmo hei de fazer.

Senhores, vós guerreais como quem faz política. Eu farei política como quem guerreia. Vossas entradas são derrotadas pela pluralidade de opiniões e partidos de pensamento. Minhas entradas serão vitoriosas pela unicidade do ataque. A independência é necessária na teoria, na prática vigora a interdependência. Não é aqui, neste Brasil, que as decisões políticas devem ser tomadas: é na Metrópole, nossa Mãe Pátria, a quem devemos lealdade, a quem devemos servir como vassalos fiéis. Nossos bravos soldados valentemente lutaram contra o estrangeiro holandês. Nossos heróis formavam um belo exército: já não necessitamos de exército. Necessitamos de uma força repressiva, policial. Unamo-nos todos a serviço do rei de fora, contra o inimigo de dentro. (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, cena 66, p. 44)

Após dizer a primeira fala, Dom Ayres bate três vezes na cabeça, como se buscasse despertar a sabedoria adormecida na mente. O gesto já cômico de estranhamento a percussão repercutia com três toques numa clave de madeira. Vis a vis com o tom autoritário, agressivo, policial e ditatorial, a cachola do governador era agora de pau, oca, vazia. Esta distância crítica é quebrada pelo consenso final com os coros dos brancos comerciantes e os donos das sesmarias: “Ao negro destruiremos”. Na montagem original, havia uma ligação entre o fim do discurso e estes coros, na qual vitupérios de Dom Ayres em alemão contaminavam os exploradores até enfeixar as vozes na exaltação final. Um novo corte mostra a festa dos quilombolas pela celebração da paz com os brancos, quando se canta *Venha ser feliz* (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, cena 67, p. 44).

Venha, venha ser feliz, ai venha,
largue o seu senhor e venha
venha que o amor só nasce aqui.
Venha que essa terra é nossa
e o trabalho é bom, sinherê!
Tenha paz no coração, sorria enfim
Venha que esta terra é santa e melhor não há, sinherê!
Aruanda pode ser a paz, mas não é pra já
Paz na terra é um nunca se acabar
do amor que a gente quer, ai venha
Vem meu bom irmão, vem ser feliz
Ganga Zumba é moço Ganga, é menino rei, Sinherê.

A cena fecha o primeiro ato. Estas estratégias de estranhamento praticamente desaparecem no segundo ato, quando

a luta entre escravos e senhores portugueses seria, *já*, a luta do povo contra o imperialismo. Em consequência apagam-se as distinções históricas – as quais não tinham importância se o escravo é artifício, mas têm agora, se ele é origem – e valoriza-se a inevitável banalidade do lugar-comum: o direito dos oprimidos, a crueldade dos opressores; depois de 64, como ao tempo de Zumbi (sec. XVII), busca-se no Brasil a liberdade. Ora, o vago de tal perspectiva pesa sobre a linguagem, cênica e verbal, que resulta sem nervo político, orientada pela reação imediata e humanitária (não-política portanto) diante do sofrimento. Onde Boal

brinca de esconde-esconde, há política; onde faz política, há exortação.
(SCHWARZ, 1978, p. 82)

Para Iná Camargo (2012), reside nessa analogia o principal problema da peça: “identificar uma luta de resistência armada, rica em estratégias de ataque, defesa e mesmo retaliação, que durou cerca de cem anos, a um movimento mal esboçado no pré-64 e, por assim dizer, inexistente depois do golpe”

Numa noite do inverno de 1987, quando eu defendia que o *Arena conta Zumbi* era a tentativa de fazer um épico brasileiro, à maneira de Brecht, um conhecido ator paulistano, estudioso e devoto de Bertolt Brecht, contestou: “*Zumbi é samba-exaltação e Brecht é samba-de-breque!*”⁸. Talvez possamos agora associar esta subdivisão aos dois atos da peça: samba-de-breque no primeiro e, no segundo, samba-exaltação. Enquanto o ápice do primeiro ato é o discurso de Dom Ayres, repleto de brechas épicas, o movimento de captura da plateia pela emoção, sem oposição dialética, culmina, no segundo ato, na canção “A morte de Zumbi” (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, cenas 77 a 79, p. 83), composta em modo menor, como um réquiem ao rei suicidado e à fé em sua presença sobrenatural.

Zumbi meu pai, Zumbi meu rei,
Última prece que rezou
Foi da beleza de viver,
Olorum didê.
Longe, num tão longe além do mar
Meu rei guerreiro diz adeus a quem vai ficar
Diz pra sua gente não desesperar
Zumbi morreu, se foi, mas vai voltar
em cada negrinho que chorar⁹.

8 Desenvolvo as relações entre breque e estranhamento em minha tese de livre-docência *Palavra Muda. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio* (DAL FARRA MARTINS, 2018, p. 112-124).

9 Confronte-se esta condição com o fecho do primeiro ato, em que se canta: “*Aruanda pode ser a paz, mas não é pra já*”.



A estratégia não era involuntária, pois Boal defendia que o teatro deveria não só criticar mas entusiasmar. Esse risco ele assumiria de forma mais radical na peça seguinte, *Arena conta Tiradentes*¹⁰.

14

“Quase seis meses depois da estreia de *Kordian*, entre o fim de julho e o início de agosto [de 1962], Grotowski foi a Helsinki para o *VIII Festival Mundial da Juventude e os Estudantes*, na qualidade de membro da delegação polaca” (KUMIEGA, 1989, p. 38, tradução nossa). Dezesesseis anos depois, Boal e A Barraca foram convidados para participar do *XI Festival*, que aconteceria em Cuba, com a presença de Luis Carlos Prestes e do União e Olho Vivo, vindo do Brasil.

Numa noite, sentados lado a lado na mesa da sala de jantar do apartamento, Boal me diz que não pode ir a Havana por questões de agenda. Em seguida, me propõe criar um grupo de brasileiros no exílio, para cantar e dizer um roteiro original de textos e canções. Na segunda aparição, o cometa novamente me chama: cintila sobre a ilha caribenha arriscadamente desconhecida. Nas duas vezes, ele me convida para ocupar o seu lugar como diretor no *Zumbi* e, agora, no *Tatu Guaraná*.

Éramos cinco comigo: Márcia Fiani – cantora e atriz; Rui Frati – ator; Natal – percussionista; e Zeca Leal – cantor e compositor. A canção-título, que compusemos Zeca e eu, anunciava a rapsódia que viria tecer uma teia de histórias dos anos do golpe, em que o Brasil surge como um grande time de jogadores, escritores, compositores e revolucionários, falando no ritmo de uma língua miscigenada.

10 Sobre isso, diz Roberto Schwarz: “De fato, em *Tiradentes* a personagem principal – o mártir da independência brasileira, homem de origem humilde – é apresentada através de uma espécie de gigantismo naturalista, uma encenação mítica do desejo de libertação nacional. Em contraste as demais personagens, tanto seus companheiros de conspiração, homens de boa situação e pouco decididos, quanto os inimigos, são apresentados com distanciamento humorístico, à maneira de Brecht. A intenção é de produzir uma imagem crítica das classes dominantes, e outra, essa empolgante, do homem que dá sua vida pela causa. O resultado, entretanto, é duvidoso: os abastados calculam politicamente, têm noção de seus interesses materiais, sua capacidade epigramática é formidável e sua presença em cena é bom teatro; já o mártir corre desvairadamente em pós a liberdade, é desinteressado, um verdadeiro idealista cansativo, com rendimento teatral menor” (SCHWARZ, 1978, p. 85).

Tatu Guaraná
Tupi Guarani
Tutu Marambá
Tapuia Tupi
Agogô Nagô
Afoxé Gegé
Acarajé Guiné

Xote, Ranchos e Congadas Candomblé Maracatu
Frevo, Samba de Umbigada Capoeira Cururu

Garrincha Noel Pelé Pixinguinha Donga Da Guia Ademir
Caetano Tostão Vavá Clementina Chico Gilberto Didi, Didi

Osasco, Palmares, Quilombos, Cangaceiros,
Canudos e Ligas, Camponeses, Guerrilheiros
Graciliano Assis Machado
Grevistas Tenentes
Cunha Euclides Guimarães
Amazonas Sertões

O enfoque do roteiro, em constante discussão e transformação, não ignorava os ruídos do rock e do tropicalismo e seus desdobramentos estéticos e políticos. As tensões entre engajado e alienado, pauta frequente no debate da esquerda brasileira no exílio, opunham, no plano da música, Gonzaguinha e Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso, Vandrê e Tom Zé. Os debates se inflamavam mais ainda ali, naquele pedaço do Brasil doloroso, exilado e banido, de pessoas impulsionadas pela ação política, movidas pela fé e pela luta, domadoras e equilibristas do medo. Tratava-se de tensionar a militância com os desejos e as vocações do corpo, mobilizados pelo ritmo, ao encontro da vocalização da palavra, com os riscos, ruídos e silêncios que este gesto provoca.

15

Uma leitura essencial de resistência crítica nos anos 1970 brasileiro era *De olho na fresta*. No livro, Gilberto Vasconcellos (1977) parte da canção de abertura do disco *Sinal Fechado*, de Chico Buarque, “Festa imodesta”



composta justamente por Caetano Veloso, que se abre com a citação do samba “Alegria”, de Assis Valente.

Minha gente
era triste e amargurada
Inventou a batucada
pra deixar de padecer
Salve o prazer!
Salve o prazer!

Numa festa imodesta como esta
Vamos homenagear
Todo aquele que nos empresta sua testa
Construindo coisas pra se cantar
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Que o otário silencia
Toda festa que se dá ou não se dá
Entra pela **fresta da testa**
E resta vida.
(VELOSO, 1974, grifo nosso)

Cabe dizer, em primeiro lugar, que a **minha gente** dos versos de Assis Valente não se refere a toda a gente brasileira, mas à **gente negra brasileira**, que inventou o samba como remédio para as dores e aflições da escravidão. Portanto, antes que a fresta explicitamente se anunciasse, havia uma pulsação subterrânea, reprimida pelo “Sambão–joia”, sucesso da época, nas vozes de Benito Di Paula, Antônio Carlos e Jocaí. Mas é à segunda fresta que Gilberto Vasconcellos se refere e prescreve: é preciso aprender a escutar e a perceber o que o compositor diz pelas frestas da sua testa. Não por acaso, a canção abre um belo e incomum disco de Chico Buarque, em que ele só canta outros compositores. Conta-se que há uma autoria sua com o pseudônimo de Julinho da Adelaide, chamada “Acorda amor”, na qual se narra uma prisão política pelas brechas, faixa de abertura do Lado B do LP, um desabafo contra o constante assédio da censura sobre sua obra. Talvez mais censurado ainda tenha sido Taiguara, famoso como o cantor da linda voz de “Modinha”, de Sérgio Bittencourt, que venceu o *III Festival da Música Popular Brasileira*, em 1968. Mestre na língua da fresta, Taiguara grava, em 1976, *Imyra, Tayra, Ipy*, um disco fundamental e absolutamente original, pois supera

as dicotomias entre pensamento e corpo, público e íntimo, instrumento e voz, contradições que o *Tatu Guaraná* desejava enfrentar. No ritmo pernambucano do frevo “Primeira bateria” (TAIGUARA, 1976), um bandoneón tocado por seu pai, Ubirajara Chalar Silva, dá o tom do tango e se insinua na dança, no rastro das linhas tradicionais dos metais, como a afirmar a convicção de que as duas ditaduras, a argentina e a brasileira, vão **virar** juntas.

Primeira bateria
Vira, vira, vira
Vira, vira, vira...
Virou

Acaba com essa cana
Acaba com essa cana
Acaba com essa cana...
Acabou

Ah! Meus votos
Ah! Meus votos
Ah! Meus votos
De felicidade vai ser

Ah! Folia
Ah! Folia
Ah! Folia
Vai amanhecer no jardim

“Como em Guernica” (TAIGUARA, 1976), instrumentada em palmas e tacos, elogia o cancionista e a canção como forma de luta até que esse dia chegue, em que todas as repressões se calem.

Ay, Hermano
Qué hasta que el día ese llegue
Yo no descansa y no duerma
Sin haber hecho muchas canciones

Ay, Hermana
Qué hasta que el día ese llegue
Tú no te canses, no mueras
Sin callar todas las represiones



Madre y abuela Vasconia
Vieja Vasconia en tus siglos
Arden los cuerpos de aquellos
Que abren mis ojos para mi pueblo

Madre y abuela Vasconia
Mi pueblo mezcla mil mares
Mi nombre indígena es rojo
Mi lengua es blanca, mi canto es negro

Madre y abuela Vasconia
Somos de América el sueño
Niños, caminos sin crímenes
Pero sin dueños, y sin arreglos...

Madre y abuela Vasconia
Como en Guernica, tu árbol
Que acá no muera el motivo
Se abren los labios, aún que con miedo

Censurado pela ditadura civil-militar, *Imyra, Tayra, Ipy* foi proibido três dias depois do lançamento, tendo reaparecido somente em 2013. Estas duas canções já compunham a rapsódia cubana quando, num domingo da primavera de 1978, Taiguara aparece em Lisboa, vindo da Tanzânia: eis-nos no apartamento de Boal para um almoço e uma tarde de conversa e música. Cantamos e tocamos juntos, trocamos composições: um grande afeto ideológico nos unia. Ele mostra um xote novo, que fizera pelos catorze anos do golpe, familiar no ritmo, mas estranho nos caminhos da melodia e da harmonia. Cito de memória fragmentos dos versos da canção que também se acoplou ao repertório do *Tatu*:

No meu exílio lá na rua do Limão
Parei um pouquinho pra falar com meu irmão
Que a porcaria dessa vã sociedade
Que inda engana a mocidade
Vai acabar com a gente não

O Pasolini já passaram no limão
Mas o recado fica e dá demonstração
[...] A escravidão vai se tornando
O mal da civilização

[..] 14 anos é 25 ou 21
 Não tem idade basta um dia pra razão

Numa fermata final, Taiguara arremata com uma citação da conhecida melodia de Baden e Vinicius: “Feliz o tempo... que virá”

Já era noite quando nos despedimos na rua, desejou, músico: “Muito som pra vocês!”. Onze anos depois, quando eu e Maria Simões acompanhávamos Jorge Mautner em shows da campanha de Lula à presidência, encontrei Taiguara em São Bernardo do Campo. Nos abraçamos e ele me disse: “*you me lembrou uma dia inesquecível!*”. Nunca mais o vi.

16

Era verão em Lisboa, embarcamos no navio soviético Leonid Sobinov. A bordo, italianos do Partido Comunista Italiano, alguns poucos espanhóis, portugueses ligados ao Partido Comunista Português, e brasileiros vindos de Paris e Portugal, militantes do PCB, do MR8, da VPR e da ALN¹¹. Como pauta da viagem, aulas de italiano, ginástica, debate político e festa. Inesquecível o salão lotado bailando e cantando uma cançoneta do Veneto:

Ah come è bella
 L'uva fogarina
 Ah come è bello
 Saperla mendemiare
 A fare l'amor con la mia bella
 A fare l'amor mezzo al filare
 Dighirindindin
 Dighirindindin
 Dighirindindin
 Din din din din...

Esta atmosfera contaminava os ensaios e as apresentações provocavam transformações no roteiro. O *Tatu* mesclava narrativas quase jornalísticas, estratégias da fase final do *Arena*, com tentativas de uma vocalidade poética,

¹¹ Partido Comunista Brasileiro, Movimento Revolucionário 8 de Outubro, Vanguarda Popular Revolucionária e Ação Libertadora Nacional, respectivamente.



submetidas a um pulso constante e seguro, origem do movimento e da condução da montagem. Eram vozes em contraponto com o violão e a percussão.

Dez dias se passaram e ancoramos em Havana, era 26 de julho, um dia depois da celebração do ataque ao quartel de Moncada, em 1953, marco inicial da revolução. Aviões ianques bordejavam ruidosamente o limite das águas cubanas, anunciando a proximidade da Flórida. Entrar em Havana era como navegar pelo lado oculto da lua, a escuridão da incomunicabilidade. Nos tempos da ditadura civil-militar, nossos vistos eram especiais e unilaterais. Muitos viajavam com codinome. Na iconografia infantil, moldada pelo maniqueísmo católico, Fidel sempre fora o demônio. Tive duas tias freiras: meiga, Antonieta me catequisara em suas idas a Botucatu. Hermenegilda, enérgica madre superiora, vocalizava o poder. No canal de entrada do porto de Havana, de sua boca me latejavam três palavras: Fidel, ateu, diabo.

Mas meu coração deu um nó. Entrar na ilha, *The dark side of the moon* lampejava, paradoxalmente, a capa do Pink Floyd: um prisma no fundo preto e a luz branca refratando cores. Para entrar ali, seriam precisos olhos para decompor a luz, deixá-la revelar sua intimidade.

Calor úmido, prenúncio de chuva na tarde habanera. Nosso entusiasmo explodia pelo caminho, era só canto: *Viva Cuba! Cuba, que linda es Cuba!* Fomos hospedados em um moderno conjunto arquitetônico, nos arredores de Havana, Parque Lenin. Homem com homem, mulher com mulher. A primeira refeição inesquecível, um oásis na enjoada comida transatlântica, oferecia iguarias raras: abacate na salada, mamão e feijão.

No dia seguinte, abertura oficial do Festival, descobrimos que o PCB, responsável pela programação brasileira, numa postura que avaliamos como um misto de decepção pela ausência do Boal com marcas pelas diferenças de posicionamento político que o grupo professava, sintetizadas na presença do corpo em fluxo rítmico, desmarcara toda a agenda do *Tatu Guaraná*. Foi preciso um grande esforço nosso e de um conjunto de brasileiros e cubanos para assegurar nossa apresentação em cinco espaços, quatro abertos e grandiosos. Era perigoso e delicado o terreno que pisávamos, tecido de esperança, consciência, luta e dores. Buscávamos uma dimensão política que se afirmasse pelo discurso poético. As palavras do Che, cuja imagem enorme luzia pelos cantos da cidade, sintetizavam esta dimensão: *hay que endurecer*

sin perder la ternura jamás. A própria abertura do encontro, dia 28, no Estádio Latinoamericano, com Fidel e Arafat, contrapunha dialeticamente a sensualidade da rumba à ordem unida das crianças de metralhadora em punho, cantando: *un buen deportista quiero ser*. À comunidade cabia defender a revolução, sabotada e atacada constantemente por um vizinho poderosíssimo.

O evento não mostrava o cotidiano da Ilha, havia um desejo evidente de se revelarem os (bons) frutos da revolução. Sabíamos de prisões e perseguições, da militarização do poder e o sectarismo partidário tinha nos atingido de frente. Mas me contavam sobre a saúde e a educação absolutamente socializadas, eu via um movimento musical político sem perder jamais o suingue, notava a organização e a consciência coletiva cubana, eu olhava para aquela única experiência tropical e pensava: tudo bem, pode ter defeitos, mas eles estão muito mais próximos de uma sociedade justa do que nós, dominados a ferro e fogo pelas botas do fluxo do capital. Triste Brasil, ó quão dessemelhante.

Impregnados de rumba e socialismo, rum e tabaco negro, encantados pelo pulsar caribenho, deixamos a ilha. Os sons do *Tatu Guaraná* vibraram ali e continuaram vibrando na viagem de volta, a tal ponto que fomos contratados para um giro na Itália, pelo Festival dell'Unità, jornal do Partito Comunista Italiano, na época dirigido por Enrico Berlinguer. Direção: Gênova, com escala em Lisboa e Barcelona.

17

En cada amor
Hay siempre un bar
La siempre mesa
El mozo el tango
Marcando el tiempo
Y el corazón

Tengo el amor
Y no lo tengo
Hombre de circo
A vagabundear
Se hubiera tango
Se hubiera bar

Sola en calles del mundo
Me voy noche en noche
Buscando una esquina
El bar una mesa
La voz tan amiga
De mi soledad

Miro si miro no veo
Si veo no escucho
Si escucho no hay tango
Si hay tango no hay patria
Si hay patria no es mía
Y la mía no está

Mierda! Si no soy argentina
Ya no estoy más sola
No soy somos muchos
Dolor sin fronteras
Se estoy en el mundo
El mundo es mi bar¹².

18

A primeira lembrança de Barcelona é a bruma suave de uma madrugada de agosto, o Mediterrâneo era um quadro impressionista, como as primeiras imagens do filme *Morte em Veneza* de Luchino Visconti, em que a névoa se esfumaça no mar. O sol banhava o amanhecer quando o Sobinov atracou. Enquanto os espanhóis desembarcaram, subimos La Rambla e descobrimos a maravilha das cores, dos cheiros e dos sons da *Boquería*: tomates, maçãs, laranjas, mariscos e peixes, tudo minuciosamente arrumado, pressentimento da troca. *O navio apitou, paguei a despesa e a história se encerra*, alguns passos na direção do cais, *adeus, Barcelona, adeus*, de novo o Mediterrâneo.

19

Avette mangiato? No? Prima mangiare, dopo parlare! O compagno Cavali nos convida a um pasto genovês, pasta e carne, ainda não era o *pesto*

¹² Zeca Leal e Zebba Dal Farra, "El mundo es mi bar". Tango composto em 1978 para a montagem *Tatu Guaraná*, dedicado a Cecília Thumin.

nem o *penne all'arriabiata* do encerramento do Festival, dali a mês e meio. Almoço findo, projetamos o giro: Florença, no lançamento do Festival, depois, Parma, Modena, Bolonha, Grosseto, Crema, Novara, Oristano – na Sardenha, Guardiagrele, de novo Florença e o encerramento, em Gênova, com a presença de Enrico Berlinguer. O Festival dell'Unità era absolutamente popular e combinava debate político com gastronomia e cultura. Durante 45 dias, gravitamos em torno da Emília Romana, tradição de resistência e luta. Exceto em Gênova, onde o *Tatu Guaraná* se apresentou em um ginásio enorme, com um eco terrível, todos os outros eram espaços abertos, com plateias tão delicada e deliciosamente diversas quanto a comida que se oferecia. O giro do *Tatu* foi um ato dialético de sustentação artística. Ensaio o tempo todo, nos trens em movimento, nos hotéis, nos palcos: o debate constante e intenso se acirrava na simples troca de uma palavra ou na inclusão de um samba. As faíscas das oposições mantinham aceso e inflamado o jogo cênico de narrativas cantadas do golpe, tecidas por rapsodas e rapsodos em exílio compulsório ou espontâneo. A dinâmica do momento histórico impunha novas questões e nesse terreno transitávamos.

Em Reggio Emília vivia Rolando Frati, o Velho. Alto militante da Aliança Libertadora Nacional, a ALN, dirigida por Carlos Marighella, fora preso, torturado e, trocado pelo embaixador estadunidense, banido do país. Visão política mais avançada e afinada com aqueles tempos – já se pressentia em sua fala o surgimento de Lula e do Partido dos Trabalhadores (PT), o Velho dizia: *“não é pra agora, demora, não vai ser pra sua geração, nem de seu filho, nem de seu neto, o socialismo é muito recente, carece calma e muito trabalho político”*. Tinha seus 65 anos, uma geração à frente de meu pai, com seus 59 anos naquele 19 de setembro de 1978. Falara com ele de Gênova, depois de um mês: a viagem a Cuba fora o silêncio secreto de um mundo interdito. Lá de Reggio Emília, tentara ligar para Taubaté, uma, duas, três, várias vezes, sempre sem resposta. Fato estranho porque 22 de setembro era meu aniversário de 26 anos e 31 de casamento de Plínio e Thereza. Havia já uma semana de angústia pela mudez. Numa tarde a notícia chega como flecha, a voz de minha mãe controla e escolhe as palavras para me contar o que eu já quase sabia. Só me restou silenciosamente cantar.

Já era o fim do giro italiano, o *Tatu* entrou na toca e trancou debaixo do barro do chão toda a efervescência coletiva criativa do meu trajeto de estrangeiro. Agora era partir para o centro do peito. Paris.

20

No livro *O teatro e seu espaço* (BROOK, 1968, p. 66), Peter Brook afirma que “o teatro é um veículo, um meio para o autoconhecimento, a autoexploração, uma possibilidade de salvação.”^{Esta acepção} se associou plenamente à última fase das propostas de Grotowski, quando o grande diretor polonês, no movimento de “ultrapassar a separação entre actores e espectadores” (PEREIRA, 2015, p. 77), quebra esta fronteira. Podemos alargar o sentido que confere Brook e incluir os eixos ético e político: o veículo assim definido ultrapassa a dimensão de si para vetorizar as pessoas, nos campos privado e público. Nesta condições, a última fase da ação teatral de Augusto Boal, o Teatro do Oprimido, em suas múltiplas modalidades, torna-se um refinado meio de conhecimento, ao encontro de possibilidades de salvação política. A despeito da qualidade de sua poética teórica e prática, Boal nem sempre teve o reconhecimento que merece, especialmente no âmbito acadêmico brasileiro. Quando ele morreu, em 2009, narrei meu breve caminho com ele e cantamos *Oração*¹³ em todas as aulas do Departamento de Artes Cênicas da ECA. Uma semana depois, fui à Cidade do México para um encontro ibero-americano: a consternação era enorme pela morte do mestre.

Entrevistei Boal em 1996, no intervalo entre o almoço e a sessão da Câmara Legislativa do Rio, no processo de minha tese de doutorado (DAL FARRA MARTINS, 1999). Foi uma breve conversa sobre espaço cênico. Para ele, naquele momento, não importava qual fosse a configuração cênica, inclusive o palco frontal. O importante era garantir a transitividade entre ator e público. Ganha sentido um desenho seu pendurado numa parede de seu apartamento em Paris. Nele se lia: todo mundo pode ser ator. Eis o veículo em ação.

Foi a última vez que o vi.

¹³ Canção de Rui Guerra e Edu Lobo, que compunha o roteiro de *Zumbi*, cujo refrão diz: “*Laialadaia Sabatana Ave Maria*”.

A permanência do exílio é o motivo central da peça *Murro em ponta de faca*, que Boal finalizava no outono de 1977. Falava das malas, signos do transitório iminentemente presente no seu cotidiano, paradigmático de tantas dores sem fronteiras, agora, ontem, sempre. No terreno do teatro épico, Boal joga livremente com o tempo e o espaço, ao mesmo tempo em que restringe a utilização dos coringas. A redoma de envolvimento, espécie de reserva dramática do dramático, presente em *Zambi* e *Tiradentes*, encapsula Maria, construída por isso com traços mais densos que as outras personagens da peça. Além desta característica estrutural, canal empático no fluxo narrativo, há duas outras simetrias com o *Zumbi*: como *Zambi*, Maria se suicida e seu herdeiro será Paulo, da mesma forma que Ganga Zumba prossegue na luta para transmitir a missão, reconhecida *em cada negrinho que chorar*. O entusiasmo, almejado por Boal com a estratégia, nasceria de uma tomada de consciência pela personagem que representa o epígono, a partir da morte: Ganga Zumba, em *Zumbi*, e Paulo, no *Murro em ponta de faca*. O cineasta Harun Farocki, em um breve mas luminoso texto de 2008, propõe uma outra escuta para o conceito de empatia.

Esta palavra pertencia ao bando contrário. Havia aprendido com Brecht a não mirar de maneira demasiado romântica. No teatro deveríamos nos relaxar e tomar uma posição distante avaliadora. Os atores deveriam manter também as distâncias com o papel representado, para mostrar que **a gente é como é porque as circunstâncias são como são. E as circunstâncias são como são porque a gente é como é. Ainda assim, não são só imagináveis como são, senão também de maneira diferente, da maneira que poderiam ser, e as circunstâncias também podem ser imaginadas de maneira diferente da que são.** [...] Em 1968, me impressionava encontrar assiduamente com pessoas que desejavam uma revolução mundial a todo custo [...]. Os jovens de esquerda reivindicavam a identificação. Reclamavam livros, obras ou filmes nos quais apareciam pessoas e grupos atuando de forma modelar, para que o espectador alcançasse uma atitude exemplar [...]. Empatia é uma palavra demasiado bonita para ser abandonada diante de qualquer hostilidade. Empatia (*Einfühlung*) é uma expressão mais bonita que identificação, tem o gosto da transgressão. Uma combinação de “penetrar” (*Eindringen*) e “simpatizar” (*Mitfühlen*). Uma simpatia um tanto agressiva. Deveria ser possível *empatizar* de um modo que

fosse possível criar um efeito de estranhamento (alienação, distanciamento). (FAROCKI, 2016, p. 3, tradução nossa, grifo nosso)

Embora não formulasse deste modo, a proposta de Boal fomenta o resgate da empatia, na expectativa de provocar um entusiasmo mobilizador, contrário à identificação catártica, que leva ao abandono e à inação. Entretanto a contraposição da empatia ao estranhamento calcada na subdivisão de papéis pode pôr em risco a leitura crítica da obra, pois, como afirma Roberto Schwarz (1978, p. 85) a respeito do *Tiradentes*, “o método brechtiano, em que a inteligência tem um papel grande, é aplicado aos inimigos do revolucionário; a este vai caber o método menos inteligente, o do entusiasmo.” No *Murro*, os inimigos estão fora. Porém a condição do exílio permanente toca Maria pela violência do estado de exceção que a ditadura civil-militar impõe: enquanto seus companheiros tecem comentários não raro estereotipados sobre a conjuntura política que os coloca em constante ameaça, ela é assolada pela presença da morte do amigo assassinado. Maria estabelece um contato perturbador com a violência dos torturadores, como mostra uma cena de amor com seu companheiro Paulo, no segundo ato da peça.

MARIA (*Acariciando-o*) – Podiam ter cortado essa língua. (*Gesto*) Podiam ter te furado esses olhos. (*Gesto*) Podiam ter te cortado todo, aqui e aqui e aqui... retalhos... o pulmão escorrendo pelas costelas... (*Ela começa a tirar a roupa dele e a vesti-la ela mesma: a camisa, a gravata, o paletó, as calças. Tira-lhe a carteira com dinheiro que usa como adorno.*) Podiam ter te assassinado... (*Agarra-se no corpo dele querendo buscar prazer que não vem.*)

PAULO – Podiam... podiam... (*Maria dá um grito e interrompe a cena de amor.*)

MARIA – Para, para, para! Eu não consigo, não consigo! Eu vejo o teu corpo nu e tenho medo. Eu vejo as tuas mãos e tenho medo. Eu vejo os teus olhos e vejo sangue. Eu toco o teu sexo e vejo vermes. Eu te vejo e vejo um morto. Eu não posso, não posso. Nunca mais. (*Pausa comprida. Silêncio comprido.*). (BOAL, 1978, p. 248)

A morte de Maria vocaciona a ação de Paulo: ele atesta sua solidão e proclama a multiplicação da luta, pela conexão entre a escuta e a fala. É preciso estar atento às vozes, mesmo ao silêncio das vozes, para não se calar. Para Boal, o grito não para no ar, mas penetra as orelhas e toca a música da voz que escuta, percebe e transforma.

PAULO – Eu estou sozinho. Quiseram que eu me calasse, mas eu falo. [...] tem sempre alguém que está falando, às vezes de longe, às vezes de perto, às vezes com sangue no rosto, mas sempre com voz muito limpa, sempre um de nós está falando, nalgum lugar [...]. Mesmo que eu me cale, escutem. Mesmo que se calem todos, escutem o silêncio, o silêncio que fala. Vocês estão vivos, escutem. Estão escutando? Estão me ouvindo? Escutem o silêncio, escutem. [...] Escutem, escutem. Eu não me calo. Eu não me calo. Eu não me calo. Escutem. (BOAL, 1978, p. 258)

Corte. Na cena seguinte, “entram todos os outros atores que agora representam outros personagens noutra país, noutra época, noutras circunstâncias. Porém suas características são muito semelhantes.” Embora houvesse movimentos isolados de retorno ao Brasil, o momento era de permanência do exílio: a anistia viria dois anos depois, e de forma recíproca abrangerá exilados, banidos e torturadores. O Estado civil-militar, legislador autoritário, se anistiava. No entanto, podemos também ler como a profecia do exílio que nos ameaça no 2020 brasileiro, assim como “Sabiá”, de Chico e Tom, pressentiu a diáspora do pós-68, cantando no futuro o retorno de partidas que serão crescentemente frequentes nos anos seguintes: “*Vou voltar, sei que ainda vou voltar para o meu lugar, foi lá e é ainda lá que eu hei de ouvir cantar uma sabiã*”

22

Em um debate no ano de 2012, ao final de uma das sessões de uma montagem carioca do *Murro em ponta de faca*, Amir Haddad afirma ter tido muito medo das declarações de um militar em celebração do 31 de março naquele ano. Era o momento da instalação da Comissão da verdade. Diz Amir: “Eu tenho muito medo dessa demora do Brasil em abrir esse baú da memória. [...] Tirar essa rolha para a alma brasileira fluir em outra direção e nós nunca mais termos medo nenhum de que isso possa voltar” (AMIR HADDAD..., 2012). Sabemos hoje que a rolha não foi tirada, já há brasileiros e brasileiras em exílio e um ex-presidente em situação de prisão política, mesmo em liberdade. Mas essa profecia aponta também para milhões de pessoas exiladas em seu próprio país, em estado de sítio permanente, submetidas às polícias e às milícias, cerceadas de circular, indefesas jurídicas, pela exploração, pela raça, pelo gênero, pela pobreza,

marcadas por leis de exclusão, como as da Reforma Trabalhista e da Reforma da Previdência. Eis a extensão da permanência do exílio de que nos fala Boal.

Naquele debate, Amir Haddad afirma também que não se produzem mais homens como Augusto Boal, morto em 2009. Para Amir, Boal era aquele que não se cala. Para Guarnieri, Boal era um semeador. “Paladino dos humilhados, à procura de uma estética do nosso tempo. [...] Por onde passa, permanece a inquietação” (GUARNIERI, 1978, p. 191). Por trás desses dois sujeitos que reconheço nele, habitava uma pessoa que escuta e chama, intui uma vocação e impulsiona, inflama.

E foi pensando assim que escolhi minhas raízes e procurei onde cravá-las. E como não achei terra firme, cravei minhas raízes no vento. Com toda força, cravei minhas raízes bem fundo, bem no meio do vento! O vento não ficou quieto não. Acho até que ele nem gostou. Mas eu me agarrei firme na garupa. E por aí ando: às vezes, sou eu que levo, às vezes, sou levado. [...] Os nossos gritos e os nossos murros, por aqui e por aí, acabaram se encontrando sempre. No mais, meu irmão, no mais a lira tenho destemperada e a voz enrouquecida, como o caolho lusitano. Mas mesmo rouco e desafinado, mas mesmo com calo no dedo e a viola quebrada de tanta alfândega, mesmo assim vou continuar gritando cá por fora, estimulado pelos murros que vocês continuam dando por aí dentro. (BOAL, 1979)

Murro em ponta de faca. Mesmo na certeza do corte, urge esmurrar, urge gritar.

Referências bibliográficas

- AMIR Haddad e Cecília Boal no debate exílio e pertencimento. Rio de Janeiro: [s. n.], 2017. 1 vídeo (67 min). Publicado pelo canal Murro em Ponta de Faca. Disponível em: <https://bit.ly/2ZFKkHb>. Acesso em: 5 set. 2019.
- ARAP, F. **Mare Nostrum**: sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Senac, 1998.
- BOAL, A. **Murro em ponta de faca**. São Paulo: Hucitec, 1978.
- BOAL, A. Carta de Augusto Boal para Gianfrancesco Guarnieri. **Boal Blog**, Rio de Janeiro, 1979. Disponível em: <https://bit.ly/3f5VZpc>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- BOAL, A. Carta a Carlos Porto. Buenos Aires, 23.09.1973. In: BOAL, A. **Atos de um percurso**. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 94.

- BOAL, A.; GUARNIERI, G.; LOBO, E. **Arena conta Zumbi**. São Paulo: RCA, 1965. 1 disco de vinil.
- BOAL, A.; GUARNIERI, G.; LOBO, E. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro SBAT**, São Paulo, n. 378, p. 31-59, nov./dez. 1970.
- BRECHT, B. Tambores en la noche. *In*: **Teatro completo**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.
- BROOK, P. **The empty space**. London: Penguin Books, 1968.
- CAMARGO, I. Arena conta Zumbi. **Boal**, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/31RtRIQ>. Acesso em: 31 mar. 2013.
- CAMPOS, C. A. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DAL FARRA MARTINS, J. B.; OLIVEIRA, A. L. Medida do coração. Voo. *In*: **Um palco é preciso**: o outro Bando da Lua. Violão e voz: Zebba Dal Farra. Flautas: Humberto Araújo; Chiquinho Brandão. Bateria e percussão: AC Dal Farra; Paulinho Ramos. Baixo: Sylvio Mazzucca Jr. São Paulo: Abacaro, 1981. 1 disco vinil, lado b, faixa 5.
- DAL FARRA MARTINS, J. B. **Estruturas leves**. Conexões com o espaço teatral. Projeto de um Teatro, Móvel, Múltiplo e Transformável (TMMT). 1999. Tese (Doutorado em Engenharia Civil) – Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- DAL FARRA MARTINS, J. B. **Palavra Muda**. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio. 2018. Tese (Livre-Docência em Linguística, Letras e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- FAROCKI, H. **Einfühlung (Empatía)**. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2016. (Catálogo da exposição).
- GUARNIERI, G. Murro em ponta de faca: um grito de socorro, de amor e de alerta (Prefácio). *In*: BOAL, A. **Murro em ponta de faca**. São Paulo: Hucitec, 1978. p. VII-IX.
- HOLANDA, C. B. Meu caro amigo. *In*: HOLANDA, C. B. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 disco vinil, lado B, faixa 5.
- HOLANDA, C. B. Tanto mar. *In*: HOLANDA, C. B. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco vinil, lado B, faixa 5.
- JOANILHO, A. L. Prefiguração do novo. **Cadernos AEL**, Campinas, n. 1, p. 104, 1992.
- KUMIEGA, J. **Jerzy Grotowski**. Firenze: La Casa Usher, 1989.
- LOBO, E. **Edu canta Zumbi**. Rio de Janeiro: Elenco, 1968. 1 disco vinil.
- PEREIRA, J. F. A arte como veículo: para que serve uma performance sem espectadores? **Persona**, Porto, n. 3, p. 74-80, 2015.
- SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SERÔDIO, M. H. Zumbi. **O Diário**, Lisboa, 24 fev. 1978.
- TAIGUARA. **Imyra, Tayra, Ipy**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. 1 disco vinil.
- VARELA, L. Brecht em Portugal. *In*: ENCUESTRO INTERNACIONAL BRECHT EM ESPAÑA, 1998, Sevilla. **Anais** [...]. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998. p. 319-332.
- VASCONCELLOS, G. **De olho na fresta**. São Paulo: Graal, 1977.



VELOSO, C. Festa imodesta. *In*: HOLANDA, C. B. **Sinal fechado**. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Philips, 1974. 1 disco de vinil, lado a, faixa 1.

Recebido em 03/03/2020

Aprovado em 18/05/2020

Publicado em 12/08/2020