

***A luta de classes sem drama:
uma análise de Revolução na América do Sul de Augusto Boal***

Kênia Miranda* e José Rodrigues**

Resumo: O trabalho analisa o texto teatral *Revolução na América do Sul*, escrito por Augusto Boal, em 1960, e encenado, no Rio de Janeiro, pelo grupo do Teatro Arena. A comédia, segundo Costa (1996), é a primeira peça brasileira escrita e encenada sob a perspectiva do teatro épico em um horizonte dialético, desenvolvido por Bertolt Brecht. Além deste aspecto estético-político, *Revolução na América do Sul* tem uma segunda marca distintiva: a perspectiva duplamente crítica, seja às visões românticas da classe trabalhadora brasileira, seja à estratégia de conciliação de classes. A peça é protagonizada por José da Silva e Zequinha Tapioca, operários que resolvem pedir um “aumentozinho ao patrãozinho”, diante da miséria. A partir desta singela reivindicação, desenrolam-se verdadeiras peripécias onde os operários, agora desempregados, decidem fazer “uma revoluçãozinha”. Além da farsa parlamentar, a peça vai revelando, ora de forma sarcástica, ora com tom ingênuo e até mesmo lírico, as contradições da sociedade de classes, notadamente de países semiperiféricos. A inflação, a saúde pública, as desigualdades de classe, os intelectuais revolucionários, o imperialismo yanque – sob a alegoria de um anjo –, a imprensa, nada escapa à arrasadora pena de Boal, então, crítico da estratégia de conciliação de classes hegemonicamente conduzida pelo Partido Comunista Brasileiro tanto na política quanto nas artes.

Palavras-chave: Teatro épico; Revolução e contrarrevolução; Augusto Boal

***Class struggle without drama:
an analyses of Augusto Boal's play Revolution on South America***

Abstract: The work analyzes the theatrical text *Revolution in South America*, written by Augusto Boal, in 1960, and staged in Rio de Janeiro by the Arena Theater group. The comedy, according to Costa (1996), is the first Brazilian play written and staged under the perspective of the epic theater in a dialectical perspective, developed by Bertolt Brecht. In addition to this aesthetic-political aspect, the *Revolution in South America* has a second distinctive mark: the double-folded critical perspective, both to the romantic visions of the Brazilian working class as to the strategy of class collaboration. The play is started by José da Silva and Zequinha Tapioca, workers who decide to ask for "a little wage-boost to the little boss" in the face of misery. From this simple claim, a real peripeteia unfold where the workers, now unemployed, decide to make just "a little revolution". In addition to the parliamentary farce, the play reveals the contradictions of class society, especially semiperipheral countries, sometimes sarcastically, sometimes with a naïf and even lyrical tone. Inflation, public health, class inequalities, revolutionary intellectuals, Yankee imperialism – under the allegory of an angel – the press, nothing escapes the mighty pen of Boal, then a critic of the strategy of class collaboration hegemonically led by Brazilian Communist Party both in politics as arts.

Keywords: Epic Theater; Revolution and counterrevolution; Augusto Boal

* Professora da Faculdade de Educação da UFF, doutora em história (UFF, 2011), membro dos grupos Mundos do Trabalho, Niep-Marx e Círculo Brechtiano.

** Professor da Faculdade de Educação da UFF, doutor em educação (Unicamp, 1997), membro do Niep-Marx e do Círculo Brechtiano.

*José é um que morreu.
Mas vocês ainda não.
Aqui acaba a Revolução.
Lá fora começa a vida;
e a vida é compreender.
Ide embora, ide viver.*

*Podeis esquecer a peça
Deveis apenas lembrar
que se teatro é brincadeira,
lá fora... é pra valer.*

(Boal, *Revolução na América do Sul*, 1986, pp.116-7)

Após cerca de 30 anos de um tipo de modernização conservadora capitalista no Brasil, onde a classe trabalhadora foi liderada por uma força política que, de uma maneira geral, estabeleceu com prioridade a constituição de uma *Nação Industrializada*¹, isto é, plenamente capitalista, o chamado pacto nacional-desenvolvimentista finalmente entra em crise. Com efeito, no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960, eclodem no Brasil conflitos sociais abertos que configuraram uma crise de hegemonia desta direção política.

Esta crise hegemônica, em última instância, fruto do desenvolvimento contraditório entre as forças produtivas e as relações sociais, produziu também uma crise ‘estética’ na cena teatral brasileira. Pelo menos desde a década anterior, novas experiências tiveram lugar no campo da cultura, trazendo novos conteúdos e questionamentos às formas conhecidas. Com isso, uma vanguarda artística mais ou menos próxima à organização política de maior expressão da classe trabalhadora brasileira naquele momento, o Partido Comunista do Brasil (PCB), procura transpor para o teatro (e certamente para outras linguagens) este novo conteúdo social composto, por exemplo, pelos movimentos contestatórios da ordem burguesa ou movimentos reivindicativos como as greves.

Nesse sentido, coube a Gianfrancesco Guarnieri, então militante do PCB, escrever e encenar, com grande sucesso, a notável peça *Eles não usam black-tie*, em 1958. Com efeito, a peça aborda o *drama* de uma família operária em pleno movimento grevista, cujo patriarca é uma liderança política, por um lado, e cujo filho, também operário, resolve assumir, por outro lado, o papel de fura-greve, para garantir seu emprego, diante da gravidez de sua companheira. As plateias, de uma maneira geral, acabam por

¹ Cf. Rodrigues (1998).

identificarem-se com a personagem do *filho-operário-fura-greve-apaixonado*. Enfim, nos palcos brasileiros, o primeiro *drama operário*.

Como havia acontecido, em outras partes do mundo, particularmente na Alemanha, na década de 1920, com E. Piscator e B. Brecht, também aqui a forma cênico-estética dominante, conhecida como *drama*, não suportou bem o novo conteúdo nela instilado. Com efeito, coube a Augusto Boal, em 1960, a frente do Teatro Arena, materializar uma revolução estética chamada *Revolução na América do Sul*, através da qual efetivou superar a forma-drama e inaugurar o *teatro épico sob a perspectiva dialética*. Além disso, a enredo da peça crítica - abertamente - a perspectiva reformista, de frente única, implementada pelo PCB, que procurava manter/estabelecer a aliança entre a classe trabalhadora e a chamada burguesia nacional (supostamente anti-imperialista).

A peça aqui analisada é tomada como a síntese de múltiplas determinações. Augusto Boal, o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) são expressões de um contexto de lutas em ascensão, com as dificuldades e as potencialidades que só a experiência de questionamento à ordem vigente pode trazer à consciência de grupos sociais e à produção material e cultural de um tempo histórico.

Revolução na América do Sul – composta de 15 cenas relativamente autônomas – mostra, sem qualquer vestígio dramático, a trajetória de dois operários: José da Silva e Zequinha Tapioca, que iniciam sua epopeia em busca de um aumento salarial suficiente para lhes matar a fome. Na história, José da Silva, quase sempre na condição de cidadão cheio de fé e faminto, vulgo *povo*, observa a conversão de Zequinha Tapioca de operário em candidato presidencial, pelo Partido da Ordem, da burguesia brasileira, abençoada pelo Anjo do imperialismo.

O presente texto é composto, além desta seção introdutória e das considerações finais, das seções: *Entre o drama e o épico, uma questão de gênero?*; *Brecht ou o teatro épico em perspectiva dialética*; *Contrarrevolução e Revolução: política e estética*.

1. Entre o drama e o épico, questão de gênero?

A história é bastante longa, podendo ser marcado o seu início com a *Poética* de Aristóteles, 23 séculos atrás, quiçá antes disso com a *República* de Platão, portanto, não é possível nem desejável que se recue tanto assim para que a questão dos gêneros literários, que estão na base da discussão do teatro épico brechtiano, seja colocada. Além disso, existe uma vasta coleção de obras clássicas, contemporâneas e de divulgação que tratam

adequadamente do tema. Nesse sentido, optou-se aqui por trabalhar com um número restrito de autores e obras, a saber, Brecht (1967), Camargo (1996, 2012) e, principalmente, Rosenfeld (2012, 2014).

Grosso modo, segundo a chamada teoria dos gêneros, haveria três tipos ideais de literariamente “mimetizar a natureza” (como diria Aristóteles[2015]²): o lírico, o épico e o dramático. O primeiro gênero, o mais subjetivo dos três, pode ser caracterizado assim:

no poema [ou qualquer forma textual] lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. (Rosenfeld, 2014, p.22).

Já o gênero épico prima pela objetividade:

O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. (Rosenfeld, 2014, p.24).

Nesse sentido, “a função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo” (Rosenfeld, 2014, p.25). Daí, segue uma característica fundamental para a interpretação brechtiana do gênero épico: “o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos” (Rosenfeld, 2014, p.25).

Nas obras dramáticas, o autor do texto – seja o Eu, da Lírica, seja o narrador, da Épica, - simplesmente desaparece, isto é, “não há mais quem apresente os acontecimentos: estes se apresentam por si mesmo como na realidade” (Rosenfeld, 2014, p.29). Os acontecimentos, o enredo, vão se desenrolando aparentemente sem a mediação de qualquer autor, narrador. Os atores desaparecem e em seu lugar existem apenas as personagens, os quais são os únicos sujeitos das ações em tela.

Assim, Rosenfeld sintetiza comparativamente os três gêneros miméticos:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um ‘Eu’ – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, e que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que aturem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.” (Rosenfeld, 2014, p.17)

² Sobre a noção de mimese, ver Pinheiro (2015).

Obviamente, de fato, a quase totalidade das obras miméticas não se enquadra perfeitamente em qualquer gênero. Ou talvez seja melhor dizer que cada obra apresenta traços estilísticos líricos, épicos e dramáticos. Nesse sentido, a prevalência de um determinado traço acaba por marcar a obra como um todo e, com isso, pode lhe apor uma etiqueta correspondente, mas isso não dispensa a uma análise mais pormenorizada.

Mas, tudo isso embora costume ser tratado, por parte de intelectuais idealistas, como mera classificação e eventualmente tomada como algo de normatizador (como o parece ter feito o grande Aristóteles, em sua *Poética*, redigida provavelmente entre 335 e 323 a.C.), pode-se e deve-se olhar para tal quadro – a Lírica, a Épica, a Dramática – como formas que servem a determinados conteúdos. Portanto, parece claro concluir que nem todo conteúdo poderá ser bem representado por qualquer forma. Por isso, em que pese os três gêneros de obras miméticas coexistirem desde muito tempo até a contemporaneidade, uma forma-mimética, embora não elimine do arsenal estético as demais, pode ser mais adequada a uma determinada época, posto que cada época põe problemas, conteúdos, questões que lhe são mais pertinentes, urgentes que outros.

Procurando evitar cair numa discussão metafísica da relação forma-conteúdo, Costa (2012), apoiada em W. Benjamin, T. Adorno e G. Lukács, nos ensina que a forma é o “conteúdo social sedimentado”, em outras palavras, conteúdos *viram* formas. Nesse sentido, em cada época e local, um determinado conteúdo só será efetivado, transmitido se estiver adequadamente *formado*, isto é, se seguir determinadas regras formais, hegemônicas:

As obras de arte também só são entendidas (quando são...) pelo público se estiverem formadas. E são formais inúmeros aspectos tidos por conteúdo, como o ritmo, os cortes, as intensidades, as omissões, os jogos de luz e sombra, e assim por diante. Mas, artistas, público e crítica nem sempre se dão conta disso porque acreditam que se relacionam com o conteúdo. (Costa, 2012, p.13).

Tal formulação parece ir na mesma direção apontada por Marx, a qual, em certa medida, sintetiza uma longa e conhecida passagem³:

³ Trata-se da passagem “O resultado geral a que cheguei que, uma vez obtido, serviu-me de fio condutor aos meus estudos, pode ser formulado em poucas palavras: na produção social da vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo geral de vida social, político e espiritual. Não é a consciência dos homens que determina sua consciência, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. Em uma certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que nada mais é

Em todas as formas de sociedades se encontra uma produção determinada, superior a todas as demais, e cuja situação aponta sua posição em influência sobre as outras. É uma luz universal de que se embebem todas as cores, e que as modifica em sua particularidade. É um éter especial, que determina o peso específico de todas as coisas emprestando relevo a seu modo de ver. (Marx, 1982b, p.18. Grifos nossos.)

Ora, com o próprio desenvolvimento social, os novos conteúdos, novos problemas entram em choque com as formas, ou regras formais que lhe possibilitariam se moverem, existirem, mas que agora passam a funcionar como grilhões. Para Iná Camargo Costa (apoiada em Peter Szondi⁴):

Quando a forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal e todos “entendem” a obra. Mas pode acontecer, e acontece muito, de não haver essa correspondência. Em momentos de crise na sociedade (que pode durar séculos), o enunciado do conteúdo tende a entrar em contradição com o enunciado da forma, pois o conteúdo (novo) põe a forma (antiga) em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. (Costa, 2012, p.13-4)

Quando isto se efetiva, então: “Começam a aparecer ruídos e, nesse momento, histórico, a forma entra em crise” (Idem, ibidem). Os “ruídos”, as “falhas técnicas” em determinadas obras acabam por redundar numa não-compreensão por parte dos críticos, dos artistas, do público. Ora, isso é sinal de que “a história produziu novos conteúdos que têm direito a encontrar sua forma porque as formas existentes não correspondem a eles”. (Idem, ibidem).

Retomando a questão dos gêneros, tudo indica que haja formas miméticas – desde há muito tempo presentes em conjunto na cultura – mais ou menos correspondentes (ou adequadas) a um estágio de desenvolvimento societário. É relativamente claro que forma dramática deitou profundas raízes no modo de produção capitalista, expandindo seus galhos por toda a produção cultural de caráter literário, teatral e cinematográfico. Em outras palavras, o drama é a forma hegemônica atual – considerada correta, adequada de se contar histórias, de se falar da realidade (naturalmente imaginária e simbólica)⁵:

do que a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade dentro das quais aquelas até então se tinham movido. De formas de desenvolvimento das forças produtivas essas relações se transformam em seus grilhões. Sobrevém então uma época de revolução social. Com a transformação da base econômica, toda a enorme superestrutura se transforma com maior ou menor rapidez [...] É por isso que a humanidade só se propõe as tarefas que pode resolver, pois, se se considera mais atentamente, se chegará à conclusão de que a própria tarefa onde as condições materiais de sua solução já existem, ou, pelo menos, são captadas no processo de seu devir”, do Prefácio a *Para a crítica da economia política* (Marx, [1859] 1982, pp.25-6).

⁴ Cf. Szondi (2011, 2014).

⁵ Dentre os inúmeros manuais, mais ou menos apologéticos, ver Esslin (1978).

Em outras palavras, escrever e encenar peças (ou roteiros de filmes, ou até mesmo romances) de acordo com as regras do drama corresponde a endossar as regras de funcionamento da sociedade burguesa (tanto as que o drama enuncia quanto as que ele esconde). (Costa, 2012, p.15)

Somos educados esteticamente para o drama. Voltemos, pois, à forma dramática.

Um princípio formal fundamental do drama é a *autonomia*. A peça (o filme, o romance, a obra mimética em geral) deve ser um todo autônomo, fechado em si mesmo, sem remeter a um antes ou a um depois e, principalmente, a nada que possa ser considerado externa a ela. Ou seja,

O tempo do drama é o presente-que-engendra-o-futuro: cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro, e o encadeamento desses instantes obedece também à implacável lógica da causalidade. (Idem, ibidem.)

E mais, sob a forma-drama, o devir deve ser fruto da ação das personagens, as quais, por definição, são indivíduos livres e conscientes de sua liberdade de pensamento e ação. Por isso, os temas mais afeitos ao drama são aqueles onde os indivíduos livres são claramente visíveis. A vida privada se adequa perfeitamente a estas exigências “formais”. O embate de antagonistas, senhores de sua liberdade de escolha e ação, guiado pelo diálogo, que deverá exprimir claramente intenções, que conduzirá a uma decisão, é, por excelência, ação dramática. Quanto mais tecnicamente bem construída a trama dramática, mais fortemente a ilusão se materializará na frente de espectadores passivos, não questionadores. Apesar de todos saberem, tudo se passa e se sente como que se os atores fossem as personagens, como se tudo aquilo estivesse acontecendo naquele momento e que, portanto, o público não está ali assistindo a uma obra – eis a conhecida ‘quarta parede’. O ator deve subsumir-se à personagem. O público deve se identificar com algum personagem, com a história contada. E, ao final da *representação* um alívio geral – ou catarse, como disse Aristóteles - deverá se produzir.

A partir de 1848, forma-drama converte-se na forma canônica da arte burguesa de representar, de apresentação do mundo (burguês), tomado como natural e imutável, isto é, insuperável. E isso é altamente produtivo, obviamente do ponto de vista da ideologia, isto é, dos interesses burgueses:

A fome é fome, mas a fome que se satisfaz com carne cozida, que se come com faca ou garfo, é uma fome muito distinta da que devora carne crua, com unhas e dentes. A produção não produz, pois unicamente o objeto de consumo, mas também o modo de consumo, ou seja, não só objetiva, como subjetivamente. Logo a produção cria o consumidor. (Marx, 1982b, p.9)

Então, Marx conclui:

O objeto de arte, tal como qualquer outro produto, cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. (Idem, *ibidem*.)

Ou seja, a obra dramática atualmente funciona como “freio e ideologia” (Costa, 2012, p.17ss), pois contribui para criar um sujeito espectador, passivo, subsumido à trama, aos princípios dramáticos – indivíduos livres, racionais, sujeitos de suas vontades e ações, sempre em busca do que lhe é melhor, i.e., o *homo economicus* racional que, ao final da *apresentação*, respirará aliviado e voltará para a sua rotina. Bertolt Brecht apelidou sarcasticamente este ‘gênero’ de *digestivo*.

2. Brecht ou o teatro épico em perspectiva dialética

Embora os termos *épico* e *epopeia* remetam a um tipo de poema heroico extenso, como a *Iliada*, de Homero, é, de fato, a partir da década de 1920, na Alemanha, que se deve buscar a origem da noção de teatro épico contemporâneo. Com efeito, foram Erwin Piscator (1893-1966), primeiramente, e, principalmente, Bertolt Brecht (1898-1956) que estabeleceram o que aqui se entende por *teatro épico em perspectiva dialética* (designação estabelecida por Iná Camargo Costa). A origem não é fortuita, tampouco os seus propósitos e estrutura. Entre 1916 e 1919, desde quando bandeiras vermelhas tremularam, conselhos de trabalhadores (soviets) foram construídos, até a derrota – tristemente marcada pelo assassinato de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, líderes do movimento Spartakus, e a fundação da República de Weimar, é o tempo de formação do jovem Bertolt Brecht. *Spartakus*, primeira peça de Brecht, fala de um soldado que volta da guerra e se envolve na revolução⁶. Ou seja, é precisamente em um contexto sócio-político de contestação à ordem (burguesa, no caso) estabelecida que artistas – esses para-raios sociais – mais ou menos intuitivamente começam a procurar uma *nova forma* para o novo conteúdo social com o qual buscavam travar diálogo.

Para Rosenfeld (2012, p.29), em sentido *lato*, o teatro épico “surgiu com frequência na história do teatro – ao que parece, sempre quando a própria cosmovisão dificultava a redução do universo ao diálogo interindividual”. Ou seja, sempre que um vasto mundo, complexo, anônimo, ou mesmo a vida cotidiana, não se prestam a ser condensados em diálogos interpessoais, entrechoques de vontades soberanas, é *impossível* recorrer a

⁶ Cf. Peixoto (1968, pp.27-38 *passim*).

recursos puramente dramáticos. Em tempos de tempestade, se se quer mostrar a própria tempestade, não é mais suficiente encenar as velas dos barcos se enfunando e os mastros adernando. “O peso anônimo das coisas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar”. (Rosenfeld, 2012, p.31).

Mas, para Brecht, de fato, também não é suficiente narrar, encenar a tempestade social, é preciso – didaticamente – esclarecer o público sobre a necessidade e a possibilidade de transformar a sociedade existente. Para tal, além da necessidade de se ampliar o espaço cênico, é preciso combater vigorosamente a ilusão almejada pelo teatro tradicional, que se apoia, entre outros aspectos, na construção da intensa identificação entre o público e o palco.

Esse transe, essa identificação emocional que induz o público a se esquecer de tudo, afigura-se para Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público, assim purificado, sairia do teatro satisfeito, afirma Brecht; iria para casa convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido do status quo, incapaz de uma ideia rebelde. (Rosenfeld, 2012, p.31)

Pela sua forma – atitude narrativa – e pelo seu conteúdo – a tempestade social -, o teatro épico em perspectiva dialética busca obter dois resultados fundamentais. Em primeiro lugar, ampliar o espaço cênico além do mero diálogo interindividual. E segundo lugar, pela serena objetividade, pelo *distanciamento* (o famoso *V-Effekt* ou efeito V, do alemão *Verfremdungseffekt*), suspende-se a ilusão intensa, a identificação do público, e mesmo a situação cênica para fins didáticos.

Em *Notas sobre ‘Mahagonny’*, texto que é considerado sua primeira elaboração teórica sobre a ideia de um *teatro épico*, Brecht ([1930]1967) apresenta uma tabela onde contrapõe as ênfases, os matizes, entre a forma dramática e a forma épica:

A forma dramática do teatro

É ação,
Faz participar o espectador na ação,
Consome-lhe a atividade,
Desperta-lhe sentimentos.
Vivência.
O espectador é jogado dentro de alguma coisa.
Sugestão.
Os sentimentos são conservados são conservados tais como são.
O espectador está no interior de uma ação, participa.

A forma épica do teatro

É narração,
Faz do espectador um observador – mas
Desperta-lhe a consciência crítica,
Exige-lhe decisões.
Visão do mundo.
O espectador é colocado diante de alguma coisa.
Argumento.
Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.
O espectador está de frente, analisa.

Supõe-se que o homem é algo conhecido. O homem imutável.	O homem é objeto de uma análise. O homem se transforma e pode transformar.
Interesse apaixonado pelo desenlace.	Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.
Uma cena em função da outra.	Cada cena para si.
Progressão.	Construção articulada.
Desenvolvimento linear.	Desenvolvimento em curva.
Evolução contínua.	Saltos.
O homem como um dado fixo.	O homem como uma realidade em processo.
<u>O pensamento determina o ser.</u>	<u>O ser social determina o pensamento.</u>
Sentimento.	Razão.

(Brecht, 1967, p.59. Grifos nossos.)

Nas palavras de Anatol Rosenfeld (2012, p.32),

O fito principal do teatro épico – tal como concebido por Brecht – é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são necessárias e eternas, mas sim históricas, podendo por isso ser superadas.

Em um momento de tempestade, na qual um relâmpago risca o céu, quando a classe trabalhadora entra em cena, o teatro é instado a representar a luta de classes. Assim como na Alemanha, de Brecht e Piscator, e na Rússia de Maiakóvsky, o Brasil também foi palco, na década de 1960, para a emergência do teatro épico.

3. Contrarrevolução e revolução: política e estética

Rica em seu conjunto, com divergências e contradições internas, a produção artística dos anos de 1960 assume a função de vanguarda, constituindo-se como direção intelectual da classe trabalhadora no campo da cultura, para as quais havia debates centrais, tais como o de (a) tática e estratégia de transformação social, (b) forma e conteúdo artísticos ou de comunicação e expressão; (c) a relação entre a vanguarda e a classe trabalhadora. A partir da dramaturgia brechtiana, Boal atravessa tais caminhos, colocando em evidência o avanço do processo contrarrevolucionário no país, conforme trataremos a seguir.

Reformismo e estratégia revolucionária

As polêmicas em torno da estratégia revolucionária têm lugar muito antes de Marx e Engels e não se encerrou no período de militância dos dois na construção de organizações classistas dos trabalhadores, cuja proposição teórico-prática de o *Manifesto do Partido Comunista* mostrou-se superior àquelas presentes no interior de organizações

socialistas e revolucionárias até então existentes. Contudo, a história não esperou a teoria aperfeiçoar-se para então materializar-se explosivamente em lutas violentas entre as classes. De fato, o contexto de lançamento do *Manifesto* é expressão do levante revolucionário europeu, em 1848, e a este se seguirá duas indeléveis experiências históricas, a Comuna de Paris, em 1871, e a Revolução de Outubro de 1917, na Rússia. De lá para cá, a *revolução* segue sendo disputada no campo da elaboração teórico-política e, de forma mais ou menos relacionada, em suas tentativas de experimentação concretas, no movimento do real. No Brasil, pelo menos desde o processo da organização sindical brasileira, expressão da formação da classe trabalhadora, no início do século XX, o debate foi posto primeiramente pelo setor anarquista e, em seguida, pelos comunistas, com a fundação do Partido Comunista do Brasil, em 1922.

Ao intitular a peça de *Revolução na América do Sul*, Augusto Boal adentra nesse terreno, lançando uma palavra de forte poder simbólico e conteúdo histórico à arena cultural, no caso, ao *Arena*, sublinhando o seu aspecto político.

Do que tratará esta peça? De uma luta vitoriosa e heroica da classe trabalhadora conduzida por lideranças vanguardistas? Tratará da libertação da população miserável dos rincões do mundo capitalista? Teremos aqui um tardio *realismo socialista* latino americano?

Antes, o público é surpreendido pelo enredo do *que não é uma Revolução*, os enganos e autoenganos de um partido revolucionário (?) e o desenho caricaturesco do povo, em especial através do anti-herói José da Silva.

Em caminho oposto ao de destacar a contribuição do dramaturgo Augusto Boal por suas evidentes qualidades individuais, queremos, a partir da particularidade da peça em tela, analisar a sua profunda inserção no debate e na prática concreta da produção no campo da cultura no Brasil do final dos anos de 1950 e início dos anos 1960, como expressão da relação da vanguarda artística com a vanguarda política.

Com *Revolução na América do Sul*, Boal participa e apresenta uma face do debate sobre a cultura popular, a relação forma e conteúdo, o engajamento artístico e a função social da cultura, em confronto com o que, em seguida, seria sistematizado no Manifesto do CPC, em 1962, de autoria de Carlos Estevam Martins, e a visão sobre o nacional e o popular na política de esquerda contida neste último.

Como crítica radical à forma e ao conteúdo da produção do período de parcela da esquerda, analisaremos passagens da peça e documentos do PCB, a fim de demonstrar que através dessa experiência, Augusto Boal suprassume o drama operário e apresenta uma

proposta de trabalho original entre a produção artística e a reflexão acerca de seu papel político.

Os trabalhadores, da forma-drama, Otávio e Tião, da peça histórica *Eles não usam black-tie*, anteriormente citados, são substancialmente diferentes de José da Silva e Zequinha Tapioca e nessa diferença reside o movimento épico que a peça de Boal inaugura nas artes para, dialeticamente, fazer o combate na política, aspecto que damos destaque nesta análise.

A revolução como saída para a fome dos trabalhadores aparece imediatamente na primeira cena, em que dois trabalhadores conversam na hora do almoço, um deles sem nada para comer. Nesses primeiros diálogos, o conteúdo da revolução é apresentado entre os operários como um momento de irrupção armada e de ação coletiva:

José – Como é que faz uma revolução?

Zequinha- Tem de pegar revólver, faca, pedaço de pau, tudo! Ir pra rua gritar que a gente quer aumento. Aí eles dão!

Tal tentativa de definição deste momento histórico parece convergir, em alguma medida, à síntese teórica dos historiadores Varela, Demier e Arcary:

Revoluções são, portanto, um fenômeno histórico que tem como característica definidora mais importante a irrupção multitudinária das classes populares e a sua intervenção ativa na arena política: por outras palavras, a abrupta elevação da intensidade das lutas de classes e mudanças aceleradas nas correlações de força entre as classes. Por mais aguda que seja a crise econômica, por mais severas que sejam as sequelas das catástrofes econômicas e sociais, por mais dramática que seja a agonia do regime, sem que as massas entrem em cena não se abre uma situação revolucionária. (2015, p.18).

Após pedir um aumento e ser despejado pelos seguranças do patrão, os trabalhadores percorrem espaços em que julgam que a sua reivindicação possa ser atendida, como a câmara de deputados, opção que fracassa. A realização da estratégia revolucionária é representada na cena quatro - *Como vedes, tornou-se inadiável a necessidade de uma revoluçãozinha* - passada em uma boate, em que são apresentados os sujeitos sociais da revolução: estudantes-*playboys*, sendo um deles o filho do patrão do personagem *Esfarrapado*, um trabalhador deslumbrado com a revolução e um trabalhador quase ingênuo, à moda Carlitos, em “Tempos Modernos” (EUA, 1936), que, saberemos na cena seguinte, foi preso com uma bandeira vermelha na mão, tal qual o seu personagem inspirador.

Depois de uma transfiguração na aparência e na oratória, Zequinha Tapioca degenera o sentido inicial da revolução, ao adotar duvidosa reinterpretação histórica:

Zequinha- Todo mundo é pobre, pobre, pobre de marré, marré de sim. E todas as revoluções falharam. Falharam por quê? Por quê?

Prostituta- Sei lá eu.

Zequinha- Muito simples: porque sim. Porque foram todas revoluções corruptas. Revoluções sem idéia. Mas a nossa, ah! A nossa revolução, essa sim, tem uma idéia, se chama: Honestidade.

No sentido de transformações radicais políticas e sociais protagonizadas por aqueles que, oprimidos e explorados em dada formação social, levantam-se contra as relações sociais dominantes, a revolução não tem mais lugar no espetáculo. Tampouco os personagens revolucionários fazem jus ao adjetivo, uma vez representantes da perspectiva reformista, de *frente única*⁷, do Partido Comunista Brasileiro. A aliança entre a classe trabalhadora e uma suposta burguesia nacional é o elemento edificador da *estratégia nacional e democrática* deste partido e que vai ganhar lugar nas cenas seguintes da peça.

A cena quatro expressa a crítica mais contundente, em toda a obra, aos “revolucionários”, assim, vejamos:

Revolucionário- Agora só falta marcar a data histórica para a nossa revolução.

José (*Quase para si mesmo*) - Todo mundo honesto: o operário, o banqueiro, o dono do cartório, o juiz, o ladrão...

Zequinha- Até a data já está marcada. Amanhã ao meio dia.

Revolucionário- Amanhã?

Zequinha- Ao meio dia em ponto. Vamos atacar o palácio do governo. Matar os vendilhões da pátria. Vamos fuzilar, enforcar.

Revolucionário- Amanhã eu não posso.

Zequinha (*Quebra o tom*) – Não pode?

Revolucionário- Meu pai embarca para Paris, tenho que levar ele na estação.

Zequinha – Que horas é o embarque?

Revolucionário – À tarde.

Zequinha – Então não pode, que pena. E amanhã à noite? No escuro é até melhor. Às oito.

Outro Revolucionário – Ih, velho, oito não dá.

Zequinha – Por quê?

Outro Revolucionário- Marquei um encontro com o meu broto justo pra essa hora.

Zequinha- Desmarca.

⁷ Conforme a Resolução Política do V Congresso do PCB, em 1960.

Outro Revolucionário- De jeito nenhum. Eu estava controlando essa menina e ontem ela aderiu. Não posso dar mancada logo no primeiro dia.

Zequinha- Quem sabe ela pode entrar para a revolução?

Outro Revolucionário – Ela é filha de família.

Zequinha- Bem, se não pode ser amanhã à tarde, nem amanhã à noite, então o melhor é não fazer logo esta revolução.

Revolucionário- Isso é que não. Agora que eu já comprei até as bandeiras, não vamos fazer mais revolução?

Aqui Boal trata dos limites da militância comunista, estabelecendo crítica à política de “frente única” do PCB, organização política composta por frações da pequena burguesia intelectualizada e, cuja distância da realidade material e espiritual da classe trabalhadora afirmava buscar superar, inclusive através da arte.

A Resolução Política do V Congresso do Partido Comunista Brasileiro, em 1960, revela os debates que ocorriam no período em que Boal escreve a peça. Como superação do passado agrário brasileiro era posto o horizonte de desenvolvimento das forças produtivas, via nacionalismo:

Nas condições actuais, entretanto, o Brasil tem seu desenvolvimento entravado pela exploração do capital imperialista internacional e pelo monopólio da propriedade da terra em mãos da classe dos latifundiários. As tarefas fundamentais que se colocam hoje diante do povo brasileiro são a conquista da emancipação do país do domínio imperialista e a eliminação da estrutura agrária atrasada, assim como o estabelecimento de amplas liberdades democráticas e a melhoria das condições de vida das massas populares. Os comunistas se empenham na realização dessas transformações, ao lado de todas as forças patrióticas e progressistas, certos de que elas constituem uma etapa prévia e necessária no caminho para o socialismo. (PCB, 1960)

Como já fica evidente no excerto acima, o caminho apontado é o de aliança de classes, mas o seguinte reforça também que a revolução socialista acontecerá por etapas:

Como o imperialismo norte-americano e seus agentes internos constituem o inimigo principal, a frente única é muito ampla do ponto de vista de sua composição de classe. Pelo conteúdo das modificações que se propõe introduzir na sociedade brasileira e pela natureza das forças que a integram, é uma frente nacionalista e democrática. Na fase actual do processo de sua formação, a frente única não se apresenta sob a forma de uma organização que abranja todas as forças anti-imperialistas e democráticas, nem se propõe ainda a realização completa dos objectivos revolucionários. Desenvolve-se a luta por objectivos nacionais e democráticos de carácter parcial. Manifesta-se em múltiplas formas concretas de unidade de acção ou de organização. Entre estas, a mais importante, actualmente, é o movimento nacionalista.

A aliança ampla aponta para a propaganda e a defesa da indústria nacional. No espetáculo de Boal, um dos deputados grita, na anteriormente referida cena três da peça: “-

Devemos prestigiar a indústria nacional!” (p.45). Ideia convergente a dos congressistas do PCB, em 1960:

O movimento nacionalista agrupa sectores de diversas classes e camadas, atrai entidades, partidos, correntes e personalidades das mais variadas orientações políticas na luta por soluções patrióticas como a defesa do petróleo e de outras riquezas nacionais, o controlo e a regulamentação do capital estrangeiro, a ampliação do intercâmbio com os países socialistas, a protecção à indústria nacional, assim como por mudanças na política e na composição do governo num sentido nacionalista e democrático.

O caminho escolhido pelo Partido Comunista, apesar de toda a performática teórica impregnada de vocabulário revolucionário, é a via parlamentar:

Com o desenvolvimento das lutas do povo brasileiro pela libertação nacional e pelas reivindicações populares, criam-se condições para a formação de um governo de coalizão que represente no Poder estatal as forças integrantes da frente nacionalista e democrática. A luta por soluções positivas e imediatas para os problemas do povo e a luta por um governo nacionalista e democrático capaz de realizá-las constituem, do ponto de vista tático, a tarefa central da classe operária e dos comunistas. (...)

Esse governo pode ser conquistado dentro dos quadros do actual regime, como resultado da luta de massas e da mudança na correlação de forças políticas. Na situação actual do País, um governo nacionalista e democrático pode ser formado como consequência da pressão das massas trabalhadoras e populares e das correntes anti-imperialistas e democráticas no sentido de mudar a política e a composição do governo, fortalecendo e ampliando o sector nacionalista nele existente. Pode ser formado também através da mobilização das massas para alcançar a vitória dos candidatos nacionalistas e democráticos nos pleitos eleitorais. E, no caso de tentativas antidemocráticas por parte dos entreguistas e reaccionários, um governo nacionalista e democrático pode surgir da acção das massas populares, unidas aos sectores nacionalistas das forças armadas, do Parlamento e do governo, com o objectivo de impor ou restabelecer pela força os direitos do povo.

A aliança de classes entre a classe trabalhadora e a suposta burguesia nacional, o etapismo do processo revolucionário e a via parlamentar serão combatidos na peça. A burguesia nacional, encarnada em *Revolução na América do Sul*, não é capaz de cumprir o esperado papel democrático, prisioneira de seus interesses particularistas, tampouco é capaz de participar da etapa democrático-burguesa que inexoravelmente caminharia à revolução, antes realizando tarefas civilizatórias. Os candidatos à eleição, financiados pela burguesia na disputa eleitoral, não possuem projetos diferentes e tampouco observam, no exercício da política, valores democráticos, mas sim os de uma grande farsa.

Da união entre *Zequinha*, o pobre, com o *Milionário*, da negociata de cargos no governo e da criação do lema da campanha eleitoral “varrer a corrupção no país” através do *Comando Sanitário*, não decorre programa político-econômico diferente:

Líder - Sou nacionalista. Estou com o povo. Se for eleito, darei ao povo escolas, hospitais, transporte e comida.

Zequinha - Sou nacionalista. Estou com o povo. Se for eleito, darei ao povo escolas, hospitais, transporte e comida.⁸

O povo, esse agente social abstrato, tanto para o candidato da burguesia tradicional, quanto para o próprio candidato oriundo da classe trabalhadora, em aliança com uma parcela da burguesia que teria interesses no desenvolvimento nacional, é disputado nos momentos eleitorais. A excentricidade dispensada ao tratamento do “povo” é criticada na cena 13:

Líder (*Entra sonâmbulo, vagando pela arena, desesperançado*) - Pooooooooovo.

Pooooooooovo.

José - Tô aqui.

Líder – Moço, o senhor viu alguém morrendo aqui perto?

José (*olhando em torno*) – Não, não vi...

Líder - Ah, meu Deus, onde é que eu vou achar esse povo?

José - Serve qualquer um?

Líder - Eleitor!

José – Então tem eu, que estou vai ou não vai.

Líder – Quem é você?

José - Não se lembra de mim?

Líder - Como é o seu nome?

José - José da Silva.

Líder (Feliz) - José da Silva, povo, meu irmão! Há quantos anos! Por que você não me procurou? (Abraça-o efusivo). Lá no palácio eu sou teu escravo. Não vamos nos separar nunca mais. (Quase chorando) Meu irmão, meu filho, minha mãe, meu pai.

O distanciamento do povo como resultado também da prática das organizações políticas da esquerda comunista, além de estar presente no conteúdo da obra, foi, paradoxalmente, objeto de crítica da temporada do Arena no Rio de Janeiro que contou com a apresentação dos espetáculos: A Farsa da esposa perfeita, Chapetuba futebol clube, Revolução na América do Sul, Eles não usam *black tie*.

O combate à forma mercadoria do teatro, objetivo do grupo do Arena, não o colocou em contato direto com a classe trabalhadora como seu público e fora do circuito

⁸ BOAL (1986, p.86).

dos teatros privados. A estreia da peça no Rio de Janeiro prevista para 23 de abril de 1960, não aconteceu por causa da censura, que já vigia antes do Golpe empresarial-militar. No Teatro de Arena da Rua Siqueira Campos, no Super Shopping Center, a peça estreia em 11 de maio de 1960 e fica em cartaz até 21 de agosto de 1960⁹, realizando 150 apresentações que não escaparam do dilema produção de vanguarda política no palco e plateia não popular, de 150 cadeiras.

Considerações finais

A peça *Revolução na América do Sul* trouxe importante contribuição estética e política ao cenário da esquerda brasileira nos anos de 1960. Síntese de múltiplas determinações, a peça, o seu autor Boal e o grupo Arena são expressões de um contexto de lutas em ascensão, com as dificuldades e as potencialidades que só a experiência de questionamento à ordem vigente pode trazer. O impacto da apresentação de *Revolução na América do Sul* é evidente sobre o cenário cultural de esquerda e, em certa medida, inseriu uma cunha no debate em torno do marxismo vulgar e dogmático presente na tradição marxista ligada aos partidos comunistas soviéticos e europeus. A corrente stalinista existente no interior do marxismo do século XX que exerceu grande influência no debate sobre a cultura no mundo, também esteve presente de modo bastante singular nas experiências de dramaturgos, na construção de companhias de teatro através da ideologia nacionalista e da interpretação da estratégia nacional-popular do teatro brasileiro que buscava politizar-se e aproximar-se do povo, tomado de forma romântica, como já criticou densamente Marcelo Ridenti (2014). Da mesma forma, surgiram em oposição a ela críticas, resistências e experimentações que apontavam novas possibilidades para a arte engajada, na qual o teatro épico teve papel relevante, apesar de ser desconsiderado pelos críticos da literatura e da história do teatro no Brasil.

Os dilemas trazidos pela temporada de *Revolução da América do Sul*, no Rio de Janeiro, em especial a contradição entre “ o assunto da peça e o público normal” (Costa, 1998, p. 185), levou Vianinha¹⁰, ator na peça de Boal, a atirar-se em busca de outro público e na criação do espetáculo *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*. Em 25 de julho de 1960, a peça estreou na Universidade do Brasil, em convênio com o diretório acadêmico da Faculdade Nacional de Arquitetura. Segundo Costa (1996, p. 80), a peça ficou 8 meses em

⁹ REVOLUÇÃO... (1960)

¹⁰ Oduvaldo Vianna Filho.

cartaz e contou com cerca de 400 espectadores por apresentação. Dessa experiência seminal é fundado o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o legendário CPC da UNE.

As ligas camponesas, no campo, em enfrentamento violento com o latifúndio e a expansão de greves por todo o país¹¹ conduzida pelo movimento sindical em suas organizações de base e entidades intersindicais, no meio urbano, com destaque para as lutas por reformas de base e a primeira greve de alcance nacional dos trabalhadores¹², eram o chão sobre o qual se assentaram os movimentos de cultura popular que dali ganharam espaço.

Esse conjunto de experiências e reflexões acerca da “cultura popular” nos anos 1960, da relação forma e conteúdo na obra de arte, do papel politizador da cultura e a sua capacidade de comunicação com as massas foi o mais fértil do teatro brasileiro. Não sem diferenças significativas, contradições e rupturas a produção desta geração para a cultura de perspectiva socialista colocou uma questão essencial: qual deve ser a relação da arte e da cultura engajada politicamente com classe trabalhadora?

Tais experimentações tiveram fim quase imediato com o Golpe empresarial-militar de 1964, convertendo as inovações de forma e conteúdo ao mundo das mercadorias culturais. Esse processo não foi retomado com o mesmo vigor no período de ascenso das lutas sociais ao final dos anos de 1970 e durante os anos 1980, demonstrando que não existe uma relação direta e mecânica entre o plano das lutas sociais e a produção cultural de esquerda. Mas nos cabe perguntar por que nesses contextos que propiciam rupturas de várias ordens não se recuperou, com radicalidade, a perspectiva de tomada dos bens de produção da cultura pelos movimentos sociais e políticos.

Desde *Revolução na América do Sul*, pelo menos, estamos alertados para a incapacidade da forma estética burguesa carregar um conteúdo revolucionário, para o papel contrarrevolucionário da ideologia da aliança de classes e para a necessidade da arte e política não serem aproximações temáticas, mas a razão de ser da cultura da e produzida pela classe trabalhadora.

¹¹ Dentre as greves podemos destacar: a greve dos 300 mil, em São Paulo, e a constituição do Pacto de Unidade Sindical, em 1953; a greve do setor de transportes e a formação do Pacto de Unidade e Ação, em 1960; a criação do Comando Geral dos Trabalhadores do Brasil, em 1962. Nesse momento, um novo entendimento da organização sindical, independente, desatrelada do Estado, e comprometida com os interesses dos trabalhadores podia ser encontrado nas organizações da classe. Cf. MATTOS (1998).

¹² Cf. DEMIAN (2013).

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BOAL, Augusto. Revolução na América do Sul. In: Teatro de Augusto Boal. V.1. São Paulo: HUCITEC, 1986.
- BRECHT, Bertolt. Teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Graal, 1996.
- . Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998.
- . Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular/Nanquim, 2012.
- DEMIAN, Bezerra. Crise orgânica e ação política da classe trabalhadora brasileira: a primeira greve geral nacional (5 de julho de 1962). Niterói: UFF, 2013.
- ESSLIN, Martin. Uma anatomia do drama. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MARX, Karl. Prefácio. Para a crítica da economia política. [1859]. In: Idem. Para a crítica da economia política; Salário, preço e lucro; O rendimento e suas fontes: a economia vulgar. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Os economistas).
- . Introdução. Para a crítica da economia política. [1859]. In: Idem. Para a crítica da economia política; Salário, preço e lucro; O rendimento e suas fontes: a economia vulgar. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Os economistas).
- MATTOS, Marcelo Badaró. Novos e Velhos sindicalismos no Rio de Janeiro (1955–1988). Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 1998.
- PCB – Partido Comunista Brasileiro. Resolução política do V Congresso, setembro de 1960. In: Problemas Políticos do Movimento Comunista e Operário Internacional. Lisboa: Editorial Avante!, n. 9, 1976, pp. 9-41. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/tematica/1960/09/congresso.htm>>, acesso em julho de 2016.
- PEIXOTO, Fernando. Brecht: vida e obra. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.
- PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Editora 34, 2015.
- REVOLUÇÃO na América do Sul. Novos Rumos. Rio de Janeiro: semana de 20 a 26 de maio de 1960, n° 64, p.6.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. (2ª ed. ver. e ampl.). São Paulo: EdUNESP, 2014.
- RODRIGUES, José. O moderno príncipe industrial: o pensamento pedagógico da Confederação Nacional da Indústria. Campinas: Autores Associados, 1998.

ROSENFELD, Anatol. Brecht e o teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2012.

----- O teatro épico. (6ª ed. 3ª reimpr.). São Paulo: Perspectiva, 2014.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). (2ª ed. 2ª reimpr.). São Paulo:
Cosac Naify, 2011.

----- Teoria do drama burguês (século XVIII). (2ª ed.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.