

**Cartas de Augusto Boal “aos que virão depois de nós”:
um convite ao teatro político**

Monique Lima de Oliveira*

Resumo: Este texto expressa a vontade de dialogar sobre o Brasil por meio do teatro político brasileiro a partir de trechos da peça *Os que ficam*, da Companhia do Latão, 2015. Esta peça-ensaio é um metateatro, narrada também por meio de cartas e foi criada para integrar a exposição *Augusto Boal - Ato de um Percurso*. Com o estudo dessas correspondências que vão e vêm no interior da peça, entre Boal (dramaturgo exilado) e Fernando, personagem do diretor de um grupo que ensaiava *Revolução na América do Sul*, de 1960, dez anos após a sua estreia, em 1970, pretendo esboçar uma leitura textual e contextual do país. Com *Os que ficam*, busco compreender o tempo sócio-histórico referido, pensando em possibilidades de relacionar teatro e sociedade, pelas afinidades eletivas entre esse teatro e o pensamento social e político brasileiro, aqui referenciado pelos escritos dedicados ao sentimento da dialética, literatura e pobreza, cultura e política, com Roberto Schwarz e Paulo Arantes, articulando em busca de uma estrutura de sentimento junto aos escritos de Raymond Williams e Marcelo Ridenti.

Palavras-chave: Teatro Político. Pensamento Social e Político Brasileiro. Estrutura de Sentimento. Sentimento da Dialética. Cultura e Política

**Letters from Augusto Boal “To those who come after us”:
an invitation to the political theatre**

Abstract: This text express the wish to dialogue about Brazil through Brazilian political theatre from parts of the play *Os que ficam* (Those who stay), of the Companhia do Latão, 2015. This play-rehearsal is a metatheater, narrated by letters and was created to integrate the exposition *Augusto Boal - Ato de um Percurso*. With the studies of this letters that go and come in the interior of the play, between Boal (exiled playwright) and Fernando, character of the director of a group that rehearsed the *Revolution in South America*, from the 1960, ten years after its release, in 1970, I pretend to sketch a reading textual and contextual from Brazil. With *Os que ficam*, I seek to comprehend the refereed socio-historic time, thinking in possibilities to connect theatre and society, by elective affinities between this theatre and the Brazilian political and social thought, here refereed by texts dedicated to the feeling for dialectic, poorness and literature, with Roberto Schwarz and Paulo Arantes, articulating to seek some structure of feeling near to the writings of Raymond Williams and Marcelo Ridenti.

Keywords: Political Theatre. Brazilian political and social thought. Structure of Feeling. Feeling for Dialectic. Culture and Politics.

*Doutoranda em Sociologia na Unicamp, integrante do grupo de estudos e intervenções teatrais Círculo de giz Brechtiano e do CECS - Coletivo de Estudos em Cultura e Sociedade. Contato: m26dejulho@gmail.com

Advertência

Este ensaio é parte de pesquisa¹ em curso. Esta advertência deriva da vontade de propor uma breve reflexão sobre o resumo aceito e o processo da escrita. O resumo, penso, pode ser um roteiro dos caminhos que se deseja seguir – um plano de trabalho, uma explicação dos passos percorridos – um resumo do que foi feito e até ambos – com adequações, dependendo do tempo disponível para esse exercício que considero indispensável ao movimento da escrita. Tenho a escrita como um movimento do pensamento, a palavra e a composição pensadas e a composição com a palavra escrita, outra forma de pensar, vaivéns de abstração em busca de concretude. A escrita do trabalho é um processo paralelo e simultâneo, elaborado com algum acúmulo sobre o plano de trabalho que foi apresentado. Esta advertência, por um lado, é um mea-culpa de que não há garantias de integral relação entre um e outro, por outro lado, é uma tentativa de expor o processo, com suas falhas e promessas não cumpridas. Sobretudo, uma proposta de reflexão sobre os caminhos dos nossos textos pensados, escritos e publicados em eventos e publicações em geral. Esse processo exposto pode ser um movimento necessário à atuação crítica, uma vez que se compreende que “o ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa” (Benjamin, 2012: 86). Advirto, portanto, às possíveis leitoras e leitores deste ensaio sobre a possibilidade da leitura de um todo não completo, digressivo, inacabado, em movimento, inconclusivo, experimental, reticente, por vezes prolixo, como a própria existência. Dito isto, a única conclusão possível é de que não há conclusão, mas assume-se o processo, com a compreensão de que

o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários pensamentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador [a pensadora, no caso], na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la (Adorno, 2003: 30).

Considero necessário apresentar alguma definição do que compreendo por forma

¹Sobre a pesquisa em processo junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas, cabe informar que, a exemplo de Iná Camargo Costa, “meu assunto é o Brasil, com particular interesse em teatro” (Costa, 2012: 112). Portanto, intento, a partir de *Os que ficam*, peça-ensaio da Companhia do Latão (2015 - atualidade democrática), de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1960 - democracia populista) e 1970 (auge da ditadura e tempo em que se passa *Os que ficam*), buscar compreender ditadura e democracia na sociedade brasileira por intermédio do teatro. Este estudo será feito com o pensamento social e político, articulando sociologia da cultura/do teatro em relação texto e contextual com a sociologia dos intelectuais, por meio das análises de Augusto Boal e Sérgio de Carvalho.

Agradeço a leitura cuidadosa de Bárbara Luísa Pires e de José Rodrigues.

ensaística, aqui lida e escrita como meio de evocar “aquela liberdade de espírito” e reunir esforços que espelhem “a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”. Como Theodor Adorno, pergunto: “como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético?” (2003: 16-18). Uma outra chave para pensar o ensaio tem origem em Brecht, que “chamava suas peças de *Versuche* (pesquisas, buscas), termo que às vezes é traduzido por 'ensaios' - para Brecht tem antes o sentido de 'experimentos' na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de 'experimentos sociológicos’” (Rosenfeld, 2012: 81). O ensaio como forma de pensar e escrever de modo fragmentado, como a própria realidade, exprime a melhor maneira de conduzir o presente gesto preliminar.

Teatro e Sociedade

De mãos dadas às questões sobre a atualidade dos escritos de Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido e um dos mais importantes autores da cena nacional, e também às do dramaturgo alemão Bertolt Brecht no teatro brasileiro, escrevo algumas poucas palavras estendendo um convite, do qual também sou convidada, para pensarmos o Brasil junto ao teatro político², engajado e de crítica à forma mercadoria e à realidade estabelecida.

Antes de adentrar ao assunto, me sinto impelida a comentar a importância sociológica deste trabalho no qual me dedico a dialogar com duas peças – uma com a outra – e seus autores – um com o outro, evidenciando a vontade de fundir texto e contexto como movimento de “interpretação dialeticamente íntegra”, a exemplo de Antonio Candido (2006: 12). Acredito que, no campo da sociologia da cultura disposta ao diálogo marxista, esta defesa seja desnecessária. Pois, a “obra de arte” também pode ser lida como documento – expressão/observação crítica – sócio-histórico, com potencial de alavancar possibilidades de conjecturar a superação da maneira de viver sob os limites da ordem capitalista. A crença nesse potencial deriva da perspectiva de uma visão da coletiva construção do tempo³ pelas ações humanas, tempo que é

²Tendo em mente que toda manifestação artística é política, mesmo quando se recusa, tomo emprestada a definição de Bernard Dort sobre a reformulação brechtiana da “estrutura da atividade teatral (fundada sobre uma convergência das imagens do palco e das imagens da platéia numa participação comum à mesma representação do mundo) e a função desta atividade (o teatro como microcosmo de nossa sociedade)” (Dort, 2010: 390).

³Tempo “submetido aos ritmos históricos e econômicos, organizado em ciclos e em ondas, em períodos e crises, o tempo profano do *Capital* liga as temporalidades contrárias da produção e circulação, as exigências antagônicas do trabalho e do capital, as formas opostas do dinheiro e da mercadoria. Conjugando medida e substância, ele [o tempo] é *uma relação social* em movimento”, como aponta

“saturado de 'agoras'”, como para Walter Benjamin (2012: 249) e da história da humanidade como constante resultado e transformação dessas mesmas construções, e também da perspectiva do humano como processo, inacabado e mutável, e ainda, como inventor de horizontes. Reconhecer a importância sociológica desta proposta de estudo requer pensar para além da forma ou do conteúdo, da episteme que tende a engessar ao invés de transcender, da limitação datada do fazer sociológico como extensão dos paradigmas da racionalidade instrumental, do purismo científico da *pseudoneutralidade*, em amplitude, sua indissociabilidade entre texto e contexto, teoria e prática, e da possibilidade de pensar interdisciplinarmente. Buscamos analisar a relação entre Cultura e Sociedade porque Cultura é Sociedade e Arte pode ser lida como um complexo conjunto de linguagens e pensamentos humanos, logo, social.

Atentar a produção artística, a exemplo de Antonio Candido, é uma maneira de apreender nuances do espírito do tempo. Como ele diz: “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (Candido, 2006: 9). Ao considerar a análise de Candido sobre a forma literária encontramos seu equivalente na forma teatral, que pode ser compreendida como documento sócio-histórico.

Os que ficam “aos que virão”⁴

Daniel Bensaïd em *Uma nova escuta do tempo* (1999: 123). Ver: Bensaïd, D. Marx, o intempestivo: grandezas e misérias de uma aventura crítica (séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

⁴*Os que ficam* traz duas poéticas: *Aos que virão depois de nós*, de Bertolt Brecht e *Eu vivo num tempo de guerra*, canção de Edu Lobo para Arena Conta Zumbi (1965).

Aos que virão depois de nós, de Brecht: I // Eu vivo num tempo sem sol./Uma linguagem sem malícia é sinal de estupidez,/uma testa sem rugas é sinal de indiferença./Aquele que ri ainda não recebeu a terrível notícia./Que tempos são esses, quando/falar sobre árvores é quase um crime/Pois significa silenciar sobre tanta injustiça!/Aquele que cruza tranqüilamente a rua/Já está então inacessível aos amigos/que se encontram necessitados?/É verdade: eu ainda ganho o bastante para viver./Mas acreditem: é por acaso. Nada do que eu faço/me dá o direito de comer quando eu tenho fome./Por acaso eu estou sendo poupado (Se a minha sorte me deixa, estou perdido)./Me dizem: come e bebe! Fica feliz por teres o que tens!/Mas como é que eu posso comer e beber,/se a comida que eu como, eu tiro de quem tem fome?/se o copo de água que eu bebo, faz falta a quem tem sede?/Mas apesar disso, eu continuo comendo e bebendo./Eu queria ser um sábio./Nos livros antigos está escrito o que é a sabedoria:/se manter afastado dos problemas do mundo/e sem medo passar o tempo que se tem para viver na terra;/seguir seu caminho sem violência,/pagar o mal com o bem,/não satisfazer os desejos, mas esquecê-los./Sabedoria é isso!/Mas eu não consigo agir assim./É verdade, eu vivo num tempo sem sol!/II/Eu vim para a cidade no tempo da desordem,/quando a fome reinava./Eu vim para o convívio dos homens no tempo da revolta/e me revoltei ao lado deles./Assim se passou o tempo/que me foi dado viver sobre a terra./Eu comi o meu pão no meio das batalhas./Para dormir eu me deitei entre os assassinos./Fiz amor sem muita atenção/e não tive paciência com a natureza./Assim se passou o tempo/Que me foi dado viver sobre a terra./III/Vocês, que vão emergir das ondas/em que nós perecemos,/pensem,/quando falarem das nossas fraquezas,/nos tempos

O teatro estudado é um metateatro, ou seja, uma expressão cênica sobre a própria linguagem e plena de referências teatrais – textos e cartas – e que também se apresenta como uma peça-ensaio, assumindo-se em constante processo e experimento, e inspirada – forma e conteúdo – no teatro épico/dialético brechtiano que se ensaia à luz do *palco científico*. As peças que consigo mais facilmente identificar em *Os que ficam* são de 1960-1970: 1960, *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; 1965, *Arena conta Zumbi*⁵, de Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo/Teatro de Arena; *A Exceção e a Regra*, Brecht/TUSP, 1966; *Murro em ponta de faca*, também de Boal, 1971; e *Um grito parado no ar*, 1973, de Guarnieri.

Os que ficam, da Companhia do Latão, do ano de 2015, é componente da homenagem exposta, *Augusto Boal – Atos de um percurso*⁶. A mostra foi uma iniciativa do Instituto Augusto Boal, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, entre 14 de janeiro e 16 de março de 2015 [data do 84º aniversário de Boal], com apoio do Ministério da Cultura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Fundação Nacional de Artes (Funarte).

sem sol/de que vocês tiveram a sorte de escapar./Nós existíamos através das lutas de classe,/Mudando mais seguido de país do que de sapatos, desesperados./quando só havia injustiça e não havia revolta./Nós sabemos:/o ódio contra a baixeza/também endurece os rostos!/A cólera contra a injustiça/faz a voz ficar rouca. Infelizmente, nós,/que queríamos preparar o terreno para a amizade,/não pudemos ser, nós mesmos, bons amigos./Mas vocês, quando chegar o tempo/em que o homem seja amigo do homem,/pensem em nós,com um pouco de compreensão.

A outra expressão poética é musicada: *Eu Vivo Num Tempo de Guerra*, de Edu Lobo pro *Arena Conta Zumbi* (1965): Eu vivi na cidade/No tempo da desordem/Vivi no meio da gente minha/No tempo da revolta/Comi minha comida/No meio da batalha/Amei, sem ter cuidado/Olhei e tudo que via/Sem tempo de bem ver/Assim passei o tempo/Que me deram pra viver/A voz da minha gente se levantou/E a minha voz junto com a dela/Tenho certeza que os donos da terra/Ficariam mais contentes/Se não ouvissem minha voz/Minha voz não pode muito/Mas gritar eu bem gritei!//É um tempo de guerra/É um tempo sem sol/É um tempo de guerra/É um tempo sem sol/Sem sol, sem sol, tem dó!/Sem sol, sem sol, tem dó!//E você que prossegue/E vai ver feliz a terra/Lembre bem do nosso tempo/Desse tempo que é de guerra/Veja bem que preparando/O caminho da amizade/Não podemos ser amigos, ao mau/Ao mau vamos dar maldade//Se você chegar a ver/Essa terra da amizade/Onde o homem ajuda ao homem/Pense em nós, só com vontade.

⁵“o espetáculo era verdadeira pesquisa e oferta das maneiras mais sedutoras de rolar e embolar no chão [...] cada personagem era feita por muitos atores, cada ator fazia muitas personagens” (Schwarz, 2009: 42).

⁶Além de *Os que Ficam*, a mostra foi constituída por três leituras dramatizadas: 1. *José, do Parto à Sepultura* (1961), com convidados de Aderbal Freire Filho; 2. *Mulheres de Atenas* (1977), com convidadas de Bruce Gomlevsky; e 3. *Arena conta Bolívar* (1970), com o grupo Ói Nós aqui traveiz. O show “Cancioneiro de Boal”, com canções do Teatro de Arena por Juçara Marçal, com a participação de Kiko Dinucci e direção de Lincoln Antonio e Walter Garcia; a oficina “A arte do curinga”, com Julian Boal e o encerramento com a leitura das cartas por Sérgio de Carvalho, Helena Albegaria, Julian Boal e Cecília Thumin Boal, além do lançamento do catálogo da exposição.

O catálogo da exposição está disponível em:
http://www.augustoboal.com.br/site/augusto_boal_atos_de_um_percurso.pdf

O tempo de *Os que ficam* é o início da década de 1970, contexto do “milagre econômico” e da intensificação das repressões dos anos de chumbo. As cartas de Boal recriam a atmosfera.

A peça retrata um grupo de teatro que ensaia ‘Revolução na América do Sul’ – uma peça de 1960 – no início dos anos 1970. Trabalhando com uma situação histórica posterior, assistimos às dificuldades de realização de arte política diante de várias pressões: censura, violência da ditadura, necessidade de sobrevivência econômica, apelo de trabalho na televisão, exílio do autor.⁷

Os que ficam (o grupo) ficam com cenas inconclusas, crises, prisão, desrepressão, TV, desbunde e outras melancolias. As cartas vão e vêm, mostrando do lado de lá, o exílio estonteante. Por esse aspecto podemos observar traços de *Murro em ponta de faca* (1971), de Boal, escrita no exílio e que, sinteticamente, mostra o exílio pelos exilados. Priscila Matsunaga (2017) comenta *Os que ficam*:

o fluxo da peça demonstra as ambigüidades e contradições do trabalho artístico em uma época politicamente escura. Nele encontramos o tema basilar da Companhia do Latão, a crítica anticapitalista, e a autorreflexão como expediente teatral e político. A afetividade é o porto seguro em seu fluxo, que promove o reconhecimento dos impasses de hoje. E é ela que nos dá condição para “superarmos” a Revolução na América do Sul (Matsunaga, 2017: 152).

Revolução na América do Sul, estreada em 11 de maio de 1960, durante um suspiro democrático (populista) brasileiro (1945-1964) é o fio condutor de *Os que Ficam*. *Revolução* retrata o operário José da Silva enfrentando a fome e o desemprego em meio às questões políticas da sua época. Iná Camargo Costa percebe *Revolução* como “legítimo exemplar do teatro épico à brasileira” (Costa, 1998: 184).

Se para Augusto Boal *Revolução* é uma “fotografia do desastre”⁸, para o *Os que ficam*, essa fusão é como um “tempo das conexões” – essa relação será aprofundada no curso dos próximos anos de estudos. No entanto, devo salientar que neste texto especialmente, me dedico a apresentar o esforço de tentar reunir alguns fragmentos desse “tempo das conexões”, buscando articular teatro e sociedade, pelas afinidades eletivas entre esse teatro e o pensamento social e político brasileiro. Tendo como princípio alguns conceitos e categorias que tentarei manejar daqui em diante, gesto que pretendo ensaiar apresentando duas cartas.

⁷Este trecho é um recorte da sinopse, disponível no site da Companhia do Latão: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/os-que-ficam-2015/>

⁸A fim de articular *Revolução* para estudar o Brasil, Sábato Magaldi escreve que Augusto Boal “tomou partido da total rebeldia” e pergunta: “Quem não enxerga, atrás desse disfarce, uma visão concreta da vida nacional?” (Magaldi, s/d: 252). O próprio Boal, na explicação da peça, comenta: “Eu quis apenas fotografar o desastre. É certo que num ou noutro momento cedi à vontade juvenil de gritar por aí que tudo está errado” (Boal, 1986: 25).

Sobre a fotografia do desastre, apresento outro fragmento, agora de Bertolt Brecht na abertura de *Estudos sobre o teatro* (1978), sob o título *Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?*, no qual narra:

Vi, há anos, num jornal, uma fotografia em que, para fins publicitários, se exibia Tóquio destruída por um tremor de terra. A maior parte das casas estava derrubada, mas restavam ainda, incólumes, alguns edifícios modernos. A legenda dizia: '*Steel stood*' – o aço não cedeu (Brecht, 1978: 6).

Na poesia *Sobre o teatro de todos os dias*, Brecht nos apresenta outra foto-narrativa do desastre,

Aquele homem, no canto da rua, vejam: está mostrando como o acidente ocorreu, submetendo o motorista abertamente à sentença da multidão, pela maneira como ia ao voltante. E agora faz o papel do atropelado, pelo visto um ancião. De um e de outro ele só diz o indispensável para entender-se o desastre, mas é o que basta para apresentar os dois aos olhos de vocês (Brecht, 1967: 50).

Esses fragmentos podem ser lidos como miradas atentas do anjo da história. Portanto, volto a Walter Benjamin, em *O Narrador*, para pensar a fotografia do desastre como narrativa que evoca elementos e possibilitam imaginar que “a história escrita relacionar-se-ia com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro”. Aspecto endossado por Benjamin quando defende que, “entre todas as formas épicas a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é a mais incontestável” (Benjamin, 2012: 225). A crônica, portanto, como narrativa épica do teatro dialético-brechtiano, linguagem pela qual se traduz a fotografia do desastre e descortina *Os que ficam* como tempo das conexões.

Sobre o teatro de Brecht, ele experimenta o épico para incitar ao espectador uma crítica fundada numa perspectiva social e pela “historiação dos acontecimentos”, com base no assombro⁹ para o deslocamento da visão de realidade (Brecht, 1978: 84). Ele entende que nesse teatro “é o assombro que comanda o pincel” (1978: 55). Benjamin afirma que é no assombro que o interesse desperta. O assombro brechtiano, neste caso, parece ser reiterado pela fotografia do desastre boalina. Nesse sentido, o assombro sugere potencial de articular estranhamento e desnaturalização dos fenômenos sociais.

⁹A ideia é despertar o interesse e transformar esse interesse numa prática para conquistar sujeitos que se tornem conhecedores de teatro. Assim, Benjamin salienta que “o materialismo histórico de Brecht afirma-se inequivocamente” (Benjamin, 2012: 87). O assombro é alcançado por meio das técnicas de distanciamento ou estranhamento, ou ainda, efeito-D ou efeito-V de *Verfremdungseffekt*, estranheza, alienação, alheamento e outros. Sobre o efeito de distanciamento, ver: Benjamin (2012); Bornheim (1992); Brecht (1978); Carvalho (2009); Jameson (1999); Marcuse (1967); Rosenfeld (2011).

Os que ficam é “o tempo das conexões” porque na última cena, Érika Rocha, atriz que representa Lourdes “tipo luminosa” (etiquetadora de um supermercado que integra o grupo de teatro - representação do povo¹⁰) anuncia: “A cena final. Está acabando, não está? A peça e o tempo das conexões”. Esse tempo das conexões, na minha perspectiva, é delineado também porque *Os que ficam* é uma peça que liga tempos (1960-1970-2015). O seu estudo pode possibilitar compreensão sobre tipos de governo distintos na formação brasileira. A peça pode ser lida também qual a uma *estrutura de sentimento – sentimento da dialética*, ideia que talvez comunique acerca da experiência intelectual e estética do Brasil, sobre a qual nutro alguma “imaginação sociológica” em processo.

A versão da peça apresentada aqui tem 25 cenas e o *Prólogo – depoimentos no teatro; Transição I. Tango Che; Cena 2 - Exercício de dialética; 3. Teste do novo ator. Grotowski; 4. Sapato furado; 5. Teste e Show com Petra e a tentativa de resgate; Cena 6. Laboratório de Zé da Silva com gravador; 7. Supermercado e Bob Dylan; 8. Manequim na televisão; 9. Mix Dylan; 10. Boite e pula pra subir; 11. Hamlet vai para um convento. Televisão como bordel; Cena 12. Show/Ácido no apartamento; 13. Macacos no zoológico; 14. Briga; 15. O iluminador mostra ao diretor o detector de mentiras; 16. A expropriação: assalto a banco; 17. Anjo na rua e notícia da prisão; 18. Eleonora na prisão e a morte de José da Silva na floresta; 19. Chacrinha. Irene assiste na TV; 20. Espancamento da mamãe; 21. Na delegacia; Cena 22. Canção Banido mais José com deus; 23. De como Eleonora, milagrosamente, escapou da prisão; 24. Show Tonteei na cordilheira; 25. Cena final. Bocca chuisa (Latão, 2015).*

As personagens são: Fernando, o diretor; Eleonora, atriz militante; Irene, uma atriz que vai para a televisão; Maria, uma estudante negra que vai para o teatro/Lourdes, atriz e etiquetadora de supermercado; Tônico; Pedro, Petra, libertário; Topete, iluminador; Julie, a filha; Dino, ator que gosta de Grotowski. Penso que o tempo das conexões é evidenciado na atuação de algumas personagens. Todos atores e atrizes de *Os que ficam* (2015) “estão” ensaiando *Revolução* em 1970. Mas, destaco o efeito das cartas do Autor de *Revolução* como fragmento pelo qual essas conexões lampejam.

O lampejo das conexões, remonta aos escritos de Walter Benjamin *Sobre o Conceito da História*: “o passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”. Nesse sentido, entendo as

¹⁰Quando eu situo Lourdes como integrante do povo, me movimento para articular um pensamento relacionado ao nacional popular. Não o que tem origem na definição de Antonio Gramsci, mas sim no sentido da articulação entre “a temática do popular e do nacional”, constantes na cultura brasileira, conforme indica Renato Ortiz (2003: 127-131).

conexões como uma maneira de “apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento do perigo” (Benjamin, 2012: 243). Essa ideia será melhor elaborada em um outro estudo.

Ao meu ver, são as cartas que estruturam o “tempo das conexões”. Na peça, Boal escreve de diferentes países, ora auxiliando a direção, ora fotografando o desastre do exílio. Ele é correspondido por Fernando (o diretor) que, ora pede cenas, mas em todos os casos pede solução, não só para a *Revolução* de Boal, mas para uma atuação crítica em tempos de contra-revolução. As cartas são entendidas aqui como correspondências entre os tempos. São escritos de Boal (e outros), e em sentido mais amplo, são texto cênico de *Os que ficam*. Outras, são cartas que foram remetidas por ele. Há ainda o que pode ser lido como cartas da Companhia do Latão para o nosso Dramaturgo, numa tentativa de diálogo em busca de outras soluções. Em todos os casos, penso, são escritos que se movimentam a fim de aproximar o distante e pautar, entre nós, o mal-estar da ditadura, para que não se esqueça e para que não se repita. Se em *Os que ficam*, os atores e atrizes de *Revolução* (nos anos de chumbo) parecem cantar os tempos de escuridão, como na poesia de Brecht. Em, *Os que ficam* (2015), que tempos são esses sobre os quais se canta? Tal qual Iná Camargo Costa, entendo que,

processos artísticos costumam responder a processos históricos [...] formas artísticas são conteúdo histórico sedimentado e, quando uma obra explicita a necessidade de superação de alguma convenção vigente, ela está registrando, como um sismógrafo, abalos havidos na sociedade (Costa, 1998: 183).

Quando releio este trecho e penso em *Os que ficam*, eu consigo vislumbrar seu “tempo de conexões” como uma experiência, como uma “estrutura de sentimento”, como elementos afetivos “da consciência e das relações”, numa “estrutura” engrenada e tensionada de uma experiência social “em processo”. Destaco duas perspectivas relacionadas sobre estrutura de sentimento: a de Raymond Williams e a de Marcelo Ridenti. Compreendo que situar o entrelaçamento dessas interpretações pode parecer um tanto fragmentado e superficial neste texto. Por outro lado, como o entendo também como um ensaio, um pensamento em movimento, considero gesto necessário para tocar num dos pontos centrais desta proposta de diálogo.

Raymond Williams explica que, “metodologicamente, portanto, uma 'estrutura de sentimento' é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência”, ou seja, “pensamento tal qual sentido e sentimento

tal qual pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (Williams, 1979: 134-135).

Marcelo Ridenti tece uma “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária”, que ele situa como uma “possibilidade de aproximação teórica para tratar, especialmente no que se refere às artes, do tema do surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960” e sua transformação “e (re)inserção institucional a partir dos anos 1970” (Ridenti, 2010: 85).

Seguindo minha imaginação sociológica, penso que articular *estrutura de sentimento com sentimento da dialética*, à lá Williams, Ridenti e Arantes, por um lado; *Nacional-popular e Romantismo Revolucionário*, por outro; com a leitura de Roberto Schwarz sobre *Cultura e Política*, tendo como exemplo a crítica de Iná Camargo Costa, pode ser um caminho fértil. No momento, entretanto, me contento em parar no curso da primeira chave, mantendo os necessários diálogos com Costa e Schwarz.

Devo comentar que a Companhia do Latão atua experimentando e se renovando a cada apresentação. A versão¹¹ que apresento aqui é uma das versões de São Paulo, de julho de 2015. Há sete cartas, das quais tratarei apenas duas. A escolha por esses dois trechos da peça decorrem da evidência com que mostram faces da ditadura. Um olhar de dentro, a carta lida pela narradora que situa contextualmente o período histórico e uma de Boal. É interessante pensar que, noutro caso, quaisquer outras cartas poderiam também ser destacadas.

NÍVEA (narradora) – Caro Augusto, manter um trabalho popular nas condições do país atual tem sido cada vez mais difícil. Reunir duas pessoas é conspiração, três é sedição. A ação da censura chegou a um nível tão delirante. Qualquer tomada de posição diante da realidade nacional torna-se virtualmente impossível. Os outros grupos de foram reduzidos a um estado de impotência que os sufoca. Mas nós resistimos. Falta você mandar a peça, a cenas que pedi. Mande, Augusto, sente, escreva. Do amigo, Fernando (3a. Carta, Cena 3).

A carta destacada apresenta um trecho do livro *Teatro sob pressão: uma frente de resistência*¹², de Yan Michalski, publicado em 1985. Neste livro, o autor busca “traçar um registro do que de mais importante os artistas cênicos fizeram nestes 20 duros anos [1964-1984], nos palcos e fora deles [...] No precário campo da bibliografia teatral brasileira, tal registro talvez seja, no momento, a tarefa mais urgente” (Michalski, 1985:

¹¹A peça ainda não foi publicada. A produção da Companhia me enviou quatro versões. Optei por uma de São Paulo (julho de 2015), pois, ao assumir-se como experimento, considero que esta versão, muito provavelmente, se acerca do que a Companhia (talvez) compreenda como a versão desejada.

¹²Esta informação é ressaltada pela Companhia, como “panorama da época”, conforme disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/os-que-ficam-2015>

7). Michalski apresenta a cena teatral dos anos de democracia que precedem o golpe de 1964, passa com a resistência e segue, apresentando a cena nacional dos anos de chumbo aos anos de 1980. Entende seus escritos mais como uma “coleção de características predominantemente jornalísticas”, do que como um “estudo analítico”. Este livro subsidia boa parte da pesquisa em curso.

Roberto Schwarz, em *Cultura e Política* (2009), entende que “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país”. Sobre o Golpe seguido de ditadura, ele comenta as condições dos que se opuseram à contra-revolução: “torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados” (2009: 8-9).

Apesar do esmagamento das manifestações culturais contrárias ao regime no pós 1968, com a intensificação da censura e a suspensão dos direitos, predomina o reconhecimento da “convergência revolucionária”, como acentua Marcelo Ridenti (2003), em *Cultura e Política: Os anos 1960-1970 e sua herança*. Onde destaca que “talvez os anos 1960 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade”. Ridenti observa aquele tempo como a busca por uma cultura popular autêntica para “construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista” (2003: 135-136). Quando destaca os “artistas da revolução brasileira”, ele comenta os seminários de dramaturgia ocorridos em São Paulo a partir de 1958, com destaque para peças com temas “que expressassem os dilemas do povo” e em busca por uma “dramaturgia verdadeiramente (e plenamente) brasileira” (2003: 139). Para Roberto Schwarz, o movimento teatral que eclodiu contra a ditadura já germinava no seio do suspiro democrático precedente:

Em seu conjunto, o movimento cultura desses anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país. A direita cumpre a tarefa inglória de lhe cortar a cabeça: os seus melhores cantores e músicos estiveram presos e estão no exílio, os cineastas brasileiros filmam na Europa e África, professores e cientistas vão embora, quando não vão pra cadeia (Schwarz, 2009: 52-53).

Um desafio inicial desta pesquisa é a demanda do manejo de alguns pares. Desses pares, percebo “afinidades eletivas”, “variações de matiz” e até mesmo os que se apresentam como “incompatíveis de mãos dadas”: ditadura e democracia; revolução e contra-revolução; censura e liberdade de expressão; arcaico e moderno (e modernização

conservadora), ou, dualismo e anti-dual; civilização e barbárie; liberalismo e neoliberalismo; terceiro mundo/subdesenvolvido e país em desenvolvimento; teatro digestivo e teatro indigesto; épico/dialético e drama burguês; Boal e Brecht; Latão e Arena; memória, esquecimento e silêncio; entre outros que surgirão pelo caminho.

Há inúmeras possibilidades de abordagem do objeto e há escolhas a serem feitas. Num projeto em que se coloca o desafio de problematizar as questões nacionais articulando o pensamento social e o teatro político, o meu desejo é o de valorizar uma perspectiva que seja coerente com o objeto de estudo, à esquerda e com evidência aos escritos brasileiros.

Para tanto, me parece mister a dedicação ao estudo *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira* (1992), de Paulo Eduardo Arantes, em que a crítica literária dialética no Brasil é evidenciada relacionando perspectivas de Antonio Candido e de Roberto Schwarz. Ao ler a realidade brasileira entre desigualdades e desenvolvimento, Arantes articula a ideia de “dois Brasis”, dualidade originada no processo de formação do país. Que também pode ser lido na interpretação de Decio de Almeida Prado sobre a experiência do Teatro de Arena: “Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muitos mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil” (Prado: 1993: 66).

Para Arantes,

Vê-se que o hiato assim reproduzido entre constrangimento local e momento esclarecido (o conjunto desconexo das digressões), rebaixando o horizonte, toma a inviabilizar a dialética redentora de universal e particular (resta porém a escrita do autor: até onde sua penetração analítica descende da verve ambivalente do narrador?) (Arantes, 1992: 107).

A dualidade é um sentimento e um pensamento originado internamente, na periferia do capital, em contraste com o centro, ou seja, uma cultura ligada a outra, a partir das suas particularidades de formação, a *Dialética do mesmo e do outro* (Arantes, 1992: 17). Pelo *sentimento dos contrários*, Antonio Candido lê uma atitude ante à transformação cultural da realidade. Arantes nos apresenta uma realidade em que o ensaísmo é uma característica, realidade cindida e díspar em que coexistem pares antagônicos: o agrário, patriarcal e de tradições, e o moderno, industrial e burguês. Realidade cindida, díspar e que foi considerada como pressuposto de originalidade nacional. Dualidade que é solo fértil para a leitura anti-dual de Francisco de Oliveira¹³.

¹³Ver: OLIVEIRA, Francisco. Crítica a razão dualista. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

Uma vez que temos algum panorama, ainda que superficial, do contexto assinalado na 3ª Carta, destacada acima, vejamos a ideia que transmite a 6ª Carta:

Carta de Augusto - Eu precisava ver a coisa 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 roubava o nome. O Augusto Boal que eu pensava ser, que eu trazia colado ao rosto, às mãos, ao peito. Já não sabia quem 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. Não queria admitir que eu era o torturado, que aquela cena acontecera comigo (6a. Carta, Cena 19).

Esta carta é um trecho de sua memória, publicado no capítulo 23 do livro *Hamlet e o filho do padeiro* (2000: 294-295), sob o título *Artista em trânsito, dividido*. Obra em que Boal narra a experiência de escrever, atuar e dirigir no exílio, assuntos relacionados aos seus sentimentos sobre aquele momento do Brasil: “Olhava o céu e não encontrava minhas estrelas. As que via, não eram minhas. Não era aquela a minha lua. Não era o mar aquele rio. Trânsito. Tirava os sapatos em outro chão, a cada noite” (Boal, 2000: 294).

Clara de Andrade, em *Exílio: Memória ou Esquecimento? Um Olhar sobre Augusto Boal* (2010) apresenta as formas de exílio submetidas ao nosso Autor:

inicialmente, o exílio ideológico e político ao ser preso e torturado dentro de seu próprio país; em seguida, a condenação ao exílio físico, numa fuga incessante de uma ditadura a outra em países latinos vizinhos ao Brasil, irmanados pelo autoritarismo. Depois, a fuga definitiva, o refúgio encontrado além-mar, na Europa; e, finalmente, passados quinze anos entre idas e vindas, o retorno às terras brasileiras, o encontro com um país traumatizado pela censura e desintegrado ideológica e culturalmente, um país que fora exilado de si mesmo. É o filho pródigo que, ao retornar, não se reconhece mais na pátria perdida (Andrade, 2010: 2).

Andrade, em *Torquemada de Augusto Boal: uma catarse do trauma* (2012), trata tortura no teatro de resistência ao regime militar. Sobre a carta destacada de suas *Memórias imaginadas*, ela comenta: “Torquemada mostra claramente a luta psicológica de Boal com o trauma recém-vivido. Ele relata que escrevera e dirigira o texto por não acreditar no que havia lhe acontecido na prisão” (Andrade: 2012: 11).

Gianfrancesco Guarnieri em *Um grito de socorro, de amor e de alerta* (1986), texto que precede a publicação de *Murro em ponta de faca* (1971), comenta que “Boal bem conhece a situação e os protagonistas. Esse nomadismo forçado, estes seres tangidos pelo ódio, perseguidos pelo horror, pela visão realmente dantesca de corpos

violentados, mutilados” (1986: 192). Como *Os que ficam* evidencia na *Canção do Banido* na cena 22: “Banido – não apenas exilado: banido. Proibido de regressar ao território nacional! [...] desterrado, extirpado!”. Ao que Guarnieri complementa: “Seres perdidos no planeta, perplexos, caçados pelo simples fato de terem certa vez exposto suas idéias” (Guarnieri, 1986: 192).

Com esses fragmentos podemos perceber que a *Dialética do mesmo e do outro*, estudada por Arantes, talvez se recoloca em outro grau, um novo desafio de pensar a sociedade brasileira e suas idiossincrasias, em que se reconhece, tanto no pertencimento, quanto no banimento e na suspensão dos direitos, no beligerante estado de sítio em que impera a arbitrariedade do poder, a intensificação da violência, em que há coibição de qualquer manifestação que ouse bradar por democracia. Neste sentido, parece que *Os que ficam* apresenta atualíssima leitura social, inspirada em outros tempos.

Teatro é Sociedade

Pensar o teatro político brasileiro hoje, nos coloca uma questão para além da atualidade de Brecht ou de Boal, mas da necessária intervenção e criação de um teatro e de estudos que problematizem nossas questões e nos possibilitem um passo adiante, a redenção benjaminiana. *Os que ficam* é “um sismógrafo”. Entre os “abalos havidos na sociedade [brasileira]” não estariam marcadas a ascensão do neoliberalismo, o confisco de Collor, a ascensão e a crise do Partido dos Trabalhadores, a aliança burguesa, as Jornadas de Junho etc.?

Este convite segue em aberto, assim como o incentivo de Boal para despertar o potencial de todo espectador descobrir-se *espectator* e, desde antes, quando Brecht desejava ver “um teatro cheio de público especializado, tal como acontece já nos pavilhões desportivos” (1978: 27). Este é um gesto vivo do fazer teatral como um ato social-político, também característico da atuação crítica da Companhia do Latão. Portanto, deixo aos leitores deste, a canção *Tonteei*¹⁴, com aquela esperança flamejante de que juntos, cantemos a revolução, ainda que em *bocca chuisa*¹⁵, tendo em mente que

a cultura é aliada natural da revolução, mas esta não será feita para ela e muito menos para os intelectuais. É feita, primariamente, a fim de expropriar os meios de produção e garantir trabalho e sobrevivência digna aos milhões e milhões de homens [e mulheres] que vivem na

¹⁴Música de Martin Eikmeier e letra de Sérgio de Carvalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W3czsEHHS8>

¹⁵*Cantar a Revolução (ainda que em bocca chuisa)* é título de um trabalho em processo, uma outra abordagem, também sobre esta mesma pesquisa.

miséria (Schwarz, 2009: 58).

Referências:

- ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ANDRADE, Clara de. Exílio: Memória ou esquecimento? Um olhar sobre Augusto Boal. Revista Palimpsesto, N. 10, ano 9, Rio de Janeiro, 2010.
- _____. Torquemada de Augusto Boal: uma catarse do trauma. Cena. UFRGS , v. 11, p. 1-22-22, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/24098>
- ARANTES, Paulo Eduardo. Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENSAÏD, Daniel. Marx, o Intempestivo. Tradução de Luiz Cavalcanti Menezes Guerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BOAL, Augusto. Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. Teatro de Augusto Boal 1: Revolução na América do Sul, As aventuras do tio Patinhas e Murro em ponta de faca. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.
- BRECHT, Bertolt. Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. Estudos sobre teatro. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- COSTA, Iná Camargo. Sinta o drama. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. Um grito de socorro, de amor e de alerta. Em: BOAL, Augusto. Teatro de Augusto Boal 1: Revolução na América do Sul, As aventuras do tio Patinhas e Murro em ponta de faca. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.
- MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/. SNT, s/d.
- MATSUNAGA, Priscila. Para os que ficam, saber que viver e não morrer fazem dois. Terceira Margem, [S.l.], v. 18, n. 30, p. 143-158, abr. 2017. ISSN 2358-727x. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9751>
- MARCUSE, Herbert. Ideologia da Sociedade Industrial. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- MICHALSKI, Yan. O teatro sob pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PRADO, Decio de Almeida. Peças, pessoas, personagens – o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. Em: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília. O Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 133-165.
- _____. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/1970: “entre a pena e o fuzil”. Em: ArtCultura, Uberlândia, v.9, n.14, p.185-195. Jan.-Jun. 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Brecht e o teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.