

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Uma dramaturgia original sobre a tortura, a partir do Sul: os 50 anos de *Torquemada*, de Augusto Boal

Giovani José da Silva

Para citar este artigo:

SILVA, Giovani José da. Uma dramaturgia original sobre a tortura, a partir do Sul: os 50 anos de *Torquemada*, de Augusto Boal. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0111>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Uma dramaturgia original sobre a tortura, a partir do Sul¹: os 50 anos de *Torquemada*, de Augusto Boal²

Giovani José da Silva³

Resumo

O artigo apresenta uma investigação reflexiva sobre *Torquemada* (1971), peça de Augusto Boal, para além de convenções modernas/ coloniais, a fim de ampliar os estudos sobre as “dramaturgias do Sul”. O objetivo é situar tal dramaturgia, entendida como “história esquecida” (raramente comentada/ estudada/ encenada) e “atual” (refere-se a problemas sociais crônicos enfrentados na América Latina contemporânea, tais como a tortura por agentes de Estado). O texto se organiza em três momentos: Boal para além do Teatro do Oprimido; *Torquemada* em sua forma-conteúdo, apresentada como “ferida colonial”; os sentidos e significados da tortura em uma leitura decolonial do (con)texto. Conclui-se que a relevância histórica do teatrólogo na luta contra o regime civil-militar brasileiro e o reconhecimento internacional como criador do Teatro do Oprimido relegaram a um segundo plano seu trabalho autoral e que *Torquemada* é um documento-testemunho de tempos sombrios da tormenta que se abateu sobre o Brasil.

Palavras-chave: Augusto Boal. *Torquemada*. Dramaturgia teatral. Ferida colonial. Tortura.


¹ Revisão feita por Giovani José da Silva, graduado em Letras/ Espanhol. Especialista em Metodologia do Ensino das Línguas Portuguesa e Espanhola.

² Agradecimentos ao Prof. Dr. Daniel Schenker (Faculdade CAL de Artes Cênicas) e às Professoras Doutoras Maria Sílvia Betti (USP) e Karina de Almeida (Escola Superior de Artes Célia Helena), que leram as versões preliminares do texto, fizeram sugestões e incentivaram a publicação.

³ Mestrando no Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena. Especialista em História do Teatro Brasileiro e Ocidental pela Faculdade CAL de Artes Cênicas. Licenciado em Teatro pelo Centro Universitário Ítalo-Brasileiro (UníItalo). Prof. Dr. Universidade Federal do Amapá.

 giovanijsilva@hotmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/3769551151558713>

 <https://orcid.org/0000-0003-4906-9300>



An original dramaturgy about torture, from the South: 50 years of *Torquemada*, by Augusto Boal

Abstract

The article presents a reflective investigation of *Torquemada* (1971), a play by Augusto Boal, beyond modern/colonial conventions, to broaden the studies on the “dramaturgies of the South”. The objective is to situate such dramaturgy, understood as “forgotten history” (rarely commented/studied/enacted) and “current” (referring to chronic social problems faced in contemporary Latin America, such as torture by State agents). The text is organized into three moments: Boal beyond the Theater of the Oppressed; *Torquemada* in its content-form, presented as a “colonial wound”; the senses and meanings of torture in a decolonial reading of the (con)text. It is concluded that the historical relevance of the playwright in the fight against the Brazilian civil-military regime and the international recognition as the creator of the Theater of the Oppressed relegated his authorial work to the background and that *Torquemada* is a document-witness of dark times of the storm that befell Brazil.

Keywords: Augusto Boal. *Torquemada*. Theatrical dramaturgy. Colonial wound. Torture.

Una dramaturgia original sobre la tortura, desde el Sur: 50 años de *Torquemada*, de Augusto Boal

Resumen

El artículo presenta una investigación reflexiva de *Torquemada* (1971), obra de teatro de Augusto Boal, más allá de las convenciones modernas/coloniales, con el fin de ampliar los estudios sobre las “dramaturgias del Sur”. El objetivo es situar dicha dramaturgia, entendida como “historia olvidada” (poco comentada/estudiada/puesta en escena) y “actual” (refiriéndose a problemas sociales crónicos que enfrenta la América Latina contemporánea, como la tortura por parte de agentes del Estado). El texto se organiza en tres momentos: Boal más allá del Teatro del Oprimido; *Torquemada* en su contenido-forma, presentado como una “herida colonial”; los sentidos y significados de la tortura en una lectura decolonial del (con)texto. Se concluye que la relevancia histórica del dramaturgo en la lucha contra el régimen cívico-militar brasileño y el reconocimiento internacional como creador del Teatro del Oprimido relegó su obra autoral a un segundo plano y que *Torquemada* es un documento-testigo de oscuros tiempos de la tempestad que azotó a Brasil.

Palabras clave: Augusto Boal. *Torquemada*. Dramaturgia teatral. Herida colonial. Tortura.



1971: fui ilegalmente preso no comecinho de 71. Fiquei na cadeia até maio. Fui ilegitimamente julgado em maio e saí do Brasil em junho. Saí às pressas. Mas tive tempo de levar comigo todas as notas, desenhos, diálogos. E uma peça que acabei de escrever em Buenos Aires e que conta a minha vida na cela do Presídio Tiradentes, tenta contar a vida do povo no imenso presídio em que transformaram o Brasil: TORQUEMADA. (Boal, 1986, p.13)

Considerações iniciais

Escrever sobre a dramaturgia de Augusto Boal (1931-2009), tendo em vista toda a sua contribuição como encenador/ diretor e “homem de teatro” no Brasil e no exterior, não é tarefa das mais simples, embora se trate de um estimulante desafio. A história do teatro brasileiro ainda está por desvelar com atenção a faceta do Boal dramaturgo, muitas vezes “esquecida” pelos feitos notáveis mundo afora e por uma vida intensamente dedicada à cena e para além dela. Estudos reflexivos como o que se apresenta a seguir – a respeito de uma obra em particular (*Torquemada*, 1971) – permitem, pois, a análise sobre relações entre sujeitos discursivos, histórias de vida, tempos históricos e contextos socioculturais em que determinado discurso teatral foi elaborado e levado (ou não) aos palcos.

Torquemada, uma peça de Boal que “[...] por sua temática, foi montada por diferentes grupos e apresentada em vários países do continente” (Villas Bôas; Estevam, 2020, p.16), com 50 anos recém-completados, constitui-se uma dramaturgia dissonante, original do ponto de vista das Epistemologias do Sul.⁴ Costuma-se associar “originalidade” somente à “novidade”, “exclusividade” e/ ou “diferença”. Nesse sentido, se relaciona o termo ao presente e/ ou ao futuro. Contudo, ao se proceder assim, oblitera-se o fato de que “originalidade” deriva etimologicamente de “origem”, ou seja, do passado. “Quais as origens de ideias e argumentos presentes na peça de Augusto Boal? De onde aquilo veio e

⁴ De acordo com Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010, p.11), as Epistemologias do Sul configuram “[...] um conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos”.

desde quando?” são, portanto, perguntas que “sulearam” o presente trabalho.⁵

Dessa forma, ressalta-se o quão importante foi a incorporação à pesquisa das provocações feitas por Tania Brandão (2006, p.116), pois, “na medida em que se considera o teatro como uma prática temporal, portanto um campo privilegiado dos estudos históricos, os métodos de pesquisa devem ser formulados e estruturados em sintonia com a dinâmica específica da História”. Tal postura metodológica obriga ao reconhecimento de que o evento teatral é de natureza peculiar e somente pode ser percebido/ apreendido quando mediado pelo espaço-tempo, apontando-se, pois, para o fato de que os textos-documentos – como o é *Torquemada* – não falam por si, mas tão-somente a partir de perguntas/ problematizações formuladas adequadamente por quem os pesquisa.

Nesse caso, trata-se de um trabalho em teatro, mais especificamente em história do teatro e não, exatamente, em história. Tal distinção metodológica se faz necessária, uma vez que se entende o teatro como um discurso que, como qualquer ato comunicativo, utiliza códigos – verbais, gestuais, visuais, auditivos, culturais etc. – que possibilitam múltiplas percepções de mundo e se situam em complexas lógicas sociais, passíveis ao olhar do historiador do teatro (Brandão, 2006). Com procedimentos metodológicos da História Cultural, aliados aos constructos teóricos das Epistemologias do Sul, foi possível perceber, então, o teatro como espaço privilegiado para captar, em diferentes momentos históricos – no caso em tela, determinada obra dramaturgicamente de Augusto Boal –, articulações e negociações de ideias e imagens, conflitos e tensões entre distintos modelos éticos e estéticos que, necessariamente, se encontram em uma arte que é, por excelência, política.

Augusto Boal foi um homem de seu tempo, nascido e criado no início da década de 1930 em um país que ainda procurava seu lugar no mundo pós-guerra, pouco industrializado e bastante atrelado à economia cafeeira e aos modos e etiquetas do ambiente rural. O Rio de Janeiro era, então, a capital do país e concentrava equipamentos culturais, além de intensa circulação de pessoas e de

⁵ Prefere-se o termo “sulear”, ao invés de “nortear”, embora o primeiro ainda não esteja devidamente registrado no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (Volp), da Academia Brasileira de Letras (ABL). Com “sulear” define-se, também, um importante marcador para se pensar epistemologicamente o teatro a partir do Sul.



dinheiro. A sede do governo federal oferecia, portanto, maiores chances para o desenvolvimento de expressões artísticas, tais como o teatro, que se profissionalizava gradativamente na primeira metade do século XX, não sem grandes dificuldades, posto que “[...] era detentor de fortes vínculos corporativos e [...] quem guardava traços de uma prática luso-brasileira” (Torres, 2012, p.481).

Nessa época de efervescência cultural e de agitação política nasceu um brasileiro que se tornaria conhecido no mundo todo por sua *magnum opus*, o Teatro do Oprimido: Augusto Boal, “[...] dramaturgo, encenador e diretor, incessante pesquisador e teatrólogo – um dos únicos no Brasil que sistematizou suas técnicas e teorias em método teatral [...]” (Andrade, 2012, p.3). O objetivo do presente artigo é, pois, analisar de um ponto de vista decolonial⁶ um dos textos de Boal, *Torquemada*, ainda pouco conhecido e estudado em história do teatro brasileiro. Ensañar uma compreensão contextualizada desse texto teatral torna-se um desafio instigante, uma vez que tal dramaturgia pode ser entendida como “esquecida” (por ser raramente comentada/ estudada/ encenada), ainda que permaneça bastante “atual” (por se referir a problemas sociais crônicos enfrentados na América Latina e, particularmente, no Brasil contemporâneos, tais como a tortura empreendida por agentes de Estado).

Augusto Boal para além do Teatro do Oprimido

É fato incontestável que Boal seja (re)conhecido nacional e internacionalmente pela criação e desenvolvimento do Teatro do Oprimido (Boal, 1991), baseado em ideias e métodos pedagógicos propostos pelo educador brasileiro Paulo Freire (2019). Inicialmente formado em Engenharia Química, com doutorado na área, tornou-se uma referência no teatro brasileiro ao longo de uma profícua carreira, iniciada em 1956 com a encenação de *Ratos e Homens* (*Of Mice and Men*), de John Steinbeck, no Teatro de Arena (Ribeiro, 2016).⁷ Ocorre que Boal

⁶ Nesse aspecto, distingue-se, por exemplo, da análise apresentada por Clara de Andrade (2012) sobre o mesmo texto teatral, que parte de referenciais e ideias de Walter Benjamin (sobre o trauma) e Michael Pollak (sobre a memória e o esquecimento).

⁷ Maiores informações sobre a (auto)biografia de Augusto Boal podem ser encontradas em *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (Boal, 2000), além do site <http://augustoboal.com.br/>. Acesso em: 13 jun. 2022.



não foi “apenas” encenador/ diretor, embora esse seja o seu lado profissional mais conhecido. Ainda na juventude, escreveu textos teatrais curtos, inspirado principalmente em situações observadas no cotidiano do bairro suburbano da Penha, na capital fluminense, onde nasceu e cresceu.

A dramaturgia de Boal, pensada-sentida como construção de poéticas socioculturais em consonância com o tempo histórico vivido, buscou visibilizar sujeitos situados às margens, nas fronteiras do visível/ invisível. Afinal, “nas décadas de 1950 a 1970 muitos países da América Latina vivenciaram experiências de engajamento artístico sintonizadas com processos de lutas sociais populares de setores de trabalhadores do campo e da cidade” (Villas Bôas; Estevam, 2020, p.4). Entre tais experiências “dissidentes”, formuladas por artistas latino-americanos como Augusto Boal, Paola Lopes Zamariola (2016, p.260-261) se pergunta (e, também, responde):

Não seriam, portanto, as teatralidades dissidentes específicas da América Latina, então, aquelas que buscam desarticular narrativas e visibilizar sujeitos que, a princípio, estão invisibilizados pela história oficial? [...] as teatralidades dissidentes específicas da América Latina seriam, então, aquelas que buscam desarticular narrativas e visibilizar sujeitos que, a princípio, estão à margem da história oficial.

Sobre invisibilidades/ inviabilidades trazidas à cena, é Veronica Fabrini (2013, p.16) quem auxilia na compreensão da desarticulação de narrativas hegemônicas, ao se perguntar:

Quais seriam esses saberes inviabilizados por essa hegemonia e o que teriam eles a ver com o teatro? Eu diria que são os saberes que nascem da experiência de estar no mundo, da abertura aos afetos (o constante deixar-se afetar) e, portanto, um modo de estar no mundo ancorado, enraizado na totalidade complexa do corpo – e isso é estar em cena! Corpo que, em primeira instância, é natureza, mas uma natureza “almada”.

Na leitura e na reflexão de tais narrativas contra hegemônicas, enraizadas, párias e subalternizadas buscam-se epistemologias outras. As Epistemologias do Sul não se referem a um lugar geográfico específico, sendo, antes, uma metáfora para o enfrentamento das exclusões, das desigualdades e dos “apagamentos” de narrativas construídas de formas originais por culturas e povos submetidos ao



colonialismo e ao capitalismo globalizantes, pretensamente hegemônicos. De acordo com Walter Mignolo, tais narrativas:

[...] contribuem hoje para repensar, criticamente, os limites do moderno sistema mundial – a necessidade de concebê-lo como um sistema mundial colonial/ moderno e de contar as histórias não apenas a partir do interior do mundo “moderno”, mas também a partir de suas fronteiras. Estas não são apenas contra-histórias ou histórias diferentes; são histórias esquecidas que trazem para o primeiro plano, ao mesmo tempo, uma nova dimensão epistemológica: uma epistemologia da, e a partir da, margem do sistema mundial colonial/ moderno, ou, se quiserem, uma epistemologia da diferença colonial [...] (Mignolo, 2003, p.82-83).

Ao refletir sobre tais “histórias esquecidas” e as peculiaridades das práticas cênicas contemporâneas latino-americanas, em texto intitulado *¿Artes Vivas? Abrebocas*, o artista e diretor teatral colombiano Rolf Abderhalden [Cortés] considera que na América Latina seja possível expandir-se o conceito de artes vivas “a qualquer forma de deslocamento vital que se tem produzido nas práticas artísticas, toda vez que os cânones vigentes têm impedido de dar corpo às forças que agitam a realidade e seu contexto”, explicitando que:

Precisamente neste lugar do mundo [América Latina] atravessado por tão antigas e permanentes práticas de violência, e submetido a diversas formas de colonização, desde a língua e o corpo, até a representação, que buscamos traduzir a nossa singular experiência antropofágica em uma espécie de “contra-dispositivo” artístico [...], que permita a emergência do desejo e suas potências, e o conecte com as forças da vida e da criação (Abderhalden [Cortés] apud Zamariola, 2016, p.253).

Revelando-se como uma considerável obra de “contra-dispositivo” (Agamben, 2009) artístico, a dramaturgia de Boal é composta por mais de 30 escrituras teatrais. Muitas de suas peças, contudo, se perderam ao longo do tempo, segundo o próprio autor (Boal, 1986). *Torquemada*, por sua vez, encontra-se inserida na chamada “Fase do Exílio” (as outras três são “Retratos Cariocas”, “Doutrina Teatral Arena” e “Engajamento”), categorização utilizada por José Eduardo Paraíso Razuk (2019) e que compreende o período entre 1971 e 1986.⁸

⁸ Razuk (2019, p. 165; grifos do autor) salienta que “talvez pela proximidade temporal, estruturalmente o texto de *Torquemada* se assemelha em muito aos textos da *Fase do Engajamento*. Os elementos estruturais novamente encontrados são os seguintes: o ‘palco científico’ do gênero épico; trama não linear em seu sentido temporal; cenas independentes; grande quantidade de pequenas personagens; pouco



A “Fase do Exílio”, a derradeira da dramaturgia de Boal, caracterizou-se por uma produção esparsa e pequena, realizada em intervalos irregulares, compreendendo a escrita de apenas seis peças teatrais – 1) *Torquemada*; 2) *A tempestade*; 3) *As mulheres de Atenas*; 4) *Histórias de Nuestra América: A última viagem da avó imortal* (ou *A morta imortal*), *O homem que era uma fábrica* (ou *A merda de ouro*), *Felizmente, acabou a censura*; 5) *Murro em ponto de faca* e 6) *O corsário do rei* – em um longo período de 15 anos. Isso porque Boal estava, nessa mesma época, dedicado quase que integralmente à criação, ao desenvolvimento e à difusão do Teatro do Oprimido. É, também, uma fase diversificada em temas, enredos e conteúdo, embora seja possível se verificar uma linha-mestra de forte contraposição à ditadura civil-militar instalada no Brasil na década de 1960.

Para o Arena, além de *Ratos e Homens*, Boal dirigiria outros espetáculos (*Juno e o pavão*, 1957; *Chapetuba Futebol Clube*, 1959; *Gente como a gente*, 1959; *A farsa da esposa perfeita*, 1959; *O testamento do cangaceiro*, 1960; *Opinião*, 1965; *Arena conta Zumbi*, 1965; *O inspetor geral*, 1966; *Arena conta Tiradentes*, 1967; *Arena conta Bolívar*, 1970, essa última encenada somente fora do Brasil). Em duas décadas, o Arena tornara-se uma das mais importantes companhias brasileiras de teatro do século XX, até o seu fechamento em meados dos anos 1970. O primeiro texto encenado por Boal no Arena já apontava usos outros/ originais do teatro como ferramenta de trabalho político, social, ético e estético, almejando transformações sociais radicais e profundas.

Na busca incansável por encontrar a forma ideal de realizar um teatro que fosse nacional e ao mesmo tempo libertário – depois de intensa atividade junto ao Teatro de Arena, dirigindo espetáculos que se tornariam símbolos do teatro engajado brasileiro, tais como *Arena conta Zumbi* e *Opinião* (ambos de 1965) –, Boal, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, deu início às pesquisas de técnicas e métodos que desembocaram, durante seu exílio forçado, no sistema do Teatro do Oprimido. Nem o dramaturgo ou seus escritos, porém, seriam mais os mesmos após o golpe de Estado de 1964 e as nefastas consequências da

aprofundamento sobre o perfil ou a evolução psicológica das personagens apresentadas; as personagens frequentemente representam uma versão de clichês e estereótipos sociais previsíveis; valorização dos aspectos didáticos e narrativos na construção do discurso; visão ideológica marxista; e, embora não citado nominalmente no texto, novamente encontraremos o *Sistema Curinga* como proposta estética de representação.”



ditadura para a arte e a cultura do país durante os “anos de chumbo”.

Dramaturgia “esquecida” e “atual”: *Torquemada* (1971), uma “ferida colonial”

A saída de Augusto Boal do Teatro de Arena coincidiu com sua prisão, tortura e posterior exílio pela América Latina (1972-1976) e Europa, uma vez que o artista se tornara “inimigo” do regime civil-militar instalado no Brasil. O período em que passou fora do país possibilitou o desenvolvimento das ideias a respeito do Teatro do Oprimido e de inúmeras experiências com o teatro popular e a “estética do oprimido”, tornando-o (re)conhecido internacionalmente. As traumáticas experiências de ser prisioneiro de Estado e de sofrer as tormentas da tortura e a extorsão da palavra, entretanto, produziram em Boal o desejo de escrever sobre “[...] a vida do povo no imenso presídio em que transformaram o Brasil”. Assim nasceu *Torquemada*: como expressão da dor, do inconformismo e, sobretudo, da necessidade de se representar o “irrepresentável”.⁹

É o próprio Boal quem revela em *Hamlet e o filho do padeiro* (2000, p.340):

Dirigi *Torquemada*. Não acreditava no que me havia acontecido. Precisava vê-lo acontecer fora de mim, em cena, para que me pudesse ver, separar-me de mim. Eu e a palavra, eu e o ator. Só assim me entenderia. Não me bastava espelho nem memória: precisava me ver em alguém que me roubasse o nome, o Augusto Boal que eu pensava ser, que trazia colado ao rosto, às mãos, ao peito. Já não sabia quem eu era ou tinha sido. Queria ouvir palavras que pronunciei na tortura. Voz empostada de ator bem treinado reproduzindo gritos roucos. Ver-me, longe de mim. Dirigir-me como dirijo atores.

Ao rememorar as origens de *Torquemada*, Boal revela o que Veronica Fabrini (2013) chama de “três ingredientes fundamentais”, tanto para a cena como para uma compreensão das Epistemologias do Sul nas Artes da Cena: “corpo, coração e imaginação”. De acordo com a artista-docente-pesquisadora, “este seria o

⁹ Além das memórias autobiográficas (Boal, 2000), Augusto Boal referiu-se ao período de prisão, tortura e exílio em outra obra (não teatral), o romance *Milagre no Brasil* (Boal, 1979), no qual relata em primeira pessoa a experiência na prisão. Publicado originalmente em Portugal, em 1976, e no Brasil somente três anos mais tarde, a narrativa funciona quase como um “depoimento” e remete imediatamente às denúncias e situações presentes em *Torquemada*.



caminho para o sul. Caminhando para o *sul da cena*, caminhamos também ao *sul do saber*, buscando uma compreensão e uma experiência mais profunda da alteridade, fundamental ao teatro” (Fabrini, 2013, p.24; grifos da autora). Esse foi o caminho trilhado por Augusto Boal em suas andanças mundo afora com uma dramaturgia sobre corpos e espíritos torturados.

Em um dos mais repressivos e violentos momentos da ditadura civil-militar no Brasil, em pleno governo Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), a montagem de espetáculos produzidos literalmente “do dia para a noite” foi uma forma de se escapar da ação imediata da censura que, desde a promulgação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em dezembro de 1968, atuava de maneira cada vez mais autoritária sobre peças, autores, artistas e grupos teatrais (Andrade, 2018). Entre os inúmeros abusos de poder cometidos pelo regime ditatorial, a detenção ilegal e a tortura de prisioneiros figuravam entre os mais abjetos e deixariam marcas na dramaturgia, além de inúmeros mortos, feridos e desaparecidos. O teatro latino-americano, de alguma forma, tentou traduzir tais experiências e as levou aos palcos, ainda que com grandes dificuldades (Toledo, 2018).

Dramaturgos do período reagiram a tais práticas por meio da veiculação em forma artística de repúdio e protesto e, dessa forma, o teatro brasileiro apresentou cenas de tortura por diversos autores: *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho (1968); *O abajur lilás*, de Plínio Marcos (1969); *Milagre na cela*, de Jorge Andrade (1977) e *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto (1980) são exemplos, ao lado de *Torquemada*, dessa dramaturgia. Ironicamente, a primeira edição de *Papa Highirte* foi produzida pelo Ministério da Educação e imediatamente apreendida pela Polícia Federal. As demais obras teatrais que incluíam encenações de tortura (exceção feita, também, à peça *O abajur lilás*) começaram a aparecer somente com a chamada “abertura” do regime, em fins da década de 1970, no governo de Ernesto Geisel (1974-1979). Por sua vez, a escrita de *Torquemada* iniciou-se enquanto Boal esteve encarcerado, sendo terminada no exílio (Albuquerque, 1987).

Em 1971, Augusto Boal foi sequestrado e preso por militares. O teatrólogo foi mantido no Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e no presídio Tiradentes, em São Paulo, por três meses, sob torturas e interrogatórios sistemáticos. No mesmo ano, partiu para o exílio involuntário, vivendo afastado do



Brasil por 15 anos – em mais uma forma de censura, impedido de permanecer e trabalhar em seu próprio país (Andrade, 2013). Foi durante o exílio na América Latina, cercado pelo autoritarismo, que Boal se deparou com a necessidade de criar o seu próprio método de teatro popular. Esse foi o contexto histórico em que surgiu *Torquemada* e, de acordo com Clara de Andrade (2012, p.8),

O primeiro pouso do exílio de Augusto Boal será na Argentina. Além de ser a terra natal de sua [segunda] mulher, a atriz e psicanalista Cecília Thumin Boal, a ditadura se mostrava mais branda aos argentinos naquele momento, com o governo militar de transição de Alejandro Lanusse [1971-1973]. A fuga para a Argentina, por se tratar de um país da América Latina, próximo ao Brasil, significava também a esperança de que se poderia voltar em breve, a ilusão de que a ditadura brasileira logo se extinguiria.

Como se verificou prontamente, a ditadura no Brasil não se extinguiu tão logo, tampouco arrefeceu e ainda permaneceu por quase uma década e meia atormentando, torturando e matando dissidentes do regime, especialmente políticos, artistas e intelectuais. Assim, *Torquemada* foi encenada primeiramente fora do Brasil: Estados Unidos (1971), Argentina e Colômbia (1972), México, Peru e Venezuela (1973) e Canadá (1977). Há alguns poucos registros fotográficos da encenação realizada em Nova York e pelo menos duas edições do texto foram publicadas: uma de 1972, originalmente em língua espanhola, pela editora Casa de las Américas, de Havana (Cuba); outra de 1990, em português, publicada pela Hucitec, de São Paulo, como parte da coleção *Teatro de Augusto Boal*, em dois volumes, dirigida por Adalgisa Pereira da Silva e Fernando Peixoto.¹⁰

Na obra *Técnicas latino-americanas de teatro popular* (Boal, 1984) há um texto intitulado *Para Boal é preciso eliminar as fronteiras entre atores e público*, escrito pelo artista e sociólogo argentino Roberto Jacoby e publicado em 11/ 10/ 1972, no jornal *La Opinión*, de Buenos Aires. Nele, um dos poucos escritos encontrados a respeito das primeiras encenações de *Torquemada*, lê-se:

Amanhã se representará na Sala Planeta a obra *Torquemada*, de Augusto Boal, estreada em junho no Teatro do Centro. Esta primeira função especial, gratuita, será oferecida pelo grupo de Boal com o fim de debater

¹⁰ Para a elaboração do artigo foi utilizada a edição de 1990, levando-se em conta o alerta da historiadora Sandra Alves Fiuzza (2005), de que a edição brasileira se encontra eivada de “omissões e acréscimos”.



com grupos teatrais juvenis as possibilidades de uma nova dramaturgia latino-americana.

Torquemada se apresentou em março no Teatro da Universidade de Nova York, em abril no Teatro La Mamma de Bogotá e proximamente será montada em Lisboa, Berlim, Paris, Lima e Quito. Além disso foi recém-editada e num pequeno volume, que inclui *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo e Revolución em [sic!] America del Sur*, outras peças de Augusto Boal, nas Ediciones Noé de Buenos Aires (Jacoby apud Boal, 1984, p.104; apêndice n.º 6; grifos do autor).

Jacoby chama a atenção para o fato de que o então exilado Augusto Boal orientava suas investigações com o objetivo de encontrar novas formas cênicas em que o ritual pudesse ser eliminado, em que ocorresse a supressão da “situação” teatral que dividiria a pessoa em ator e espectador. *Torquemada* pode ser vista, nesse sentido, como uma espécie de “balão de ensaio” para o desenvolvimento do que Boal chamaria alguns anos depois de “espect-ator”, em seu Teatro do Oprimido.

O texto de *Torquemada* compõe-se de um conjunto de cenas fragmentadas, não apresentando um desenvolvimento contínuo de episódios/ atos com começo, meio e fim. As situações apresentadas, geralmente encerradas em uma mesma cena, são entrecortadas por explicações e intervenções do ator Coringa. Os papéis¹¹ são elaborados tendo por base marcos e elementos históricos concomitantes ao momento de produção do texto teatral, o início dos anos 1970. Além disso, independentemente de nomes ou de qualquer outra condição ou característica, as personagens formam dois grandes grupos: de um lado os representantes do Estado ditatorial/ inquisitorial, na condição (por vezes, velada) de frios e cruéis torturadores; de outro, os encarcerados, em sua maioria presos políticos.

Quais “histórias esquecidas” são reveladas por Boal, afinal, em *Torquemada*? A peça narra a “fábula” de Tomás de Torquemada (1420-1498), inquisidor-geral dos reinos de Castela e Aragão (atual Espanha) do século XV, e seus instrumentos para controlar subversões políticas e religiosas. O frade dominicano ficou conhecido por

¹¹ As personagens em *Torquemada* são (por ordem de aparição): Barba, Dramaturgo, Atleta, Baixinho, Frade 1, Frade 2, Ator, Rei, Torquemada, Preso, Policial 1, Policial 2, Policial 3, Homem, Vera, Moça presa, Pavão, Hirata, Fernando, Mosca, Ismael, Cristina Jacaré, Policial, Moça, Buda, Preso da mala, Oscar, Mestre, Parente da moça, Espião, Zeca, Frade, Preso 1, Preso 2, Paulo, Nobre, Nobre 3, Nobre 1, Nobre 2, Carcereiro, Jovem, Soldado, Industrial, Preso correccional, Preso 4, Soldado 1, Soldado 2, Soldado 3, Frade dominicano, Filho 1, General, Capitão, Mãe, Filho 2, Filho 3, Filho 4, Filho 5 e Irmã.



sua campanha contra judeus e muçulmanos convertidos, embora ele mesmo fosse descendente de cristãos-novos ou conversos. Numa alusão direta ao ataque do governo militar às organizações políticas de esquerda empenhadas na luta armada, o dramaturgo apresenta na narrativa de *Torquemada* algumas das implicações de uma herança inquisitorial – métodos de interrogatório e de tortura utilizados pela Inquisição –, aqui entendida como “ferida colonial”, relacionando-as aos procedimentos empregados pelos torturadores no Brasil e em outros países latino-americanos dos anos 1960/ 1970.

No texto de apresentação da peça, Boal não menciona onde ocorre exatamente a ação, deixando evidente, no decorrer das cenas, que pode se tratar de um país da América Latina ou qualquer lugar onde já tenha se instaurado um governo autoritário. A figura do inquisidor Torquemada – historicamente conhecida pela crueldade, pelo estímulo desenfreado a delações, pelas torturas e assassinatos em público, com o intuito de alcançar a chamada *sangre limpia*¹² – aparece como uma triste alegoria da violência instaurada em diversos rincões do planeta ao longo do século XX e em períodos anteriores. Assim, ao ser lida como texto-documento, *Torquemada* mostra-se uma complexa investigação de inter-relações – passadas e presentes – de poder e de violência nas experiências históricas de países ibero-americanos.

Inicialmente, o Dramaturgo é preso, interrogado e submetido a toda sorte de torturas, remetendo à figura do próprio autor da peça. Ao final do prólogo, a personagem se dirige à plateia, como uma “quebra” de distanciamento brechtiano: “Esta peça foi escrita na prisão Tiradentes, do Estado de São Paulo, Brasil no ano de 1971. Foi escrita também na Espanha, no fim da Idade Média. Continua sendo escrita no Chile, depois de tantos anos, no Uruguai, em [El] Salvador. Começa sempre assim” (Boal, 1990, p.112). A personagem Tomás de Torquemada, por sua vez, é nomeada inquisidor-mor pelo Rei, com o objetivo de pacificar o povo que, segundo ele, desejava mais do que poderia, ao reivindicar participação no progresso econômico do reino. O monarca, então, pede ajuda a Torquemada para fazer com que o povo “concorde em ser escravo”. O religioso aceita prontamente

¹² Entre os séculos XV e XVII, na atual Espanha, um fato que preocupava a sociedade e a mantinha em permanente debate e constante mobilização era a questão do “sangue limpo” (Ribeiro, 2006).



a incumbência e, a partir daí, as alusões aos golpes militares no Brasil e em outros países se evidenciam.

Primeiramente, no dito prólogo, o texto denuncia os interrogatórios e sessões de torturas vividas pelo personagem nomeado *Dramaturgo*. Depois, nas cenas que se seguem, mostra-se: a violência que passou a se impor aos estudantes e jovens, por mera suspeita de “subversão”, como na cena intitulada *Interrogatório* em que a personagem *Moça* é morta em tortura diante de outros *Presos*; a rotina dos presos políticos e os diferentes segmentos e visões dentro da própria esquerda; a participação da Igreja, os que apoiaram o sistema, e os que defenderam os direitos humanos dos guerrilheiros; o retrato da alta burguesia no personagem *Paulo*, sua relação de promiscuidade e dependência com o capital internacional, e assim mesmo sua derrota. Todas essas doenças sociais [“feridas coloniais”] sob o comando cruel do inquisidor-mor, *El Torquemada*. (Andrade, 2012, p.9; grifos da autora)

Boal trabalha, criativamente, níveis temporais da narrativa de maneiras sincrônica e diacrônica, associando a Inquisição católica medieval ao terror instaurado pela ditadura militar no Brasil em pleno século XX. O clima de “aparente ficção” da peça e o tratamento alegórico conferem à obra um caráter perene, diluindo certo tom inicialmente superficial e panfletário e construindo cenas de intensa dramaticidade e grande valor estético, um verdadeiro libelo ético contra o fenômeno universal da intolerância, que não está, evidentemente, circunscrito a uma experiência histórica específica. Assim, a contextualização “[...] que apreende o texto ‘a caminho’ do palco” (Fiuza, 2005, p.11) permite vislumbrar a tortura e a tormenta presentes na “fábula” do inquisidor.

Por uma leitura decolonial¹³ do (con)texto de *Torquemada*

O que pode significar uma leitura decolonial do (con)texto de *Torquemada*? Nessa perspectiva, nas palavras de Elisa Belém, “[...] trata-se de perceber as marcas da colonialidade ou uma ferida colonial [...]. Tal ferida revela um panorama de fundo nas relações em sociedade, numa colonialidade do saber e do ser, que interfere na subjetividade” (Belém, 2016, p.100). A ideia de “ferida colonial” é tomada de empréstimo da obra de Mignolo (2007, p.17), que afirma tratar-se do “[...]”

¹³ Por leitura decolonial compreende-se a análise dos eventos (inclusive teatrais) na perspectiva dos “marginalizados” e “esquecidos” pelo projeto Modernidade-Colonialidade (Tostado, 2011).



sentimento de inferioridade imposto nos seres humanos que não se encaixam no modelo predeterminado pelos relatos euramericanos”.¹⁴ Nesse sentido, a tortura é uma marca da colonialidade, uma “ferida colonial”.

A leitura decolonial, contudo, não se trata de negação da relevância da história como ferramenta de compreensão da vida social, tampouco rejeitar “[...] a influência europeia na constituição cultural e artística” (Belém, 2016, p.100), mas de recontá-la à luz de experiências, vozes, corpos e culturas dos colonizados/subalternizados. Isso porque os marginalizados, esquecidos e destratados foram aqueles que mais sofreram “feridas coloniais”, consequências nefastas de saberes e fazeres racistas, excludentes e desiguais, advindos de um discurso assimétrico e hegemônico que situou o continente europeu como único lócus de enunciação e com autoridade para determinar regras e padrões socioculturais, políticos, econômicos e artísticos, inclusive no teatro.

A dramaturgia de Boal, incluindo-se *Torquemada*, encarna possibilidades outras de se contar histórias para além de vertentes intelectuais críticas oriundas do mundo “ocidental”, constituindo-se, portanto, em um “farol para o devir” (Machado, 2014). Tal “farol” insiste em fazer lembrar, por meio da cultura da memória subalternizada, as experiências sofridas no corpo e na alma daqueles que ousaram se colocar contra o *status quo* opressivo vigente, em uma “[...] busca incansável de encontrar a forma ideal de realizar um teatro que fosse nacional e ao mesmo tempo libertador” (Andrade, 2012, p.4). Afinal, ainda de acordo com Mignolo (2007), a América Latina (subalternizada, inclusive, desde o nome dado pelos colonizadores), ainda não se curou de suas “feridas coloniais”.

Dessa forma, carregando desde a dedicatória¹⁵ o choque da experiência de prisão e tortura vivida por seu autor (e por outros homens e mulheres artistas), o

¹⁴ “[...] sentimiento de inferioridad impuesto en los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos” (Tradução nossa).

¹⁵ *Torquemada* se inicia com uma dedicatória: “Para Heleny, assassinada nas prisões de Torquemada” (Boal, 1990, p.101). Heleny Telles Ferreira Guariba (Bebedouro, 17 de março de 1941 – Rio de Janeiro, 12 de julho de 1971?) foi uma professora de teatro, dramaturga e guerrilheira brasileira, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização de extrema-esquerda que fazia luta armada contra o regime civil-militar (Lima, 2013). Importantes referências sobre Heleny Guariba encontram-se, ainda, na dissertação de mestrado em Artes de Edmilson Evangelista de Souza (2008) e na peça teatral *Heleny, Heleny, Doce Colibri*, de Dulce Muniz, de 2006. Informações disponíveis em <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/heleny-ferreira-telles-guariba>. Acesso em: 13 jun. 2022.



texto de *Torquemada* expõe toda a dor que não pôde ser contida e foi catalisada para a escrita, além de exposta em cena, como um grito de socorro e de desespero, em um esforço dissidente e original de assimilação e compreensão dos traumas vividos, de modo a se realizar uma autêntica catarse (Andrade, 2012). Tal catarse, no entanto, não significa a pretensa superação dos traumas, mas a exposição das feridas, de forma reflexiva. Afinal, “a crítica que revela a ferida colonial pretende, na verdade, que se reconheçam as relações de poder instituídas entre culturas e dentro de uma mesma nação” (Belém, 2016, p.101).

Utilizando efeitos de estranhamento e de empatia, Boal elabora a peça tendo como base reflexões sobre o fracasso da luta armada e a tortura como uma razão de Estado. Investindo-se em recursos teatrais anti-ilusionistas, o leitor/ espectador é estimulado a reconhecer o funcionamento do “sistema de Torquemada”, no qual a tortura é instrumento eficaz no estabelecimento da ordem (Fiuza, 2005). Nas cenas, o autor demonstra práticas de violência política, que desestruturam e humilham, fundamentais para a compreensão e o exame das condições sócio-históricas do Brasil durante a ditadura civil-militar (e para além dela, como se constata atualmente).

A escolha do inquisidor Torquemada como antagonista não pode ser considerada aleatória, visto que “o ideólogo da tortura que ‘atravessa o tempo’ cumpre assim uma função alegórica de representar todos e quaisquer mecanismos de repressão e crueldade em seus sentidos filosófico eacrônico, como a forma racional e eficaz de manutenção do poder das elites” (Razuk, 2019, p.166). Longos diálogos argumentativos sobre tortura, luta armada, delação e temas correlatos marcam o texto dramaturgício, “convidando” o leitor/ espectador a refletir e a se posicionar sobre o que (des)vê. Essa foi uma das formas encontradas por Boal para retirar o público da apatia contemplativa e condescendente.

A compreensão de um texto teatral como *Torquemada* – obra marcada por um clima permanentemente dramático e sombrio e sobre a qual, aliás, há poucos indícios/ vestígios/ sinais das primeiras encenações – requer certos cuidados e uma devida e bem fundamentada apreciação. No contexto de violência em que a peça foi elaborada, Boal explorou múltiplos signos teatrais, fazendo uso de um



vasto número de sinais de agressão por meio das linguagens verbal e não verbal. Uma vez que as informações transmitidas pelo sistema não verbal são, em sua maioria, contraditadas pelo sistema verbal, foram criadas mensagens conflitantes das quais o dramaturgo extraiu muito da eficácia cênica pretendida.

Para Severino J. Albuquerque (1986, p.453; grifo do autor), “um estudo da interação dos dois sistemas em *Torquemada* deve começar com um exame de como o sistema não verbal é feito para contradizer o sistema verbal na comunicação da violência no palco”¹⁶. Tal contradição também pode ser observada na indicação dos trajes de cena, pois enquanto outros sistemas de signos estabelecem *Torquemada* como uma peça que retrata policiais infringindo tortura e tormenta a ativistas políticos latino-americanos dos anos 1960/ 1970, o figurino dos violadores os dota de signos duplamente colidentes: são percebidos como possuidores de uma ocupação religiosa (frades) e, ao mesmo tempo, pertencentes à outra época histórica, a da Inquisição espanhola do século XV.

Judith I. Bissett (1982, p.29; grifo da autora) assevera a respeito das personagens que:

Em *Torquemada*, o principal violador é o governo, representado por personagens que constituem figuras de autoridade: Torquemada, padres, policiais, soldados, funcionários públicos, empresários. As vítimas são as pessoas ou grupos sociais que representam o povo do país: artistas, ativistas políticos e espectadores apanhados na turbulência política. À medida que a peça se desenvolve, a oposição binária permanece a mesma, mas há uma transferência gradual de signos. Aqueles que começaram seu relacionamento com Torquemada como violadores finalmente se tornam suas vítimas. Personagens servindo como “subsignos” na estrutura da peça revelam variações na maneira como os violadores e as vítimas se veem e servem como um elo entre os dois.¹⁷

¹⁶ A study of the interplay of the two systems in *Torquemada* must start with an examination of how the nonverbal system is made to contradict the verbal system in the communication of violence on the stage (Tradução nossa).

¹⁷ In *Torquemada* the principal violator is the government, represented by characters portraying authority figures: Torquemada, priests, policemen, soldiers, civil servants, businessmen. The victims are the people or social groups representing the people of the country: artists, political activists, and bystanders caught up in political turmoil. As the play develops, the binary opposition remains the same, but there is a gradual transfer of signs. Those who began their relationship with *Torquemada* as violators finally become his victims. Characters serving as subsigns in the play's structure reveal variations in the manner in which the violators and victims view each other and serve as a link between the two (Tradução nossa).

Bissett apresenta em seu artigo *Victims and violators: the structure of violence in Torquemada* (1982) a ideia de que a peça se estrutura basicamente em oposições binárias entre vítimas e violadores¹⁸. Em tal organização, as personagens funcionariam como signos e há aquelas que retratariam os que violam direitos, embora revestidas de autoridade (Torquemada, padres, policiais, soldados, funcionários públicos e homens de negócios). Por outro lado, há o grupo de vítimas (artistas, ativistas políticos e circunstâncias pegos durante a turbulência política), evitando-se, contudo, um maniqueísmo simplório, uma vez que as personagens oprimidas não são apresentadas na condição de vítimas inocentes ou como pessoas virtuosas, mas apenas presos políticos, entre eles, os radicais da luta armada e, também, os (apenas) simpatizantes das causas libertárias. Tal jogo binário vai se desvelando aos poucos, uma vez que:

[...] grande parte do impacto de “Torquemada” origina-se da gradual descoberta, por parte do espectador, de que na peça os monges [frades], tradicionalmente associados com o amor ao próximo e com a busca da virtude e da santidade, são na verdade impiedosos torturadores, e que eles pertencem não a uma época remota, mas sim ao período contemporâneo (Albuquerque, 1987, p.15).¹⁹

O choque na peça de Boal, portanto, não resulta somente na reprodução fiel no palco de um tipo de tortura como o pau de arara²⁰.

¹⁸ Para além do plano geral das relações binárias, segundo Bissett (1982), algumas personagens não se enquadram exatamente em nenhum dos dois grupos, servindo de “subsignos”, como Cristina Jacaré. Faxineiro da prisão e homossexual, Jacaré abriga elementos de ambos os signos (violador/ vítima).

¹⁹ Uma diferença importante a ser assinalada e que extrapola a análise binária de Bissett (1982) é o fato de que em *Torquemada* há personagens supostamente boas que se revelam más e há outras que portam, ao mesmo tempo, características de vítima e algoz, o que demonstra o caráter não maniqueísta do texto teatral.

²⁰ Segundo Antonio Carlos Fon (1979, p.78), “o pau-de-arara consiste de [sic!] dois cavaletes de madeira, com cerca de 1,5 metro de altura e uma ranhura na parte superior, onde se encaixa um cano de ferro. A vítima, geralmente nua, tem os pulsos e tornozelos envoltos em tiras de cobertores ou pano grosso e amarrados com cordas. Em seguida, o interrogado é obrigado a sentar-se no chão, de tal forma que os joelhos dobrados sejam abraçados. No espaço sob os joelhos – e entre os cotovelos – introduz-se a barra de ferro, por onde se levanta o prisioneiro para pendurá-lo entre os dois cavaletes”.

Figura 1 – *Torquemada*. Foto: Mark Kane (1971)²¹



A acumulação de elementos fortemente contrastantes e paradoxais amplifica a eficácia cênica. Assim, enquanto a personagem Barba tortura o Dramaturgo, em uma sessão quase interminável de sevícias, o acusa de difamar o país ao viajar ao exterior e denunciar a existência de... tortura!

Veja-se o trecho abaixo:

[...]

BAIXINHO – Mas os artigos foram publicados! Sim ou não? (Para Atleta:) Pergunta! (Choque e grito.) Na revista *Temps Modernes*. Sim ou não?

[...]

DRAMATURGO – Confessar o quê?

BARBA – Confessa que você difama o nosso país quando viaja para o exterior.

DRAMATURGO – No exterior eu apresento os meus espetáculos, as

²¹ Fonte: Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/torquemada-28>. Acesso em: 10 ago. 2022.



minhas peças. Isso não é difamar.

BARBA – Você difama e tchau. Confessa de uma vez.

DRAMATURGO – Mas como? Como é que eu difamo?

BARBA – Você difama, porque quando você vai ao exterior, você diz que no nosso país existe tortura. (*Há um silêncio. O Dramaturgo, pendurado no pau-de-arara, não consegue evitar um sorriso.*)

BAIXINHO – Ele está rindo.

DRAMATURGO – (*Tentando parar o riso.*) Não, não, eu não estou rindo, quer dizer, eu só ri um pouquinho, quer dizer, como você disse que eu difamava porque aqui não existe tortura... bom, quer dizer, o que é que eu tou fazendo aqui? Isso daqui o que é que é?... Isso é tortura!

BARBA – Manda brasa pra que ele aprenda! (*O Atleta vai fazer o jogo normal de ligar o aparelho e desligar imediatamente.*) Deixa, deixa um pouco mais de tempo pra que ele aprenda. (*O Dramaturgo grita continuamente de dor pelo choque elétrico demorado. Depois de uns instantes, o Atleta desliga.*)

BARBA – Claro que isso é tortura. Mas você tem que reconhecer que eu estou te torturando com todo respeito! Não estou te dando porrada na cara nem apagando o cigarro aceso na tua boca. Estou fazendo o mínimo indispensável. (Boal, 1990, p.105-106; grifos do autor).

Igualmente contrastante é a sequência em que, enquanto quatro vítimas estão ao fundo, suspensas em paus-de-arara, *Torquemada* faz o sinal da cruz, ajoelhando-se e iniciando um longo sermão sobre o que é a Justiça. *Torquemada* se constrói, pois, por contrastes e paradoxos apresentados de maneira pouco ou nada metafórica, sem sutilezas.

Assim, a peça é elaborada em um trabalho com os signos, os códigos, suas possíveis associações e contradições, para gerar certo humor que denuncia o Estado/ o estado das forças sociais em conflito e mostra as tensões entre oprimidos e opressores. O risível, nesse caso, relaciona-se com o campo simbólico e suas tensões sociais, podendo ser um meio de advertência aos perigos do poder. “Nesse contexto, é interessante observar que o riso também pode ser sinal de constrangimento, aflição, pois ele também pode ser gerado por um incômodo, através de algo que é tensionado em meio a uma percepção caótica de mundo” (Dias, 2020, p.37). O riso o humor em *Torquemada* encontram-se, portanto, na “corda bamba” (Sant’Anna, 2017).

Além disso, de acordo com Fiuza (2005, p.7),

[...] na elaboração da ação das personagens [de *Torquemada*] havia a



intenção do autor em provocar um certo efeito no leitor/ espectador, sempre oscilante e não excludente: ora com recursos para suscitar a identificação com as vítimas de tortura, ora promovendo a devida distância crítica para incitar o repúdio à violência mostrada em quase todas as cenas.

Boal faz de *Torquemada*, portanto, um documento-testemunho de determinado momento histórico em que o teatro brasileiro foi censurado, silenciado, extorquido e, sobretudo, impedido de se realizar plenamente (Fiuza, 2003). Por meio das figuras dos frades torturadores (bem como do próprio inquisidor-mor, um religioso), vistos no palco inicialmente em situações aparentemente “normais”, o dramaturgo convida o espectador a experimentar a incômoda sensação de que algo incomum está prestes a acontecer, o que é gradativamente confirmado ao longo da peça. Ressalta-se que setores da Igreja Católica foram coniventes com os desmandos ocorridos durante a ditadura civil-militar brasileira e se calaram diante de inúmeros abusos cometidos, especialmente das prisões ilegais e das sevícias impostas aos opositores do regime. A tortura e a tormenta em *Torquemada* são apresentadas, pois, “[...] como uma estratégia para manutenção do poder político ligada às ações de grupos sociais dominantes” (Fiuza, 2005, p.136).

Dessa forma, é o aspecto da “tortura como instituição” e como “lastro de regimes autoritários” (Albuquerque, 1987) que forma o centro da vigorosa denúncia de Boal em *Torquemada*. Assim como em *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, recorre-se a uma figura histórica e a outra época (não por acaso, colonial) para “dissecar” problemas contemporâneos, escancarando-os e obrigando o público a desver (no sentido de expressar o desejo de não ver algo, dada a sua repugnância). Pode-se dizer, portanto, que o teatrólogo toca em uma “ferida” aberta, não cicatrizada, putrefata, ainda não curada (inclusive atualmente) e que precisa ser “mexida”, “fuçada”.

Considerações Finais

Vive-se tempos sombrios em que chefes de Estado, como o do Brasil, homenageiam e celebram a memória de torturadores e outras figuras autoritárias



do passado recente. Soma-se a isso o fato de que as gerações mais novas desconhecem boa parte da história contemporânea brasileira, marcada pela luta democrática e defesa dos direitos humanos. *Torquemada* é, portanto, uma peça de teatro muito atual, apesar de ter completado cinco décadas de existência. Seu autor soube engajar-se artisticamente em sintonia com processos de lutas sociais populares, criando uma envolvente narrativa contra hegemônica, enraizada, pária e subalternizada, em que revela sujeitos invisibilizados pela história oficial.

Torquemada é apresentada como um “Relatório de Augusto Boal” indicando tratar-se de um texto teatral que carrega o choque das experiências de tormenta e tortura vividas por seu autor. A forma dramática em que a peça está assentada – o Sistema Coringa²² –, aliada à experiência social, permite entrever as originais opções políticas e estéticas do dramaturgo, além dos “[...] compromissos que ele estabeleceu com seu presente ao participar, no campo artístico, da denúncia do uso da tortura como instrumento político na radicalização do autoritarismo” (Fiuza, 2005, p.10). A peça traduz, portanto, experiências de violência vivenciadas pelo artista que, de certa forma, passaram a se impor em seu processo criativo-estético como dramaturgo/ autor e em suas escolhas e métodos como diretor/ encenador.

Ressalta-se, entretanto, que o texto dramático de *Torquemada* revela que se a forma não existe em si, a estrutura do Sistema Coringa faz todo o sentido quando associada a um conteúdo transmitido, no caso a denúncia. Tal sistema, embora beba em fontes brechtianas, se distancia de narrativas teatrais europeias, ao estabelecer uma perspectiva do Sul não somente em direção a lutas populares, mas, também, assentando-se sobre formas dramatúrgicas outras, como o uso do humor para reforçar os absurdos da tormenta. As situações apresentadas na peça, geralmente encerradas em uma mesma cena, são entrecortadas por explicações e intervenções do ator Coringa, um “comentarista explícito” e “não camuflado”, cuja tarefa é provocar empatia (vista por Boal como capaz de promover a reflexão e o posicionamento críticos).

²² Para Boal (apud Fiuza, 2005), em inspiração evidentemente brechtiana, o Coringa representa, no teatro, uma realidade mágica criada pelo dramaturgo: onisciente, polivalente, ubíquo, que adquire a consciência de cada personagem que seu papel permite interpretar. Desempenhando a função de narrador explícito e contemporâneo ao público, o Coringa atua de maneira crítica, procurando romper a ilusão ficcional e declarando os recursos teatrais empregados.



Esse caráter da peça faz do texto de Boal um poderoso instrumento para a reestruturação da cultura da memória marginalizada de processos históricos marcados por traumas e silêncios. Em outras palavras, a dolorosa experiência vivida por Boal e projetada em sua escrita teatral expõe a fala/ a escrita “extorquida” e as “feridas coloniais” abertas, ainda não cicatrizadas, produzidas pela violência e pelo terror de Estado. Pode-se afirmar que “o corpo físico e psíquico de Boal, portanto, foi profundamente marcado pela tortura, prisão e exílio, definindo-se então como um ‘lugar de memória’, histórica, política e, principalmente, humana” (Andrade, 2012, p.20).

Se por um lado a profusão de cenas e momentos de tortura de extremada violência denotam de forma evidente a intenção de Augusto Boal em “[...] buscar um reforço catártico para as graves denúncias que *Torquemada* queria [...] revelar [...]” (Razuk, 2019, p.168), por outro poderiam ter colocado em risco tal empreendimento. Isso porque os excessos, de certa maneira, talvez banalizassem os próprios fatos – a tortura, a extorsão e a tormenta – e, em alguma medida, diluíssem o “horror cênico” pretendido. Boal procurou escapar dessa “armadilha” ao apresentar, de forma despudorada, certas engrenagens que transformaram a tortura em um ritual quase burocrático.

Além disso, o autor destaca a associação entre desenvolvimento econômico e acirramento dos abusos produzidos por agentes de Estado, evidenciando o sucesso e a ordem no funcionamento da economia capitalista como parte do caráter de escamoteação dos problemas crônicos do sistema, que gera inúmeras e abissais desigualdades sociais, sobretudo por meio da violência política. Os “deserdados” das promessas do “milagre econômico” são representados pela personagem de um dos presos, que ao final da peça estimula a plateia à ação para além dos palcos, sugerindo formas de resistência e, portanto, de (re)existência. Mesmo com o sistema de morte, de silenciamento ostensivo da oposição política e do “imenso presídio em que transformaram o Brasil”, a vida é afirmada positivamente, em sua plenitude, com um sentido de luta e de não-permanência na inércia, ainda que em situações cruelmente opressivas.

Em *Torquemada*, não há um protagonismo centrado em uma única personagem. De certa forma, metaforicamente, todos aqueles que foram

injustamente presos e brutalmente torturados/ mortos pela repressão ditatorial (ou, ainda, desapareceram) são protagonistas do enredo da peça. Assim, Boal faz questão de evidenciar os heróis que “caíram em esquecimento” (tal como, de certa forma, a sua dramaturgia) e recorre não a um heroísmo individual e egocêntrico, mas, ao contrário, coletivo, anônimo, pobre e invisibilizado por quem detém o poder. As experiências de tormenta, tortura e extorsão provocam, portanto, a emersão de sentidos e significados traduzidos em instigantes signos teatrais originais.

Boal desvelou uma das muitas “feridas coloniais” ainda não cicatrizadas, em *Torquemada*. Assim, tornou-se um dos cronistas dos “anos de chumbo” e, mais que isso, testemunhou no corpo e na alma as práticas de diversas formas de violência presentes nas relações sociais, no Brasil, desde o período colonial. O conjunto de suas peças teatrais se constitui, pois, em importante patrimônio da dramaturgia nacional, embora a relevância histórica do teatrólogo na luta contra o regime civil-militar (1964-1985) e o reconhecimento internacional como o criador do Teatro do Oprimido, por vezes, tenha relegado a um segundo plano a análise de seu trabalho original como autor/ dramaturgo.

Por fim, se “[...] o texto de *Torquemada* pode ser visto como uma tentativa de reestruturação da memória política do trauma, individual e social, da ditadura militar brasileira.” (Andrade, 2012, p.19) infere-se que, para além disso, nele Boal recriou um ambiente complexo e intenso, com seus traumas e desenganos, suas utopias, lutas políticas e frustrações. Pode-se, portanto, compreendê-lo também como um documento-testemunho, um texto teatral que comporta “rastros”, revela vestígios de dias muito difíceis, de inúmeras tensões e intensos conflitos representativos de uma determinada época da história contemporânea brasileira e latino-americana. Os “anos de chumbo” foram, sem sombra de dúvidas, fortemente marcados pelos signos da extrema violência, da extorsão das palavras falada e escrita, da tormenta que se abateu sobre o Brasil e, especialmente, sobre seus artistas de teatro.²³

²³ Afinal, como bem observa Severino Albuquerque (1987, p.5), “Dentre as artes, o teatro foi a que mais sofreu restrições no período em pauta, tanto devido ao considerável envolvimento político dos seus praticantes antes e depois do golpe, como devido à sempre presente possibilidade, durante a apresentação de uma peça teatral, de improvisação e adição de falas não incluídas no texto previamente aprovado pelos censores”.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos/ Unochapecó, 2009.
- ALBUQUERQUE, Severino João. Conflicting signs of violence in Augusto Boal's *Torquemada*. *Modern Drama*, Toronto, University of Toronto Press, Volume 29, Number 3, p. 452-459, Fall 1986.
- ALBUQUERQUE, Severino João. Representando o irrepresentável: encenações de tortura no teatro brasileiro da Ditadura Militar. *Latin American Theatre Review*, (21/1), Lawrence, Kansas, p. 5-18, 1987.
- ANDRADE, Clara de. “Murro em ponta de faca”: um retrato de Augusto Boal no exílio. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. p. 53-68.
- ANDRADE, Clara de. O teatro sem fronteiras de Augusto Boal: censura, exílio e a internacionalização de um método. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 33, dez. 2018.
- ANDRADE, Clara de. *Torquemada* de Augusto Boal: uma catarse do trauma. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 11, p. 1-22, 2012.
- BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? *ILINX Rev. do Lume*, n. 10, p. 99-106, 2016.
- BISSETT, Judith Ismael. Victims and Violators: The Structure of Violence in *Torquemada*. *Latin American Theatre Review*, (15/2), Lawrence, Kansas, p. 27-34, Spring 1982.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Record, 2000. 339 p.
- BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986. (Vol. 1).
- BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1990. (Vol. 2).
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1984.



BRANDÃO, Tania. Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André et al. (Orgs.). *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Abrace, 2006. p. 105-119.

DIAS, Clarice César. *Pingado: comicidade e estereótipos como caminhos para reflexão e (re) existência em um processo composicional*. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de Brasília, UnB, 2020.

FABRINI, Veronica. Sul da cena, Sul do saber. *Moringa – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, PB, v. 4, n. 1, p. 11-25, 2013.

FIUZA, Sandra Alves. *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971), de Augusto Boal*. 2005. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, UFU, 2005.

FIUZA, Sandra Alves. Representações políticas e estéticas da tortura no Brasil: uma análise do texto teatral *Torquemada* (1971), de Augusto Boal. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXII., 2015, João Pessoa. Anais..., 2003.

FON, Antonio Carlos. *Tortura: a história da repressão política no Brasil*. São Paulo: Global, 1979. 79 p.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 68. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

LIMA, Eduardo Campos. Na USP, teatro foi palco de resistência à ditadura militar. *Revista Adusp*, p. 50-60, out. 2013.

MACHADO, João Victor Sanches da Matta. Para (re)pensar a América Latina: a vertente descolonial de Walter D. Mignolo (Resenha). *Espaço e Economia*, ano III, n. 5, p. 1-4, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/espacoconomia/8992014>. Acesso em: 10 ago. 2022.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/ projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 505 p.

MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Trad. Silvia Jawerbaum; Julieta Barba. Barcelona: Gedisa, 2007. 241 p.

RAZUK, José Eduardo Paraíso. *Muito além do Teatro do Oprimido: Um panorama da obra dramaturgical de Augusto Boal*. 2019. Estágio de Pós-Doutorado (Relatório), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, USP, 2019.

RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. *Arte e inquisição na Península Ibérica (A Arte, os Artistas e a Inquisição)*. 2006. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, 2006.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. A montagem da peça Ratos e Homens, de John



Steinbeck, pelo Teatro de Arena e a apropriação do conceito de realismo stanislavskiano. *Conceição/ Concept*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 131-140, jan./jun. 2016.

SANT'ANNA, Catarina. O riso na corda bamba: o humor na obra de Augusto Boal no exílio. *Revista Art Cultura*, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 153-169, jan./jun. 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. 637 p.

SOUZA, Edimilson Evangelista de. *Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Campus São Paulo, 2008.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. 2018. Tese (Doutorado em Artes), Universidade de São Paulo, 2018.

TORRES, Walter Lima. Os ensaiadores e as encenações. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol. I. São Paulo: Perspectiva/ Sesc SP, 2012. p. 479-496.

TOSTADO, Erick López Álvarez. Decolonizar el imaginario: reflexiones en torno a la herida colonial y el racismo en América Latina. *REALIS – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais*, v. 1, n. 01, jan./jun. 2011.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ESTEVAM, Douglas. Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

ZAMARIOLA, Paola Lopes. Cena latino-americana contemporânea: correspondências entre as teatralidades dissidentes de agora, de outrora e do porvir. *Anais Abrace*, v. 17, n. 1, p. 250-269, 2016.

Recebido em: 14/06/2022

Aprovado em: 16/08/2022