

São Paulo, jan-jun.26

Rebento

HISTÓRIA
CONTRA-HEGEMÔNICA
E MEMÓRIA DAS
ARTES DA CENA:

ed.22

Experimentações e resistências artístico-pedagógicas

APOIO



CAPES



instituto
de artes



**A cena em trânsito: uma análise
do grupo musical Caldo de Cana**

The scene in Transit: an
analysis of the musical group
Caldo de Cana

La escena en tránsito: un
análisis del grupo musical
Caldo de Cana

Patricia Freitas dos
Santos¹

1. Patricia Freitas dos Santos é doutora em Letras e pós-doutoranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FAPESP). E-mail: pfreitasantos@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8494-4118>.

RESUMO

O artigo, fruto de pesquisa de doutorado sobre a trajetória de Augusto Boal, apresenta um panorama da fundação do grupo musical Caldo de Cana e da direção do espetáculo *Canción del exílio*, de cujo elenco faziam parte Marcia Fiani, Maria Alice Saboia, José Eugênio Leal, Eduardo Fernandes, Leopoldo Paulino, Raul Ellwanger e José Rogério Licks. Exilados em Buenos Aires nos anos 1970, tais artistas reuniram-se em 1974 para denunciar as ilegalidades dos regimes militares latino-americanos. Com a escalada do autoritarismo de Estado e a vulnerabilidade dos refugiados, o grupo encerrou-se em maio de 1974. Utilizando relatos e acervos pessoais, buscamos evidenciar o percurso, frequentemente apagado das historiografias hegemônicas, de artistas que mantiveram o compromisso do engajamento social mesmo frente a condições produtivas adversas.

Palavras-chave: Caldo de cana. Augusto Boal. Teatro brasileiro moderno.

ABSTRACT

The article, based on doctoral research on the trajectory of Augusto Boal, presents an overview of the foundation of the musical group *Caldo de Cana* and of the production of *Canción del exilio*, whose cast included Marcia Fiani, Maria Alice Saboia, José Eugênio Leal, Eduardo Fernandes, Leopoldo Paulino, Raul Ellwanger, and José Rogério Licks. Exiled in Buenos Aires during the 1970s, these artists came together in 1974 to denounce the unlawful practices of Latin American military regimes. With the escalation of state authoritarianism and the growing vulnerability of political refugees, the group disbanded in May 1974. Drawing on personal testimonies and archival collections, this study seeks to highlight the trajectory—often erased from dominant historiographies—of artists who remained committed to social engagement despite adverse conditions of cultural production.

Keywords: Caldo de cana; Augusto Boal; Brazilian modern theatre.

RESUMEN:

El artículo, resultado de una investigación doctoral sobre la trayectoria de Augusto Boal, presenta una panorámica de la fundación del grupo musical *Caldo de Cana* y de la dirección del espectáculo *Canción del exilio*, cuyo elenco estaba integrado por Marcia Fiani, Maria Alice Saboia, José Eugênio Leal, Eduardo Fernandes, Leopoldo Paulino, Raul Ellwanger y José Rogério Licks. Exiliados en Buenos Aires durante la década de 1970, estos artistas se reunieron en 1974 para denunciar las ilegalidades de los regímenes militares latinoamericanos. Con la escalada del autoritarismo estatal y la creciente vulnerabilidad de los refugiados, el grupo se disolvió en mayo de 1974. A partir de testimonios y archivos personales, buscamos poner de relieve la trayectoria — frecuentemente borrada de las historiografías hegemónicas— de artistas que mantuvieron su compromiso con el compromiso social incluso frente a condiciones de producción adversas.

Palabras clave: Caldo de Cana; Augusto Boal; teatro brasileño moderno

1 Exílio e trauma²

De acordo com Edward Said (2003), o exílio pode ser definido como um acontecimento político capaz de produzir, a um só tempo, um vigoroso campo temático da cultura moderna e uma “condição de perda terminal” aos que o experienciam (2012, p. 40). Para tratar da primeira grande consequência, o autor cita o crítico francês George Steiner e propõe a caracterização da literatura do exílio como uma espécie de paradigma da estética moderna, na qual todos os gêneros são “extraterritoriais” e feitos “por exilados e sobre exilados, símbolos da era do refugiado” (Steiner, 2003, p. 40), uma vez que os regimes imperialistas e totalitários da era moderna não deixaram de fomentar uma política de migração compulsória e em massa. Para Said, a constituição dessa extensa produção estética, longe de indicar um aspecto enriquecedor do exílio como política de Estado, desvela na verdade o aspecto desumanizador e perverso da exclusão como instrumento de dominação de povos, ideologias e crenças:

A literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão, mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós”. [...] o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, é produzido por seres humanos para outros seres humanos e, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia? (Said, 2003, p. 46).

Ao empreender uma espécie de mapeamento analítico do exílio de dez mil brasileiros durante o regime militar (1964-1985), Denise Rollemberg (1999) aponta, munida de considerações basilares que embasam o estudo de Said (2003), que o sujeito

2. Este artigo é desdobramento de uma comunicação ocorrida em 2018, por ocasião da 2ª Jornada de Investigação em Música Latino-Americana, na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Uma versão prévia deste texto pode ser encontrada nos anais do evento e encontra-se disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/items/a6dffe-35-5ffa-4c3b-916e-117c39e290d2>.

exilado sofre um rompimento não só geográfico, mas também enunciador e político. Ainda segundo a autora, o projeto institucional de banimento de cidadãos considerados subversivos operado pela ditadura brasileira possuía a mesma lógica das inúmeras torturas, mortes (ou “desaparecimentos”), prisões e dos sequestros de cidadãos envolvidos direta ou indiretamente na luta contra o regime, contribuindo para isolar indivíduos e enfraquecer organizações de resistência.

Em linhas gerais, o exílio era um dos dispositivos de controle do qual os militares lançavam mão, de modo a reprimir a “[...] liberdade de expressão e manifestação intelectual; [e de destruir] toda criação contestatória de uma determinada experiência política.” (Rollemberg, 1999, p. 47). Por esse ângulo, a política exilar insere-se no que Paulo Arantes, apropriando-se da expressão da argentina Pilar Calveiro, chamou de “poder desaparecedor” praticado a partir de 1964, colocando-se lado a lado a outras práticas de terror de Estado:

O corte de 1964 mudaria de vez a lógica da exceção, tanto no hemisfério da ordem política, quanto do ilegalismo do povo miúdo e descartável. O golpe avançara o derradeiro sinal com a entrada em cena de uma nova “fúria” – para nos atermos ao mais espantoso de tudo, embora não se possa graduar a escala do horror: a entrada em cena do “poder desaparecedor”, na fórmula não sei se original de Pilar Calveiro. Depois de mandar prender, mandar desaparecer como política de Estado, e tudo o que isso exigia: esquadrões, casas e voos da morte (Arantes, 2010, p. 39).

Ainda assim, diversos artistas e militantes brasileiros que atravessaram a experiência do exílio político recusaram o desaparecimento compulsório, e não deixaram de combater, mesmo que à distância, a arbitrariedade, truculência e os crimes de Estado perpetrados pelo regime. Nomes importantes do movimento de resistência ao autoritarismo, como Frei Tito, Maria Auxiliadora Lara Barcelos, Leopoldo Paulino, Rui Mauro Marini, Theotônio dos Santos, Alfredo Sirkis, Miguel Arraes e Rolando Frati, bem como artistas de diferentes expressões associados à arte engajada, como Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, José Rogério Licks, Raul Ellwanger, Chico Buarque, Fernando Peixoto, entre outros,

buscaram encontrar brechas para dar continuidade ao trabalho previamente realizado no Brasil.

Em contextos adversos e pouco familiares, lidando com a vulnerabilidade e incerteza em relação ao futuro, muitos exilados construíram pontes de expressão e trabalho bastante frutíferas ao fomentar novos agrupamentos, relações de solidariedade e, sobretudo, caminhos de luta. Segundo Rollemberg, essa dubiedade marcou a experiência exilar de milhares de brasileiros:

O exílio representou a derrota de um projeto político e pessoal. Impôs o afastamento das gerações de 1964 e 1968 do cenário político e de todo o universo de referências que lhes dera identidade. Mas foi também a liberdade, a resistência, a continuação da contestação. Se os relatos dão conta da dor dos amigos mortos, das persistentes e atormentadas lembranças da prisão, das separações, da derrota, do medo ante as incertezas e o desconhecido, recuperam também a euforia de estar livre, a salvo, vivo, negando a negação, dando continuidade à luta. De um lado, o fim e a morte com o desenraizamento do mundo conhecido; de outro, o recomeço e a vida, que traziam um mundo por descobrir. O exílio brasileiro dos anos 1960 e 1970 é esta dubiedade, na qual cabem a morte e a vida (Rollemberg, 1999, p. 48).

É exatamente a busca de novos espaços e a redefinição de um trabalho socialmente engajado durante os primeiros anos de exílio na Argentina que orientará a atuação de Augusto Boal entre 1971 e 1976. Nesse momento, seu trabalho ganhará contornos transnacionais e ainda mais experimentais, difundindo-se entre idiomas e públicos diversos. Não à toa, o teatrólogo parece retomar experiências anteriores ligadas aos musicais de protesto no Brasil (*Show Opinião* e os espetáculos do *Arena conta*) ao propor a fundação de um grupo musical em Buenos Aires, constituído por brasileiros exilados, vinculados à arte e à militância política, que enfrentavam a clandestinidade. Com canções autorais que alternavam o português e o castelhano, o grupo se apresentou poucas vezes em um pequeno teatro na capital argentina, e sua história permanece pouco explorada pela fortuna crítica³.

3. Com exceção do estudo doutoral de Alexandre Felipe Fiúza, não foi encontrada outra referência bibliográfica sobre o tema. Ver: Fiúza, 2006.

2 Rastros de um percurso

À época de sua saída do Brasil, em 1971, Augusto Boal já gozava de grande prestígio como diretor artístico de um dos principais grupos de teatro de São Paulo, o Teatro de Arena, conhecido internacionalmente por seus espetáculos socialmente engajados, como *Eles não usam black-tie* (1958), *Revolução na América do Sul* (1960), *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968).

De acordo com as correspondências do teatrólogo e alguns documentos oficiais de Estado⁴, Boal se aproximou do grupo de resistência armada liderado por Carlos Marighella, Ação Libertadora Nacional (ALN), em meados de 1968, paralelamente às suas intensas atividades artísticas no Teatro de Arena. Foi um período em que o Arena adensava a pesquisa de novas formas cênicas que não só denunciasses a repressão ditatorial, mas também sublinhassem a necessidade da escalada da luta de classes no combate à desigualdade social, inserindo-se numa espécie de projeto estético revolucionário de uma “hegemonia cultural de esquerda”, na expressão de Roberto Schwarz (2008, p. 33)⁵.

A porosidade entre arte e militância avança ao ponto em que Boal denuncia a repressão sistemática operada pela ditadura contra os artistas, que já eram alvo de torturas, banimentos e mortes. Em nota publicada no periódico argentino *Los Libros*, o teatrólogo afirma que, após 1964, “cada integrante de nossa companhia deve[ria] estar preparado para enfrentar a prisão a qualquer momento,

4. A documentação foi compilada durante minha pesquisa doutoral em arquivos públicos e privados mantidos no Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro), na Argentina e nos Estados Unidos. Ver: Santos, 2024.

5. Para Schwarz, os espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo entre 1964 e 1969 estavam explicitamente próximos dos estudantes. Afirma o crítico: “[...] não havia abismo de idade, modo de viver ou formação que os separasse. Por sua vez, o movimento estudantil vivia o seu momento áureo, de vanguarda política do país. Essa combinação entre a cena ‘rebaixada’ e um público ativista deu momentos teatrais extraordinários, e repunha na ordem do dia as questões do didatismo. 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. *A distância entre o especialista e o leigo diminuirá muito*” (Schwarz, 2008, p. 33, grifos nossos)

porque essa também é a realidade que vive o artista brasileiro hoje” (*Los Libros*, ab., 1970, p. 29. Tradução nossa⁶). Já Paulo Cannabrava, militante da ALN e jornalista de quem Boal era próximo, comenta que:

Diante da impossibilidade de atuar e avançar politicamente, comunistas, católicos, democratas das mais diversas cores partiram para a luta armada como opção para livrar o país de seus algozes. Amigo de Carlos Marighella e Câmara Ferreira, Augusto Boal não ficou indiferente aos novos desafios. Só o teatro já não bastava como arma para devolver a liberdade e a democracia ao povo brasileiro (Magalhães, 2012, p. 231)

A colaboração de Boal com a ALN fez com que ele se tornasse um alvo importante dos militares. E, em fevereiro de 1971, ao sair de um ensaio de *Arena Conta Bolívar* no Teatro de Arena, Boal foi surpreendido por três policiais à paisana, que o sequestraram e mantiveram preso no DOPS e no famigerado presídio Tiradentes por cerca de três meses. Por lá, encontrou a colega Heleny Guariba, assassinada pela ditadura dois meses depois da soltura de Boal.

Como auxílio de uma extensa rede de solidariedade internacional, Boal consegue, por medida judicial, o direito de participar do Festival de Nancy, na França, juntando-se ao elenco do Arena. A estadia em solo francês significou o início de um período de quinze anos de exílio. Em autobiografia, Boal rememora o ocorrido:

Minha presença em Nancy daria a impressão de magnanimidade: a ditadura precisava mostrar cara menos sórdida. Assinei documento prometendo voltar terminado o Festival e estar presente no tribunal na hora da sentença. O funcionário que me fez assinar a promessa de retorno avisou: “Não prendemos ninguém pela segunda vez, matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assine! Prometa voltar” [...] Em 1998, obrigada por lei federal, a Casa Militar da Presidência da República me entregou a relação de todas as informações que o serviço secreto da ditadura tinha colecionado a meu respeito: aí se lê que a ditadura me considerou oficialmente banido – não apenas exilado: banido. Proibido de regressar ao

6. No original: “[...] cada integrante de nuestra compañía debe estar preparado para afrontar la cárcel em cualquier momento. Porque esa También es la realidad que vive el artista brasileño de hoy”.

território nacional! Banido: proibido de voltar à casa. Banido: desterrado, extirpado! (Boal, 2000, p. 282).

De Nancy, Boal parte para a Argentina, terra natal de sua esposa, Cecília Thumim, e lá permanece até 1976, quando segue para Portugal e, posteriormente, França. Seus relatos sobre o exílio estão presentes sobretudo em dois textos de grande circulação em língua portuguesa: na autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro* (2000) e na peça *Murro em ponta de faca* (1979). Um ponto em comum nas obras é a defesa da continuidade da luta contra o autoritarismo no Brasil e a busca por laços produtivos de solidariedade com colegas também exilados, como Chico Buarque, Fernando Peixoto, Vinícius de Moraes, Sérgio Cabral, Walmor Chagas, Geraldo Vandré, entre diversos outros. Segundo Boal:

Busquei amigos, quis me agarrar com força à responsabilidade que sabia minha, e ao trabalho. Me agarrei em quem se queria agarrar – não eram muitos. [...] Buscando forças, busquei artistas em trânsito, como eu. No Chile, encontrei Geraldo Vandré. Pensamos em um show como *Opinião*, no Luna Park, estádio no centro de Buenos Aires, com quatro compositores: ele, representando o Brasil; Victor Jara, Chile; Cedrón, Argentina; Daniel Viglietti, Uruguai. Abandonamos a bela ideia. Fiz, com Cedrón e seu quarteto show ítalo-portuñol – sempre gostei de misturas! *Soy loco por ti, América*, em local prestigioso, apesar do nome: *La Cebolla*. Com exilados brasileiros, Caldo de cana. Nada mais justo: estávamos no bagaço (Boal, 2000, p. 297).

Nesses cinco primeiros anos de exílio passados majoritariamente na Argentina⁷, Boal retoma algumas experiências teatrais do Arena. A defesa do trabalho não-especializado do artista, presente na *Primeira Feira Paulista de Opinião* e nas diversas práticas de teatro-jornal; a experimentação com a expressão musical e a inserção da canção como expediente dramático exegético, capaz de comentar a cena, presente nos musicais do *Arena conta*; a proposição de um trabalho horizontal e coletivo, explícita a partir do

7. Apesar de fixar residência em Buenos Aires entre 1971 e 1976, Boal participou de inúmeros festivais, oficinas e cursos por inúmeros países da América Latina, como Chile, Uruguai, Venezuela, Colômbia e Equador, onde fez novos contatos e firmou parcerias.

Sistema Coringa; o questionamento sobre os modos de produção da arte engajada em tempos sombrios como ponto dramático basilar, presente em *Show Opinião* – todas essas são características que sofrem uma espécie de desdobramento produtivo nos anos de exílio, e que podem ser vislumbradas na atuação do Caldo de Cana.

A bem da verdade, tais desdobramentos do trabalho previamente realizado no Arena se efetivaram, em parte, devido ao contato próximo que Boal estabeleceu com outros artistas latino-americanos desde 1964, data da visita de Firmin Borges, então diretor do Teatro Nacional Cubano, ao Brasil. Em sua curta estadia, Borges assistiu à montagem de *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, e buscou lançar convites a artistas brasileiros para “instaurar um intercâmbio criativo entre os dois países” e unir esforços na criação de uma revista dedicada ao teatro latino-americano⁸ (*O Estado de S. Paulo*, 13 nov. 1964, p. 9).

A parceria não frutificou, no entanto, Boal embarca ao final do mesmo ano para Buenos Aires, a convite de Jaime Kogan e Manuel Iedvabni, diretores do famoso Idisher Folks Teater (IFT) – primeira companhia de teatro independente da Argentina, fundada em 1932. Lá, ministrou palestras e foi convidado a assumir o cargo de diretor artístico do IFT durante o ano de 1965; fazer uma seleção de peças brasileiras a serem divulgadas em solo argentino e cumprir com um cronograma que previa a encenação necessariamente de “[...] um clássico espanhol, um texto de Brecht, uma peça brasileira e uma peça argentina⁹” (Arena, 1964, p. 9). Além disso, o convite estendia-se à criação de dois centros de formação: um deles seguiria os moldes do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, com vistas a debater e promover a escrita dramática; e o segundo tinha como proposta levar peças curtas a fábricas, ruas e escolas.

O recrudescimento da ditadura não permite que os planos avancem, e Boal somente retomará contato com seus colegas

8. Trata-se possivelmente da famosa revista *Conjunto*, fundada em 1964 e vigente até hoje, sendo considerada um dos principais periódicos que se debruçam sobre o teatro latino-americano.

9. As peças que inicialmente suscitaram o interesse da equipe do IFT eram *O berço do herói*, de Dias Gomes; *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha; e *O Santo Milagroso*, de Lauro César Muniz. (*O Estado de S. Paulo*, 13 nov. 1964, p. 9)

latino-americanos em 1970, em dois eventos pontuais. Em fevereiro daquele ano, o Arena realiza uma longa excursão com os espetáculos *Arena Conta Zumbi e Arena conta Bolívar* ao México e Peru¹⁰, onde obtém grande êxito de público e crítica. Já em dezembro de 1970, o grupo participa do *Primer Encuentro de Teatro Latinoamericano Exposhow* em Buenos Aires, promovido pela Associação de Atores da Argentina, para o qual encena *Zumbi, A Resistível Ascensão de Arturo Ui* e *Teatro-jornal: primeira edição*¹¹. No mês seguinte, Boal retorna à capital argentina para o *I Encuentro de Directores de Latinoamérica*, do qual participaram artistas da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Guatemala, Peru e Uruguai, como Victor Jara - figura central da canção de protesto chilena -, o cineasta portenho David Stivel, além de Atahualpa del Cioppo, Juan Carlos Gené, entre outros nomes de grande relevo no meio cultural latino-americano (Figura 1)¹².

Nesse encontro, frente à situação política de opressão e autoritarismo que muitos países da América Latina enfrentavam, foi redigida uma carta de intenções assinada coletivamente e publicada no mesmo ano na revista estadunidense *Latin American Theatre Review*. A carta dirigia-se a todos os artistas latino-americanos e defendia sobretudo o compromisso com um fazer teatral não só democrático, mas democratizante. Com isso, não bastava tornar o teatro acessível a plateias populares, não raro alijadas de condições materiais para frequentar as salas de espetáculo, mas propor um exercício crítico que questionasse as próprias formas

10. A excursão também passou por várias cidades dos Estados Unidos, com o apoio do *Theatre of Latin America* (TOLA). Ver: Santos, 2024.

11. O elenco do teatro-jornal, formado pelos participantes do Núcleo Independente, buscou estreitar contato com grupos estudantis da Argentina, transmitindo a eles as técnicas utilizadas nessa modalidade de fazer teatral. Sabe-se que, durante a participação no Encontro, Boal ofereceu conferências, oficinas e laboratórios sobre o Sistema Coringa e o teatro-jornal. Ver: Santos (2024).

12. São eles: Juan Baratini, Alejandra Boero, Antonio Pedro, Blas Braidot, Carlos Carella, Emilia Casas, Luis Continenza, Carlos Dardon, Roberto Espina, Oscar Fessler, Juan Carlos Gené, Jorge Hacker, Gerardo Huillier, Manuel Iedva, Marta LaPorte Contreras, Antonio Larreta, Inda Ledesma, Onofre Lovero, Luis Ordaz, Domingos Piga, Eduardo Prous, Marcela Sola, Walter Soubrie, Dervy Vilas, Rubén Yáñez e Alfredo Augusto Zemma.

dominantes de fazer teatral, desde a lógica de produção hierárquica e especializada, passando por questões ligadas ao campo da representação até a relação vital e dinâmica entre palco e plateia. Segundo os participantes do encontro, “[...] separar o teatro do processo geral de transformação social, econômica e política seria colaborar para sua extinção decisiva”¹³ (First, 1971, p. 81, tradução nossa).

Indo além, o grupo latino-americano propunha a multiplicação do ato criativo como exercício imaginativo e revolucionário, que deveria ser compartilhado com a plateia e divulgado por redes de solidariedade compostas por *teatros* da América Latina:

[defendemos o] fazer teatral que alcance aquelas pessoas da Nuestra América que jamais o experimentaram antes; buscamos, ao mesmo tempo, transformar essas pessoas em sujeitos ativos e criativos, qualidades que já lhes são inerentes; e fazer do teatro um instrumento a serviço do novo destino para o qual os povos estão preparados (LATR, 1971, p. 81, tradução nossa)¹⁴.

De modo mais objetivo, os e as participantes salientaram algumas ações táticas, que buscaram ser levadas a cabo por Boal meses antes de seu exílio. São elas: 1) a designação e ampla difusão do ano de 1971 como o Ano do Dramaturgo Latino-Americano; 2) a criação de Centros Nacionais de Teatro Latino-Americano encabeçados pelo Teatro de Arena de São Paulo, pela Associação de Atores Argentinos, pelo Departamento de Teatro da Universidade do Chile e pela Sociedade de Atores Uruguaios, sendo eles responsáveis pela promoção, pelo intercâmbio e crescimento do teatro socialmente engajado na América Latina; 3) realização de reuniões anuais voltadas ao debate e difusão do teatro latino-americano, sempre sediadas em algum país da América Latina,

13. No original: “[...] to separate the theatre from the general process of social, economic and political transformation would be to collaborate in its decisive extinction”.

14. No original: “[...] to make theatre in such a way that the theatrical event reaches those people in our America who never experienced it before; to succeed at the same time in transforming these people into active and creative persons, traits already inherent in them; and to make the theatre an instrument at the service of the new destiny for which these people are ready”.

sem que houvesse qualquer intuito competitivo entre os grupos e companhias; 4) o estabelecimento de relações solidárias com os principais festivais de teatro latino-americano, com vistas à integração teatral entre os países; 5) promoção de um Centro de Informação e a publicação de Boletins Informativos mensais, por meio dos quais os artistas de teatro pudessem se inteirar da situação cultural e política dos países que compõem a América Latina, oferecendo suporte às vítimas da repressão de Estado e aos movimentos de resistência ao autoritarismo político; 6) e a criação de um repositório de peças de teatro.

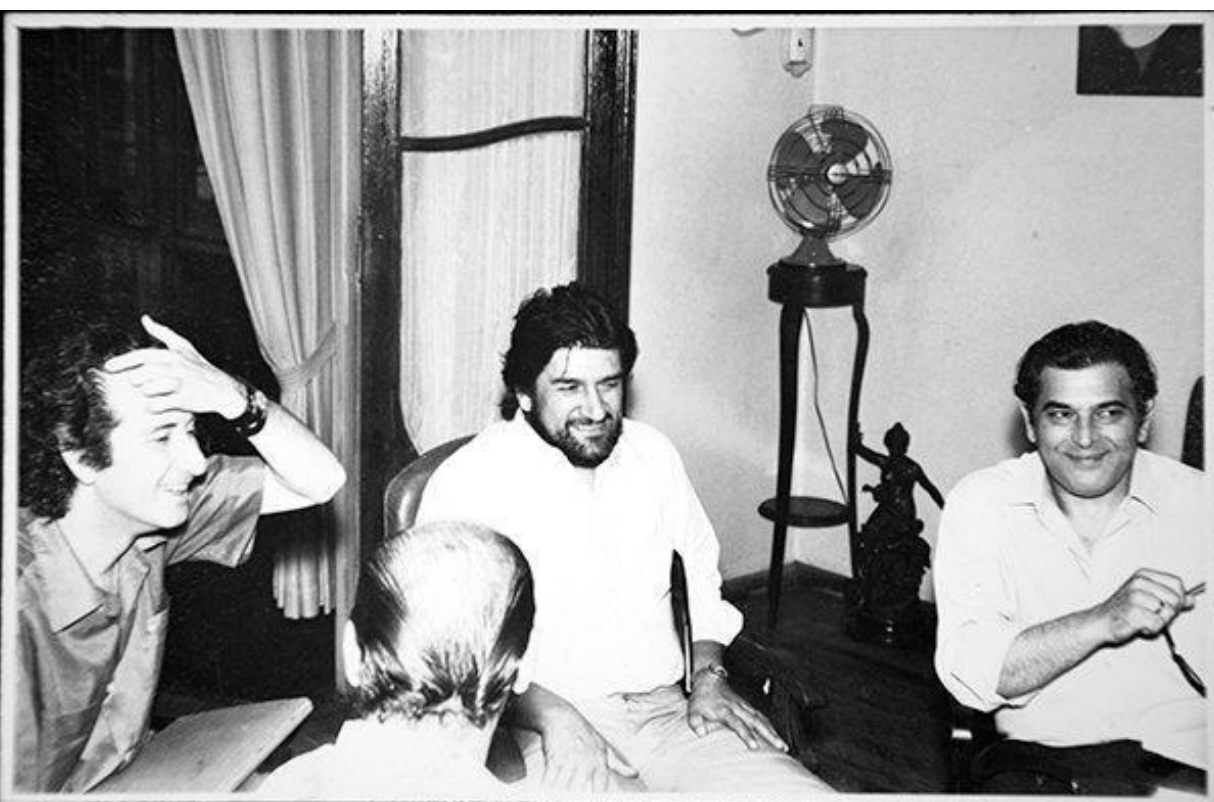


Figura 1 - Registro fotográfico do I Encontro de Directores de Latinoamericana, 1971.

Fonte: Acervo do Instituto Augusto Boal.

Boal, que pretendia encabeçar as ações desse projeto coletivo em âmbito brasileiro, é sequestrado dias depois de retornar da Argentina e não consegue levar adiante as tarefas planejadas pelos participantes. Ainda assim, em Buenos Aires, há um esforço para estabelecer contato com outros artistas, denunciar os crimes cometidos pela ditadura brasileira, e continuar pesquisando formas de teatro que aliassem a preocupação de classe à luta contra o terror de Estado.

Já no primeiro ano de seu exílio, inicia as atividades como docente de Interpretação no *Teatro del Centro*, em Buenos Aires, dirige *El Gran Acuerdo Internacional del Tio Patilludo*, na Sala Planeta - cujo mote era o acordo proposto pelo ditador argentino Lanusse para iniciar uma abertura democrática que limitaria a participação do movimento peronista nas eleições -, e um espetáculo musical *Soy loco por ti, América*, com canções de Gilberto Gil, Capinan, Juan Cedrón, Juan Gelman, Caetano Veloso, Chico Buarque, Carlos Lyra, entre outros. Aos olhos da crítica especializada, salientava-se que:

Pelo visto, Augusto Boal aproveita a sua experiência para pensar seu trabalho em solo argentino. E não se trata somente da assídua encenação de diversos espetáculos. Os planos vão muito além e a ideia principal é de criar aqui um coletivo similar ao seu Teatro de Arena, no Brasil (...). Este é o momento no qual os argentinos o conhecerão de perto (*Crónica*, 10 set., 1971, s/p., tradução nossa) ¹⁵.

É também nesse momento, mais especificamente no início de 1972, que Boal monta uma peça sobre a tortura e a perseguição ideológica no Brasil, intitulada *Torquemada*, e participa da criação do grupo *El Machete* com alguns alunos egressos do Teatro del Centro. O nome do grupo, livremente traduzido por “o facão” havia sido escolhido pelo teatrólogo por representar, a um só tempo, um instrumento de trabalho e uma arma de combate. Entre os participantes estavam Maurício Kartun, prestigiado dramaturgo portenho, Salo Pasik, Daniel Villareal e Bárbara Ramírez. Com o grupo, Boal continua a pesquisa em torno do Teatro do Oprimido, iniciadas com o teatro-jornal, e passa a praticar teatro invisível pelas ruas, trens e restaurantes de Buenos Aires ¹⁶. Paralelamente, o grupo mantém a encenação de espetáculos tradicionais e monta, ainda em 1972, uma adaptação de *Revolução na América*

15. No original: ‘Por lo visto, Augusto Boal, aprovechando su experiencia anterior, piensa hacer cosas en este suelo. Y no son todas de este calibre, no se trata solo de presentación de diversos espectáculos, ya sea de manera asidua o e de la otra. No. Los planes van mucho más lejos y la idea que los centra es la de formar aquí una organización similar a su “Teatro Arena” de Brasil. Ese será el momento en que se lo comience a conocer de cerca y de veras”.

16. Os registros dessas experiências podem ser consultados na obra *Jogos para atores e não-atores* (2015).

do Sul, chamada *Ay, ay, ay, no hay Cristo que aguante, no hay!* na Sala Planeta, abordando a manipulação ideológica dos meios de comunicação e os interesses contrarrevolucionários dos partidos políticos, incluindo o Partido Justicialista.

Na mesma Sala Planeta, o *El Machete* planejava organizar apresentações de grupos musicais universitários cujas obras tratem da realidade social argentina, sempre às segundas-feiras (*El tema*, 1972, p. 15). Além disso, o Machete pretendia selecionar peças curtas de dramaturgos amadores para a realização de uma *Feria Porteña de Opinión*, inspirada no espetáculo mural de 1968, *Primeira Feira Paulista de Opinião*. A ideia era que o grupo recebesse as peças e apresentasse leituras cênicas ao público não-especializado, que seria responsável, por sua vez, pela seleção final. Por último, os planos do Machete envolviam leituras abertas de “obras de gaveta”, isto é, peças ainda inéditas do repertório latino-americano, além de mesas redondas, debates e conversas abertas (chamadas de *cabildos abiertos* ou assembleia abertas) de modo a debater os caminhos do teatro, poesia, artes plásticas, dança, fotografia e cinema na tarefa de transformação social. No entanto, os rastros do trabalho no Brasil e as possibilidades de desdobrá-lo produtivamente na Argentina tornavam-se cada vez mais rarefeitos.

3 O bagaço e o caldo

Era 20 de junho de 1973 quando cerca de quatro milhões de pessoas se reuniram nas imediações do aeroporto de Ezeiza, em Buenos Aires, a fim de aguardar a chegada de Juan Perón após dezoito anos de exílio do líder político. Boal assistiu à manifestação com verdadeiro ceticismo, verificando a intensa fragmentação ideológica dentro do próprio movimento peronista - fenômeno já anunciado em *Ay, ay, ay, no hay Cristo que aguante, no hay*, encenada no ano anterior. A bem da verdade, Boal manteve desde o início de seu exílio certa desconfiança em relação ao peronismo, que a seu ver reunia, contraditoriamente, figuras ligadas à extrema direita (cujo principal representante era o Ministro do Bem-Estar Social, Vicente López Rega) com uma organização revolucionária (Montoneros) (Boal, 2000, p. 293). O estopim da crise ideológica, ocorrido em Ezeiza, foi marcado por discussões acaloradas entre

grupos divergentes, culminando em um intenso massacre que deixou cerca de quatrocentos feridos e treze mortos. Relata Boal:

[que] enquanto esperavam o avião do líder, cada grupo ou cada tendência, entoava as suas próprias canções. Poucos minutos antes da chegada do avião, os cânticos polarizaram-se e os poetas cantores dividiram-se em dois bandos. [...] Eram 16:10 em ponto. O desafio poético parecia ir longe. Mas parece que a um dos coros lhe faltou a inspiração poética para seguir a reunião literária, e começaram a responder com tiros. Houve mortos no campo de batalha poético-político e feridos à bala (não à rima) (Boal, 1977, p. 148-9).

Maria Florencia Ferrer destaca o massacre de Ezeiza como um ponto crucial de expressão do esfacelamento ideológico do peronismo, representado sobretudo pela presença da organização de extrema-direita, Triple A (*Alianza Anticomunista Argentina*), fundada por Vicente López Rega, na condução do massacre, que contou :

O regresso definitivo de Perón a Ezeiza acontece em meio a uma luta em campo aberto, entre a direita e a esquerda peronista – convertendo-se em um fato que preconfigurou a maneira pela qual se daria o enfrentamento nos anos que se seguiram. Mais ainda, mostrou a firmeza da decisão e a iniciativa dos setores reacionários, muito superior à dos combatentes revolucionários, e a incapacidade do peronismo de promover a unidade das massas (...) O Hotel Internacional, a algumas do local da concentração, funcionou como sala de tortura para os militares capturados (Ferrer, 2008, p. 202).

A instabilidade política que marcou o contexto argentino anterior ao golpe de 1976 não deixou de instaurar um novo momento no trabalho teatral socialmente engajado de Augusto Boal. Em entrevista, Chico Buarque de Holanda afirma ter sido algumas vezes “arrastado para manifestações feministas e estudantis” (Holanda, 2014, informação verbal¹⁷). por Boal em Buenos Aires nos primeiros

17. Entrevista concedida por HOLANDA, Chico Buarque de. **Entrevista**. [27 out. 2014]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2014.

anos do exílio do teatrólogo, mas isso não voltou a ocorrer após 1973, com o início do terror de Estado fomentado pela Triple A.

Em janeiro daquele ano, dois cinemas foram bombardeados pelo grupo extremista e o Teatro Argentino foi incendiado por ocasião da estreia da peça *Jesus Cristo, Superstar*. Sentindo receio de sua permanência em solo portenho, Boal escreve ao crítico estadunidense Arthur Sainer, em carta publicada no *The Village Voice*:

(...) a repressão aqui está terrível. Não há censura oficial como no Brasil, mas os donos dos teatros fazem suas próprias censuras e não deixam uma peça que eles dizem ser “política” ser apresentada em seus teatros...Tempos difíceis, muita luta, tudo está incerto. Ano passado eles puseram fogo em um teatro onde se daria a encenação de *Jesus Cristo, Superstar*; ficou tudo em ruínas (Boal *apud* Sainer, 10 jul. 1974).

Em paralelo ao desenvolvimento clandestino das práticas de Teatro do Oprimido na Argentina, sobretudo ligadas ao teatro jornal e teatro invisível, Boal realiza uma visita a um hospital desativado em Buenos Aires, onde diversos brasileiros exilados foram abrigados. O plano inicial do teatrólogo era formar um grupo de teatro, mas a própria composição dos integrantes, todos músicos, estimulou o projeto musical. José Rogério Licks, refugiado no hospital, relata que,

com o propósito de formar uma companhia de teatro latino-americana, Boal nos procurou no Nosocomio (antigo hospital de tuberculosos desativado e transformado em campo de refugiados), na *Calle Combate de los Pozos*. Trocamos muitas idéias e planos naquela noite, mas a companhia de teatro não pode ser formada, e o que restou da ideia inicial foi o *Canción del Exilio* (Licks, 2017, informação verbal¹⁸).

Mesmo que o saldo do encontro tenha sido a realização de um único espetáculo musical, intitulado *Canción del Exilio*, o projeto de Boal de início era, de fato, programático, e previa a formação de

18. Entrevista concedida por LICKS, José Rogério. **Entrevista**. [30 out. 2017]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2017.

um grupo de músicos - Caldo de Cana – que faziam apresentações clandestinas de canções de protesto em português e castelhano. Leopoldo Paulino, participante do grupo, revela o teor ambíguo do nome do grupo, ligado à atividade militante do projeto: “O Boal que sugeriu inclusive o nome do grupo. Porque “cana”, na Argentina, também queria dizer polícia. Como, “veña la cana”, que significava “aí vem a polícia”. (Paulino, 2014, informação verbal¹⁹)

Licks esclareceu que a intenção de Boal não era reunir somente exilados brasileiros, mas artistas refugiados de toda a América Latina que, principalmente após os golpes militares no Brasil e Chile, concentravam-se na Argentina à época:

Boal foi ao encontro dos refugiados latino-americanos, não só brasileiros. Sua intenção era aproveitar a concentração em Buenos Aires de artistas engajados na luta contra as ditaduras militares - a maior parte vindos do Chile de Salvador Allende, como nós - e unir os trabalhos individuais em um grande projeto coletivo. Certamente Boal vislumbrou a possibilidade de realizar as ideias do Teatro do Oprimido com o potencial criativo que havia entre os refugiados. Mas não houve tempo para nenhum trabalho concreto com essa ideia, fora o *Canción del exilio* (Licks, 2017, informação verbal²⁰).

Leopoldo Paulino, Márcia Fiani, Maria Alice Saboya, Eliana Lorentz, José Eugênio Leal (Zeca), Raul Ellwanger, Eduardo Fernandes (Edu) e José Rogério Licks (Gaúcho), sob a direção de Augusto Boal, compuseram o elenco do show *Canción del Exilio*, apresentado no mês de março em 1974 (Fig. 2). O objetivo do espetáculo não fugia das demais obras do teatrólogo: denunciar os crimes e a opressão perpetrados pelas ditaduras na América Latina, como censuras, sequestros, torturas e mortes.

19. Entrevista concedida por PAULINO, Leopoldo. **Entrevista**. [15 maio 2014]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Ribeirão Preto, 2014. Arquivo mp3 transcrito e, devido a questões técnicas, encontra-se parcialmente disponível em Santos (2015).

20. Entrevista concedida por LICKS, José Rogério. **Entrevista**. [30 out. 2017]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2017.



Figura 2 - Cartaz do show político-musical *Canción del exilio*, ocorrido em 1974, no Teatro Latino, em Buenos Aires

Fonte: acervo pessoal de Leopoldo Paulino

Durante o show, Boal era o responsável pela apresentação do grupo e leitura de um pequeno trecho introdutório, de caráter exortativo ao público. O espetáculo ficou em cartaz no Teatro Latino, um por algumas semanas às sextas, sábados e domingos, sempre após a meia-noite. Segundo Licks, era composto majoritariamente por latino-americanos também engajados no combate ao autoritarismo (2017, informação verbal²¹). É notável o caráter tímido da produção (Fig. 3), o que não deixa de evidenciar os perigos de uma atividade cultural explicitamente politizada em um contexto de grande instabilidade política na Argentina. Leopoldo Paulino conta um pouco sobre a experiência:

O show falava sobre a ditadura no Brasil e denunciava o que estava acontecendo. O Boal lia o texto, a gente cantava. Na época, o

21. Entrevista concedida por LICKS, José Rogério. **Entrevista**. [30 out. 2017]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2017.

governo argentino ainda recebeu todos aqueles brasileiros exilados, mas o que também existia era um grupo de direita que estava nos atacando com o apoio do Lopez Rega. Então, era uma contradição, o governo peronista cometia terrorismo contra nós. Era arriscado ficar em Buenos Aires por conta disso (Paulino, 2014, informação verbal²²).

Ainda de acordo com Leopoldo Paulino, o prólogo do show era feito por Augusto Boal numa espécie de exortação ao público, seguindo os moldes dos musicais do Arena conta. Posteriormente, de acordo com Licks, os blocos eram divididos da seguinte forma:

A música escolhida para abrir o show foi *Tierra mia*, que escrevi em espanhol, nascida da mistura de saudade e esperança comum à condição do refugiado. Ela expressa o agradecimento ao país que nos acolhia como refugiado e a convicção de um futuro melhor. Logo seguia *Abre a avenida* do Zeca. Fechando essa introdução, era lido um texto – *Brasil 1964*, acho que pela Márcia. A seguir, era o bloco de “canções de amor”, a maioria do Zeca: *Menina olha o mar, Cometa, Simplesmente...* Lembro que também tocamos neste bloco *Vaidosa*, de minha autoria. Ao final deste bloco era lido outro texto. O próximo tinha várias canções do Raul, em espanhol, e era dedicado ao Chile. Lembro de um nome: *Noche tenebrosa* e também *La historia no va a parar...* Seguiu leitura de outro texto. Acho que seguiam mais dois blocos, com músicas de Zeca, Raul e minhas, intercalados de textos: *Rio de Janeiro, Estátua de sal, Ogum Peleu*. Sei que tocamos minha *Luz do luar (Canção do banido)* e *Vamos seguindo*, para finalizar (Licks, 2017, informação verbal²³).

Ao levarmos em consideração as letras de algumas das canções apresentadas, verifica-se que não havia a proposição ou defesa de uma pauta comum de luta contra o estado de coisas. O show parecia propor, mais do que uma apresentação teleológica sobre os rumos

22. Entrevista concedida por PAULINO, Leopoldo. **Entrevista**. [15 maio 2014]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Ribeirão Preto, 2014. Arquivo mp3 transcrito e, devido a questões técnicas, encontra-se parcialmente disponível em Santos (2015).

23. Entrevista concedida por LICKS, José Rogério. **Entrevista**. [30 out. 2017]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2017.

da América Latina, uma guinada reflexiva acerca dos possíveis espaços de resistência e de denúncia. Tal estratégia, contudo, não era inédita na trajetória artística de Augusto Boal. No ano de 1968, ainda no Brasil, o teatrólogo buscou unir artistas de variadas tendências estético-ideológicas em uma espécie de força coletiva (embora dissonante) contra o golpe militar, na Primeira Feira Paulista de Opinião. Tais incursões pela forma coletiva de produção cultural parecem tratar não só de um forte apelo ao debate horizontal de propostas estéticas de intervenção social em face do quadro político asfixiante, mas também de uma tentativa de resistir em meio ao banimento, isolamento e à constante perseguição política.



Figura 3 - Recorte de matéria retirada do jornal *La Prensa* sobre o show *Canción del exilio*.

Fonte: Acervo do Instituto Augusto Boal.

Se a defesa da resistência artística era um ponto em comum entre os membros do grupo, suas trajetórias de militância diferiam consideravelmente. Leopoldo Paulino, responsável pela voz e violão durante o show, havia participado ativamente do grupo de guerrilha Ação Libertadora Nacional (ALN) no final dos anos 1960. Para ele, o exílio era a única saída para evitar a prisão ou o assassinato pelos militares:

A precariedade de meus esconderijos, aliada às quedas sequenciais na ALN e em outras organizações de esquerda no Brasil, indicava que eu estava correndo grave risco de ser um preso ou um morto a mais, enquanto, no exterior, poderia juntar-me aos milhares de exilados que lá se encontravam e preparar-me para retomar a luta na hora certa (Paulino, 2012, p. 211).

Em entrevista (2014), Leopoldo Paulino relata que, diferentemente de Augusto Boal, precisou sair clandestinamente do Brasil. Não houve pedido ou ameaça direta dos militares, mas uma atmosfera de terror entre aqueles que estavam mais envolvidos na luta armada. Afinado ao que Rollemberg (1999) conceitua como primeira fase do exílio, em que os banidos procuravam asilo nos países do Cone Sul justamente pela proximidade com o Brasil e pela certeza do breve retorno ao país de origem, Paulino parte para o Chile de Salvador Allende, assim como muitos outros brasileiros, munido de um passaporte falso, usando o nome Jorge Newton Teixeira.

O simbolismo de estar em terras simpáticas ao socialismo depois de um momento tão turbulento no Brasil significou um tempo de reafirmar um trabalho político sem que houvesse o desgaste, o temor e o isolamento da repressão. Será no Chile, então, que Leopoldo retoma contato com a militância da ALN no país e com o Movimento Estudantil, além de inserir-se no mercado de trabalho: torna-se professor universitário na Universidade do Chile, em Chillán, ministrando aulas de Metodologia Especial da Música. Devido ao clima de repressão, Paulino segue para o Panamá, Peru e, no final de 1973, chega à Argentina, deixando esposa e filho a caminho do Brasil. Levava “diversos recados de organizações de esquerda brasileiras para os Tupamaros uruguaiois, as FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) e os Montoneros” (Paulino, 2012, p. 350). Em entrevista, Leopoldo Paulino afirma ter feito esse trajeto entre os três países devido ao excesso de refugiados na Argentina:

Depois do golpe em 73, a embaixada da Argentina ficou lotada, sem dúvida alguma. Eu tentei entrar lá e não consegui. Tinha muita gente na minha frente, eu estava com mulher grávida, filho doente e eu não consegui. Mas na Argentina, entrou muita gente. Aí conseguimos entrar no Panamá. Passei quarenta dias no Panamá, e cheguei na Argentina no começo de novembro (Paulino, 2014, informação verbal²⁴).

No hospital portenho, o músico abriga-se clandestinamente e estabelece contato com a cantora Márcia Savag e o percussionista

24. Entrevista concedida por PAULINO, Leopoldo. **Entrevista**. [15 maio 2014]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Ribeirão Preto, 2014. Arquivo mp3 transcrito e, devido a questões técnicas, encontra-se parcialmente disponível em Santos (2015).

Eduardo Fernandes, que mais tarde se tornaria membro do Caldo de Cana. Com eles, forma um trio musical e começa a exercer atividades remuneradas na cidade. Paulino conta que, meses depois do *Canción del exilio*, surge a necessidade de sair do país. Em dezembro de 1973, ele testemunha o sequestro de dois de seus companheiros militantes, João Batista Rita, o “Catarina”, e Joaquim Pires Cerveira, o Major Cerveira, alvos da Operação Mercúrio – uma espécie de antecipação da Operação Condor que passaria a vigiar brasileiros suspeitos de práticas subversivas na América Latina. De acordo com o Volume III do Relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014), João Batista foi trazido ao Brasil e assassinado, já Cerveira desapareceu ainda em solo argentino.

Leopoldo Paulino decide retornar ao Brasil com seu nome verdadeiro e manter-se afastado das atividades de militância. Diz, inclusive, ter reencontrado Eduardo Fernandes por aqui, em atividade com o Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8). Fernandes, que atuava como jornalista, percussionista e militante da ALN, também havia se estabelecido no Chile antes de sua chegada na Argentina em 1973. Ele parte da Argentina junto a outros membros do grupo (Márcia Fiani, José Eugênio Leal, Maria Alice e José Rogério Licks) em maio de 1974, quando a ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados) iniciou o traslado dos exilados que haviam recebido asilo político. Depois segue para Lisboa e retorna ao Brasil, onde se envolve mais uma vez com o MR-8. Aqui, atua como editor de economia do jornal *Hora do Povo* e, em agosto de 2000, é assassinado durante um assalto em Votorantim, São Paulo.

Já o percurso do casal Raul Ellwanger e Eliana Lorentz passou timidamente pela militância em organizações de luta armada. A cantora gaúcha, Eliana ou Nana Chaves, estudava Ciências Econômicas na PUC-RS quando ingressou na VAR-Palmares e, depois, na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), liderada por Carlos Lamarca. Foi presa e torturada no Brasil, em 1970, e depois seguiu para o Chile e Argentina com Ellwanger. Em depoimento publicado em jornal, Eliana Lorentz afirma que o exílio não significou um período de frustração de seus projetos políticos e instabilidade, mas uma oportunidade de vivenciar experiências novas e estabelecer novos vínculos:

Esse tempo de exílio, antes dos golpes militares, é claro, me permitiu experimentar um certo gosto de liberdade que era uma novidade para alguém que havia entrado na adolescência já debaixo de uma ditadura em seu próprio país. Lembro nitidamente da minha emoção ao me deparar com muros pichados em Santiago do Chile, na época de Allende. No Brasil isso era “motivo” de prisão e até de morte, se o pichador fosse surpreendido pela repressão. No Chile eu pude efetivamente participar de uma democracia voltada para o social e essa foi uma experiência intensamente prazerosa e alentadora. Na Argentina vivenciei as inúmeras facilidades oferecidas por um governo voltado para o povo; lá o ensino gratuito era amplamente difundido e de excelente qualidade, assim como os conservatórios de música, o atendimento médico e odontológico e outras diversas atividades que contribuíam para a saúde e o lazer do cidadão comum. Muito disso se perdeu na ditadura. Diferentemente de outros companheiros, não vivi o exílio como uma experiência maiormente dolorida; me adaptei, fiz muitos amigos, estudei, me integrei aos lugares onde estive (Lorentz, 2013).

Curiosamente, a carreira musical de Eliana Lorentz no Brasil não sofreu muitas adversidades após sua vivência no exterior. A cantora ainda produziu e interpretou canções para grandes emissoras de televisão na década de 1980 antes de obter suas titulações de mestra e doutora em Psicologia. Seu esposo na época, Raul Ellwanger, relata que a perseguição empreendida pelos militares no Brasil se iniciou devido ao seu trabalho musical: “Houve uma perseguição por cantar músicas de protestos, eu fui finalista em festivais locais e nacionais bem importantes” (Ellwanger, 2013). Depois disso, já no curso de Direito da PUC-RS, Raul torna-se membro da UNE e da organização VAR-Palmares. O músico conta que seguiu para o Chile legalmente, onde estudou Sociologia na *Universidad de Chile* e continuou a “simpatizar” com as propostas da organização de luta armada. Ao fazer um balanço de sua experiência para a Comissão Nacional da Verdade, Ellwanger reflete sobre o período:

Com o refúgio político, eu tive o desprivilegio de sofrer o ato cinco no Brasil, o golpe de Pinochet no Chile e o Golpe de Videla na Argentina. O vazio do exílio, a quebra e a perda das relações pessoais e afetivas... Sobre Chile e Argentina nos anos setenta, eu vou

falar só o que interessa para o Brasil. A atitude repressiva do consulado brasileiro em Santiago, absolutamente hostil, negativa de passaporte pelo consulado brasileiro em Santiago, invasão, sequestro de coabitante, saqueio do meu domicílio no Chile. Atitude repressiva do consulado brasileiro em Buenos Aires, negativa de passaporte pelo mesmo, ameaça direta e pessoal originada do consulado de Buenos Aires, sequestro de amigos brasileiros (...). Minha carreira como advogado foi frustrada. Simplificando, minha carreira como músico foi frustrada e a minha carreira dentro do patrimônio familiar, porque a minha família tinha um negócio de farmácia, também foi frustrada (Ellwanger, 2013).

Com a saída dos demais membros, Raul continuou atuando como músico em Buenos Aires até o golpe militar em 1976, e perdeu contato com os outros integrantes. Na volta ao Brasil, Ellwanger vislumbra a perpetuação do regime de exceção e as consequências permanentes dos traumas deixados pela ditadura:

Na volta do exílio, eu fiquei preso ilegalmente durante dez dias. Sofri tortura psicológica: eu era mantido em vigilância durante a noite para ouvir os sons dos presos comuns que eram torturados na madrugada, porque não podiam fazê-lo de dia quando havia imprensa. Não foi aceito o meu pedido de transferência do conservatório de Buenos Aires para a UFRGS por falta de vagas quando havia um só aluno na classe de composição. Diversas músicas minhas foram proibidas pela censura. Em 1980, surge o boato que me incrimina em um latrocínio, boato gerado na sucursal do *Jornal do Brasil* de Porto Alegre. Onze anos depois, os jornais locais reproduzem a nota, o boato reaparece num livro de um certo senhor, Jordani. Continuo sendo ameaçado quando canto, como na greve dos bancários (Ellwanger, 2013).

Percebe-se assim que o grupo conglomerou não só artistas banidos ou militantes que participavam ativamente da luta armada. Se Leopoldo Paulino, Eduardo Fernandes e José Eugênio Leal dedicaram-se à guerra de guerrilhas, Maria Alice Saboya, Márcia Fiani, Eliana Lorentz, Raul Ellwanger e José Rogério Licks afirmam ter sido somente simpatizantes da causa revolucionária, sem nunca terem estado em situação clandestina fora do país.

Se a derrota já anunciada em 1964 se fazia sentir cada vez mais sufocante no meio artístico, principalmente entre aqueles que

tiveram que resistir em terras estrangeiras, a formação do grupo e suas realizações práticas, para além do espetáculo, sinalizam o esforço de continuação de um projeto cultural de resistência. É dessa forma que a trajetória do grupo Caldo de Cana fornece subsídios para que o interpretemos como uma espécie de sismógrafo social, que aponta não só para o que foi, de fato, realizado, mas também para o que foi interdito pelas forças hegemônicas.

Tendo isso em vista, pode-se afirmar que o grupo mostrou uma enorme potência em levar adiante a tarefa de amarrar as pontas de uma esquerda que, mesmo dissonante, encontrava sua potência de denúncia na voz coral e na organização coletiva. O momento era, indubitavelmente, de unir energias dentro do turbilhão e reagir contra a perseverança encarniçada do poder vigente em apagar os rastros de um tempo e de sujeitos suspensos na história. Em entrevista, Raul Ellwanger aborda a prática do grupo como um momento de intensa liberdade e utopia:

Pelo menos na etapa argentina, numa situação absolutamente precária, o Caldo era quase um milagre, pessoas que estavam com a roupa do corpo, sem trabalho, espionadas e infiltradas, sem documento, num estresse brutal trazido dos Andes. A música nos ajudou muito (2017, informação verbal²⁵).

Depois do show, o grupo, já sem a presença de Raul Ellwanger e Leopoldo Paulino, voltou a se reunir na Europa, para apresentar novos shows. Augusto Boal passou a acompanhar a agenda do grupo principalmente nas Campanhas pela Anistia e na Semana de Cultura Brasileira no Exílio, ocorrida na Dinamarca, mas como colega e não mais como diretor artístico:

Na Europa tanto Boal como o Caldo de Cana eram chamados para participar dos eventos organizados pelos exilados brasileiros: Semanas de cultura brasileira no exílio, Campanhas pela Anistia, como no caso da Dinamarca, Berlim, Bélgica e Paris. Na Semana da Anistia em Lisboa, Márcia [Fiani] e eu nos alojamos na casa de Boal e participamos de ensaios da peça *Tiradentes*. Logo vieram

25. Entrevista concedida por ELLWANGER, Raul. **Entrevista**. [31 out. 2017]. Entrevistadora: Patrícia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2017.

Zeca [José Eugênio Leal], Maria [Alice Saboia] e Zé Saboia, de Berlim. Durante os eventos da Semana houve apresentações do Caldo de Cana. (Licks, 2017, informação verbal²⁶).

O Caldo de Cana serviu como um instrumento de resistência ao panorama anunciado cujo eixo gravitacional era o próprio ato coletivo. O processo de criação do show em si, por sua intensa sincronia entre as posições multifacetadas dos membros e pela determinação de atuar em tempos sombrios de sequestros e ataques, engendrou, ainda que de maneira simbólica, um novo poder imaginativo e utópico nas madrugadas daqueles poucos dias de apresentação. O show não deixou, portanto, de ser produtivo e de corajosamente buscar a superação do nosso desastre histórico ao expor as veias sangrentas de uma América Latina em estado de exceção.



Figura 4 - José Rogério Licks (ao centro, usando óculos) e Márcia Fiani (no canto, à direita) no aeroporto de Ezeiza, Argentina, em 1974.

Fonte: Acervo pessoal de José Rogério Licks.

26. Entrevista concedida por LICKS, José Rogério. **Entrevista**. [30 out. 2017]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2017.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Paulo. 1964: o ano que não terminou. *In*: _____. **O que resta da ditadura**. A exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 1977.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Augusto Boal: New York. **The Village Voice**. 10 jul., 1974.

COMISSÃO Nacional da Verdade. **Relatório**. Volume III. Mortos e Desaparecidos Políticos. Dez. 2014. Disponível em: <https://apublica.org/wp-content/uploads/2020/01/relatorio-final-comissao-nacional-da-verdade.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2026.

COMITÉ editorial. Boal. **Los Libros**, Buenos Aires, nº 18, ab. 1970. Disponível em: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/018.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2026.

CRÓNICA. Raro “Acuerdo Nacional” en la CGT. Buenos Aires, **Crónica**, 10 set. 1971. n.p.

ELLWANGER, Raul. **Entrevista**. [31 out. 2017]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos, online, material textual, 2017.

ELLWANGER, Raul. Depoimento à Comissão Nacional da Verdade. Porto Alegre, 18 mar. 2013. Disponível em: https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf. Acesso em: 12 jun. 2026.

FERRER, Maria Florencia. **A construção do poder no campo popular. Os anos 70 na Argentina**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo. São Paulo: PROLAM, 2008.

FIÚZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970.** Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista. Assis: Unesp 2006.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Entrevista** [27 out. 2014]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2014.

LA OPINIÓN. El tema de las elecciones es el nudo de una sátira a estrenarse en Sala Planeta. Buenos Aires, **La Opinión**, 30 dez. 1972, p. 15

LATR. First Meeting of Latin American Stage Directors Organized by the Argentinian Actors Association. **Latin American Theatre Review**. Fall, 1971, p. 81-85. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/127/102>. Acesso em: 18 jun. 2026.

LICKS, José Rogério. **Entrevista** [30 out. 2017]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Online, material textual, 2017.

LORENTZ, Eliana. Depoimento. Sul 21, 2013. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/eliana-chaves-o-sofrimento-da-tortura-nunca-se-supera/>. Acesso em: 01 jun. 2026.

MAGALHÃES, Mário. Marighella, o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAULINO, Leopoldo. **Tempo de Resistência**. São Paulo: Editorial, 2012.

PAULINO, Leopoldo. **Entrevista**. [15 maio 2014]. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. Ribeirão Preto, material textual, 2014. In: SANTOS, Patricia Freitas dos. **Pedagogia da atuação. Um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-03022016-160234/publico/PatriciaFreitasdosSantosVC.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2026.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

O ESTADO DE S. PAULO. Arena convidado para o festival de Mar del Plata. São Paulo, **O Estado de S. Paulo**, 13 nov. 1964, p. 9.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Patricia Freitas dos. **A form-AÇÃO das feiras de opinião dirigidas por Augusto Boal nas Américas: 1968-1972**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH, 2024. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-24072024-144342/publico/2024_PatriciaFreitasDosSantos_VCor.pdf. Acesso em: 18 jun. 2026.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Submetido em: 31/08/2025

Aceito em: 25/06/2026