



RAFAEL DE SOUZA VILLARES

**POR UMA DRAMATURGIA NACIONAL-POPULAR: O
TEATRO DE ODUVALDO VIANNA FILHO NO CPC DA UNE
(1960-1964).**

CAMPINAS

2012

i



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

RAFAEL DE SOUZA VILLARES

**POR UMA DRAMATURGIA NACIONAL-POPULAR: O
TEATRO DE ODUVALDO VIANNA FILHO NO CPC DA UNE
(1960-1964).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestre em Artes da Cena.

Orientador: LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

Este exemplar corresponde à versão final da
Dissertação defendida pelo aluno Rafael de Souza
Villares, e orientada pela Profa. Dra. Larissa de
Oliveira Neves Catalão.

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

V712p Villares, Rafael de Souza.
Por uma dramaturgia nacional-popular: o teatro de
Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)
/ Rafael de Souza Villares. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Vianna Filho, Oduvaldo, 936-1974. 2. Centro Popular de
Cultura. 3. Dramaturgia. 4. Historia do teatro – Brasil. I.
Catalão, Larissa de Oliveira Neves. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: For a national-popular drama: the theater of the CPC
Oduvaldo Vianna Filho UNE (1960-1964)

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Vianna Filho, Oduvaldo, 936-1974.

Center for Popular Culture.

Dramaturgy

history of theater - Brazil

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientadora]

Maria Silvia Betti

Carlos Eduardo Jordão Machado

Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

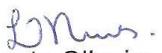
Suzi Frankl Sperber

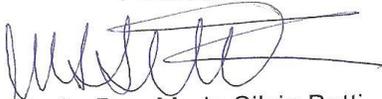
Data da Defesa: 31-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pelo
Mestrando Rafael de Souza Villares - RA 100206 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Presidente


Profa. Dra. Maria Silvia Betti
Titular


Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado
Titular

Dedico este trabalho a uma pessoa muito especial em minha vida e que esteve do meu lado me apoiando em toda esta jornada. Aline (Zi), agradeço pela leitura e pelos apontamentos e por estar sempre disposta em colaborar com esta pesquisa. Obrigado por me fazer rir em momentos delicados, e acreditar que este sonho seria possível. Te amo muito!

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão, por acreditar no desenvolvimento deste trabalho, guiando meus passos por meio das reflexões e das orientações teóricas; por oferecer-me a oportunidade de integrar o grupo de estudos Letra e Ato e, principalmente, por dedicar-se a me orientar em todos os momentos que precisei, muitas vezes em detrimento de dias de descanso com sua família. Agradeço pela serenidade, pelo carinho e pela prontidão em me atender e sempre sanar minhas dúvidas.

À CAPES pelo financiamento inicial, e à FAPESP que possibilitou a concretização dessa pesquisa desde a iniciação científica.

À professora Dra. Maria Silvia Betti que acompanha minha trajetória e amadurecimento como pesquisador em formação desde a graduação e ao professor Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado por acreditar neste trabalho e pela orientação durante a iniciação científica. Agradeço também por integrarem a Comissão Examinadora, contribuindo com suas leituras atentas e com as reflexões sobre a dramaturgia de Vianinha;

Ao professor Dr. João Roberto Faria e novamente à professora Dra. Maria Silvia Betti, por colaborarem imensamente no Exame de Qualificação, com sugestões de grande relevância para o resultado final deste trabalho, na medida em que indicaram possíveis caminhos a serem seguidos;

Aos professores da UNESP/Assis, em especial Dr. Paulo Henrique Martinez, pela amizade e pela contribuição em diversas conversas informais, e também à professora Dra. Zélia Lopes da Silva pelos materiais cedidos.

À todos os colegas do Grupo de Estudos em Dramaturgia- Letra e Ato da UNICAMP, aos integrantes do Núcleo de Estudos Teatrais “Décio de Almeida Prado” - USP (em especial à Simone, Daniel e em memória de Jonathan), e por fim ao Grupo de Debate sobre a Experiência Intelectual Brasileira – UNESP/Assis (principalmente aos amigos Fausto, Manoel Bastos, Bruno, Fernanda Moya e Dayse de Camargo);

Aos professores e aos funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP;

Aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth – AEL/UNICAMP, do CEDEM e do CEDAP da UNESP, e do Arquivo Público do Estado de São Paulo, por possibilitarem a pesquisa junto às fontes, sem as quais não seria possível a realização deste trabalho.

Minha imensa gratidão aos entrevistados Chico de Assis, Marco Aurélio Garcia, José Renato (em memória), e Nelson Xavier (pelas conversas informais). Agradeço, por contribuírem não apenas com suas falas, mas também com suas histórias de vida;

Aos amigos de Assis, em especial Pâmela, Ellen, Fernanda, Willian, Thaís, Fábio, Danilo, João, Glauco, Ana Paula, Rapha, Mário e Fabíola pelas conversas divertidas e também por compartilhar as incertezas e as angústias em relação à pesquisa.

À minha grande amiga Geovana Gentili, pelas aulas de espanhol e por ter me indicado a palestra da professora Larissa.

Aos meus amigos pela torcida, Gustavo, Caio Possati, Pedro, Mário, Bela, Fernandinha, Vanessa e Magui.

Aos meus familiares, por me apoiarem sempre: Tio Paulo e Tia Beth (pela preocupação e ajuda), Vó Dayse (pela colaboração e torcida), Zeca, Ivani e Tia Ivone (por estarem sempre presentes e prontos para me ajudar) e Sônia.

Por fim, mas não menos importante e especial, aos meus irmãos Renata e Ricardo, pela ajuda, confiança e amizade. Aos meus amados pais – Tereza pela compreensão e dedicação diária numa enorme demonstração de amor, colaborando com este trabalho, e Cláudio que mesmo ausente sempre se faz presente em meus pensamentos e atitudes (tenho certeza que se orgulha do caminho que tracei até aqui). Sem vocês jamais teria conseguido. Agradeço por sempre acreditarem em mim.

E o quadro se torna completo: uma visão brilhante de um jovem de 22 anos (era a idade do Vianinha quando escreveu esta peça), uma visão lúcida de alguém que sonha com uma organização social justa para a convivência humana e que, naquele momento, percebe que esse ideal de vida, transposto para o futebol, por razões que sua inteligência se recusa a aceitar, permanece distante e inalcançável. Passados 50 anos, a perplexidade do Vianinha... Mudou?

José Renato

RESUMO

Oduvaldo Vianna Filho é reconhecidamente um dos dramaturgos brasileiros de maior relevância da década de sessenta e setenta. Em sua obra buscou retratar o panorama político nacional, refletindo sobre questões como o imperialismo norte-americano, o papel da militância, a realidade do operariado e do camponês, a universidade, enfim, temáticas que, apesar de serem classificadas como “datadas”, ainda hoje geram controvérsias. Dessa forma, esta dissertação de mestrado buscou aprofundar os estudos sobre a obra de Vianinha, tendo como foco central a análise das seguintes peças: *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*; *Brasil versão brasileira*; *O Auto dos 99%*; *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*, produzidas pelo dramaturgo no período em que esteve vinculado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). As análises foram realizadas com base nas obras de alguns teóricos que exerceram influências sobre o trabalho de Vianinha como, por exemplo, Bertolt Brecht, Erwin Piscator dentre outros. Sendo assim, foram utilizados os conceitos de teatro épico, teatro de revista e *agitprop*, fundamentais para a compreensão das peças. O resultado deste trabalho visa demonstrar que as obras dramáticas em questão possuem valor artístico e não apenas histórico, social ou político.

Palavras-chave: Oduvaldo Vianna Filho; CPC da UNE; Dramaturgia Nacional-Popular; História do Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

Oduvaldo Vianna Filho is recognized as one of Brazil's most significant playwrights of the sixties and seventies. In his work he tried to portray the national political landscape, reflecting about some subjects, like the American imperialism, the role of militancy, the reality of the laborer and peasant, the university, finally, it shows that, despite of being classified as "dated" it still generates controversy. Therefore, this dissertation brought to deep studies on the work of "Vianinha", having as its central focus the analysis of the following plays: "A mais valia vai acabar", "Seu Edgar"; "Brazil versão brasileira"; "O Auto dos 99%", "Quatro quadras de terra" and "Os Azeredos e mais Benivedes", produced by the playwright in the period he was linked to the Center for Popular Culture (CPC) of the National Students Union (UNE). The analyzes were performed based on the works of some theorists who have exercised influence on the work of Vianinha such as Bertolt Brecht, Erwin Piscator among others. Therefore, concepts of epic theater were used, musical theater and agitprop, essential for understanding the plays. The result of this paper demonstrates that the dramatic works in question have not only social, historical or political value, but it has more: artistic value.

Keywords: Oduvaldo Vianna Filho, CPC UNE, National Popular Drama, History of Brazilian Theater.

Sumário

1.0. Introdução	21
1.1. O objeto, o método e os problemas.....	30
2.0. Capítulo 1 – Por uma dramaturgia nacional-popular: a crítica, a autocrítica e a academia	33
2.1. A autocrítica e a academia.....	34
2.2. Uma história escrita em páginas em branco: a crítica teatral nos periódicos de grande circulação.....	44
3.0. Capítulo 2- Entre risos e críticas: os primeiros passos de uma dramaturgia nacional-popular	51
3.1. Do Arena ao Teatro jovem.....	52
3.1.1. O espetáculo.....	53
3.2. <i>A mais valia vai acabar, seu Edgar</i> : uma revista brechtiana para explicações marxistas.....	56
3.3. Do Teatro Jovem ao CPC da UNE.....	76
3.3.1. A criação do CPC e seu vínculo com a UNE.....	76
3.4. <i>Brasil, versão brasileira</i> : o problema da aliança de classes e a luta contra o imperialismo.....	84
4.0. Capítulo 3 - Um teatro para as massas: O Auto dos 99% e a questão do ensino no Brasil	111
5.0. Capítulo 4 - A luta agrária no palco do CPC da UNE: do Dramático ao Épico	146
5.1. <i>Quatro quadras de terras</i> : a luta camponesa em uma experiência dramática.....	147
5.2. <i>Os Azeredos mais os Benevides</i> : a luta camponesa apresentada sob a ótica épica.....	182
6.0. Considerações Finais	219
7.0. Bibliografia	229
7.1. Livros e Artigos.....	229
7.2. Entrevistas.....	234
7.3 Sites consultados.....	234
8.0. Anexos (Entrevistas)	235
8.1. Anexo Entrevista com Chico de Assis.....	235
8.2. Anexo Entrevista com Marco Aurélio Garcia.....	239
8.3. Anexo Entrevista com José Renato.....	247
9.0. Anexos (Jornais)	259

1.0. Introdução

A década de 1940 foi muito importante para a história da cidade de São Paulo. Impulsionados pelas políticas do *Estado Novo*, a capital paulista passou por uma fase de consolidação da industrialização, que culminou no nascimento de uma pequena burguesia. Segundo Edécio Mostaço (1982), paralelamente à reformulação econômica e ao processo de crescente urbanização, surgia uma preocupação social com a arte e a cultura. É neste contexto que foi fundada a primeira escola de teatro do Brasil. Criada pelo doutor Alfredo Mesquita, a Escola de Arte Dramática – EAD objetivava a formação de atores, disponibilizando aos alunos, para tanto, aulas práticas e teóricas¹.

Na Escola de Arte Dramática, José Renato recebeu do seu professor Décio de Almeida Prado o artigo, publicado na revista *Theatre Arts*, escrito pela pesquisadora norte-americana Margo Jones que expunha as experiências do *Theater in the Round*. Deste contato teórico com o teatro em forma de arena surge a primeira encenação desse segmento no Brasil, no ano de 1951, com o texto de Tennessee Williams *Demorado Adeus* apresentado pelos alunos da EAD no Teatro Brasileiro de Comédia.

Com base nesta experiência, o ex-aluno da EAD José Renato parte para a criação da Companhia do Teatro de Arena, que passou a atuar na sala principal do Museu de Arte Moderna - MAM. A escolha do grupo pela forma arena pode ser justificada primeiramente pelo baixo custo exigido na montagem de espetáculos. Os espetáculos na forma arena demandam menos aparelhagem de som e iluminação, e ao mesmo tempo descarta a utilização de grandes adereços cenográficos. Segundo Leslie Hawkins Damasceno: “A *arena* era uma forma economicamente mais viável para um jovem grupo de repertório sem casa fixa, uma vez que ele dispensava maior parte de cenários e adereços requeridos pelo modelo italiano então tradicional.”(DAMASCENO, 1994, p.79).

Segundo José Renato (2011) a escolha desta forma teatral também pode ser justificada por meio do ponto de vista artístico, uma vez que, para ele, a arena exigiria um maior aprofundamento de análise das personagens pelo ator, pois durante sua atuação não

¹ Para maiores informações sobre a Escola de Arte dramática consultar SILVA, Armando Sérgio da. Uma Oficina de atores: *A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1989 e o fundo Alfredo Mesquita disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

existe nenhum tipo de amparo, estando praticamente sozinho no centro do público. Ainda segundo José Renato:

No palco convencional você sempre tem três lados para te proteger, né? três fugas. No arena não tem, não. Você está jogado no meio das feras e você tem que se virar sozinho. Então isso dava uma necessidade de aprofundamento muito grande, e eu achei naquela época, a gente falou muito isso, que esse gênero de teatro ajudava muito o autor a difundir suas ideias, e mostrar as suas ideias com muito mais clareza do que no palco normal.²

É nítido perceber que nos primeiros anos da Companhia Teatro de Arena a diretriz estética escolhida foi semelhante à apresentada pelo Teatro Brasileiro de Comédia -TBC- que estava ajustado aos moldes artísticos de teatros europeus. A autora Mariângela Alves de Lima (1978) ressalta que em 1953 (ano de consolidação da Companhia Teatro de Arena) o TBC ocupava a posição de teatro de vanguarda. Neste sentido, o depoimento de José Renato (2011), mostra que a escolha de repertório era feita seguindo o critério de peças que poderiam ser feitas em arena, ou seja, encenações que não exigiam muitas ambientações cenográficas. Entretanto, nos primórdios do grupo, ainda não havia a forte diretriz política que será a principal marca do Arena.

A instalação do Teatro de Arena na rua Teodoro Bayma, também não motivou a mudança da escolha de repertórios, que seguiu na mesma linha do TBC. Cláudia Campos Arruda (1988) ressalta que nesta época costumava-se chamar o Arena de “TBC pobre”. Segundo Oduvaldo Vianna Filho:

O Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início. Começou como simpático: “o simpático teatrinho da rua Teodoro Bayma”. Essa “simpatia” era expressão do seu esforço, de sua característica insólita dentro do panorama empresarial de teatro. O simpático teatrinho a princípio era um semi-amador, sem estrelas, faz-tudo. Não demorou muito para que ele perdesse esse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que terminaria por incluí-lo na história do nosso teatro (PEIXOTO, 1983, p.90-91).

Paralelamente à criação da sede própria do Arena, surge o grupo Teatro Paulista dos Estudantes –TPE, vinculado à União Paulista dos Estudantes Secundários –UPES. Esse grupo era constituído de jovens estudantes secundários e universitários, em sua maioria

² PÉCORÁ, José Renato. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, janeiro de 2011.

filhos de militantes do Partido Comunista Brasileiro –PCB, que utilizavam a arte dramática com o objetivo de politizar os outros colegas³. Segundo Denis Moraes:

Em encontros que antecederam a criação do Teatro Paulista dos Estudantes, estabeleceu-se um consenso: a atividade teatral seria basicamente um meio de organizar o meio estudantil em torno de um trabalho artístico direcionado para o público mais amplo possível. Apresentariam espetáculos em diretórios estudantis, sindicatos, praças públicas, portas de fábricas e clubes. Em suma: “chegar até as massas”, como cansavam de repetir nas reuniões partidárias (MORAES, 2000, p.49).

Esse desejo de atingir as massas foi constantemente incentivado pelo Partido Comunista Brasileiro, que adotou a linha política de “Frente Ampla”, que visava atrair mais simpatizantes para as causas defendidas pelos comunistas. É importante ressaltar que a noção de militância política está implícita na atividade desse grupo. Desde o início ele surge com uma diretriz diferenciada ao utilizar a arte dramática, mesmo que amadoramente, como uma atividade política. Segundo Vera Gertel, o TPE “foi fundado quase como uma tarefa política do PCB, em 1955”. (RIDENTI, 2000, p.103-104)

Segundo José Renato (2011), Ruggero Jacobbi foi o responsável pela fusão entre o TPE e o Teatro de Arena. O diretor teatral afirmou em entrevista que foi seu amigo italiano quem pediu para o Arena dividir seu espaço físico com o grupo amador, que passou a ocupar o espaço superior do teatro, além de ser responsável pelas apresentações às segundas-feiras; ou seja, o TPE ganhou um espaço próprio para desenvolver seus trabalhos, paralelos aos do Arena, com o projeto Teatro das Segundas-Feiras. Essa fusão beneficiou as duas Companhias, pois o Teatro Paulista dos Estudantes, além do espaço, ganhava todo o suporte necessário de som, refletores, etc., enquanto o Arena, em contrapartida, ganhava um bom elenco de apoio.

Não tardou em efetivamente acontecer a fusão entre as duas companhias que abrigavam o mesmo espaço. Logo José Renato chamou Vianinha e Guarnieri para atuarem

³ Entre os *Tepecistas* podem-se destacar três que continuaram a vida teatral com sucesso: Vianinha (estudante de arquitetura), Vera Gertel (estudante de medicina) e Gianfrancesco Guarnieri (estudante secundarista). Cabe ressaltar aqui que Vianinha era filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna e de Deocélia Vianna ambos atuantes do Partido Comunista Brasileiro. Deocélia coordenava a *Federação das Mulheres* e Oduvaldo Vianna foi candidato a deputado estadual pelo mesmo partido no ano de 1945, além de ceder inúmeras vezes sua casa para reuniões secretas do partido. Vera Gertel filha do dramaturgo Noé Gertel, que ficou preso durante nove anos devido a sua militância, e de Rachel Gertel editora da página feminina do jornal *Hoje*, órgão do partido. Por sua vez, Gianfrancesco Guarnieri (ator, diretor e dramaturgo) filho do maestro Camargo Guarnieri e da harpista Elsa Martinenghi que vieram para o Brasil fugidos do fascismo de Mussolini na Itália.

em *Dias Felizes* de Claude André Puget. Essa incorporação do TPE ao Arena foi fundamental para o surgimento de um “novo” estilo de fazer teatral no Brasil, com uma vertente nacionalista e ligado a questões políticas. O engajamento político dos membros do TPE foi incorporado ao estilo de dramaturgia do Arena, gerando um diferencial em relação aos outros dramaturgos da época que pensavam os problemas de nosso país como, por exemplo, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Plínio Marcos e Nelson Rodrigues, uma vez que o grupo formado por estudantes tentou politizar a classe baixa da sociedade brasileira, por meio de seus espetáculos.

Dentro do Arena as mudanças estéticas efetivamente começaram a partir de 1956, quando Augusto Boal foi convidado para fazer parte do grupo. Na época ele tinha 26 anos e havia recém chegado dos Estados Unidos da América, onde estudara dramaturgia na Columbia University⁴. Indicado por Sábado Magaldi, foi convidado a dirigir *Ratos e Homens* de John Steinbeck. Ao ser incorporado ao Arena, Boal pôs em prática seus aprendizados sobre o *playwriting* e sobre os estudos de interpretação do teórico russo Constantin Stanislavski, divulgado pelo *Actor's Studio*⁵ de Nova York. Oduvaldo Vianna Filho atribui à chegada de Boal uma nova atitude para o grupo, que deixou de ter “funções estanques de ator, diretor, iluminador etc.” (PEIXOTO, 1983, p. 92) e passou a ser uma equipe no melhor sentido da palavra, pois todos os elementos da Companhia passaram a ter orientações de teatro, publicitária, intelectual e comercial.

No ano de 1958, em resposta às denúncias contra Joseph Stálin feitas por Nikita Krushev, o Partido Comunista Brasileiro aprovou a *Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro*, conhecida também como *Declaração de Março*, o ponto de partida para o processo de desestalinização. Esse documento expõe de forma sucinta a condição econômica vivida pelo Brasil na década de 1950, fazendo uma crítica ao sistema capitalista que estava sendo desenvolvido, e propondo uma nova alternativa econômica para o país, o comunismo. Ao mesmo tempo, o documento propõe que cada militante ou simpatizante utilize de seus meios de ação para a consolidação das diretrizes proposta na *Declaração de*

⁴ Na Universidade Boal assistiu cursos ministrados por John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner.

⁵ O Actor's Studio foi fundado em 1947 por Cheryl Crawford, Elia Kazan e Robert Lewis. Lee Strasberg, diretor do Group Theatre nos anos 1930, mais conhecido como responsável pelo desenvolvimento da teoria stanislavskiana nos Estados Unidos, entrou para o grupo em 1948 e se tornou seu diretor artístico em 1951. Nessa época, a assimilação do método de interpretação de Stanislavski nos Estados Unidos foi caracterizada por disputas para se definir quem seria o “legítimo” herdeiro do mestre russo (GARCIA, 2007, p.19).

Março. Para Celso Frederico, o pensamento da *política cultural dos comunistas* centrava-se na:

Movimentação cultural debatia-se na afirmação de uma arte *nacional e popular*. Não se falava, ainda, no nacional-popular de Gramsci, autor praticamente desconhecido entre nós. Trilhando um caminho paralelo, os comunistas acenavam para uma conceituação próxima à gramsciana. É difícil precisar a origem dessa formulação (FREDERICO, 1998, p.277).

Essa postura nacional-popular proposta pelo Partido Comunista Brasileiro repercutiu intensamente nas artes. Na música, o surgimento da Bossa Nova quebrou com a tradição musical, misturando instrumentos eruditos e populares e retratando, em suas letras, principalmente o cotidiano carioca do período. O Cinema Novo também buscou expor elementos nacionais e populares em suas obras, evidenciando, por exemplo, a questão agrária.⁶ O nacional-popular no teatro foi incentivado pelo Teatro de Arena.

A busca por uma dramaturgia nacional-popular foi marcada quando Gianfrancesco Guarnieri decidiu mostrar ao diretor José Renato uma peça que havia escrito sem pretensão de vê-la encenada, intitulada *O cruzeiro lá no alto*, e depois rebatizada de *Eles não usam Black-tie*. Esta obra tornou-se um marco na história do teatro brasileiro por apresentar uma temática diferenciada da difundida no momento. *Black-tie* traz à tona os problemas de uma família de favelados, na qual pai e filho são operários da mesma fábrica e possuem visões diferentes sobre uma greve que está acontecendo.

O sucesso desta peça foi tamanho que o Arena teve oportunidade de apresentá-la em diversas cidades do Brasil. Tal fato resultou na estabilidade financeira da Companhia, que havia passado por diversas crises. A partir deste momento, o Arena passou a investir em propaganda, divulgando suas atividades nos principais jornais do país. O sucesso de *Black-tie* também incentivou a criação dos Seminários de Dramaturgia que foi um grande estímulo ao autor nacional.

Segundo Oduvaldo Vianna Filho, o Seminário de Dramaturgia era “um seminário permanente de autores teatrais, na maioria composto por elementos do próprio teatro, que discutem suas peças e técnicas dramáticas” (PEIXOTO, 1983, p.28). Nesses encontros

⁶ A exemplo dessas obras, cabe citar os filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1963); Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); e de Rui Guerra, *Os fuzis* (1964).

todos os membros que compunham o grupo foram incentivados a escreverem suas próprias peças.⁷

Para Iná Camargo Costa (1996), foi por meio dos Seminários que os participantes do Arena passaram a conhecer mais e debater teorias como a de Piscator e Brecht, e a pensar numa “proposta para o Brasil do realismo socialista, ou “realismo crítico” (para os países que não tinham feito a revolução socialista)” (COSTA, 1996, p.40).

Chapetuba Futebol Clube, escrita em 1959, pode ser considerada o primeiro reflexo positivo dos Seminários de Dramaturgia, pois além de atingir quase o mesmo sucesso de *Black-tie*, garantiu ao seu autor (Vianinha) diversos prêmios de melhor autor ou de autor revelação do ano. A autora Maria Silvia Betti (1997) ressalta que paralelamente à elaboração de *Chapetuba*, Vianna Filho registra sua participação nos Seminários por meio de diversos textos ensaísticos que expõe críticas, reflexões e questionamentos comuns à proposta central do Arena.⁸

O momento em que o Teatro de Arena apresentava uma temporada da peça *Eles não usam Black-tie* na cidade do Rio de Janeiro foi marcado por uma crise dentro da Companhia. Alguns integrantes descontentes com a postura política e administrativa adotada por membros do Arena optaram pelo desligamento do grupo. Chico de Assis, em entrevista a mim concedida, expõe que sua saída foi causada por questões administrativas. Ele alegou que o coordenador do grupo, José Renato, havia combinado com os integrantes do Arena de fazer uma sociedade, em que todos os elementos seriam igualmente donos do teatro. Como isso não aconteceu, Chico de Assis optou por desligar-se do grupo.

Oduvaldo Vianna Filho, por sua vez, justificou sua saída do grupo por questões políticas/ideológicas. Para o dramaturgo, o Arena buscava retratar o cotidiano das camadas populares da sociedade para um público restrito e não pertencente a esta camada social. Em suas palavras:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a

⁷ As principais peças debatidas nos Seminários de Dramaturgia foram: *Chapetuba Futebol Clube* (de Oduvaldo Vianna Filho); *Quarto de empregada e gente como a gente* (de Roberto Freire); *A farsa da Esposa Perfeita* (de Edy Lima); *Fogo Frio* (de Benedito Ruy Barbosa); *Revolução na América do Sul* (de Augusto Boal); *Pintando de Alegre* (de Flávio Migliccio).

⁸ Esses textos ou pelo menos parte deles estão reunidos na antologia *Vianinha: teatro, televisão e política*, organizado por Fernando Peixoto.

possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa (PEIXOTO, 1983, p.95).

Vianna Filho considerava impossível o Arena conseguir criar um projeto contínuo, pois a limitação do espaço físico impediu até mesmo um trabalho mais aprofundado com os estudantes (público constante do Arena). O dramaturgo justifica seu desligamento do grupo também pelo motivo de acreditar que as peças produzidas pelo Arena não avançavam em discussões políticas, apenas apresentavam o cotidiano da população menos favorecida economicamente, buscando retratar temáticas nacionais. Sobre *Chapetuba Futebol Clube* ele diz:

E o *Chapetuba* sofreu muito disso, no sentido de trazer pro palco a nossa realidade, procurar retratá-la quase que cronisticamente, sem discuti-la muito, sem procurar levantar seus problemas, suas causas, suas origens – mas trazer simplesmente a nossa realidade, a nossa fala, a nossa maneira e procurar pesquisar o sentido que nós temos. (PEIXOTO, 1983, p.37)

Para Maria Silvia Betti (1997), outras duas questões internas contribuíram para a dissidência do grupo, entre elas a insistência em utilizar o modelo norte-americano do *playwriting* como diretriz dentro dos Seminários de Dramaturgia, e também o modelo de liderança exercido por José Renato. Neste momento, Vianna Filho, junto com outros integrantes da Companhia, Miguel Borges e Chico de Assis, decidem escrever uma peça a seis mãos sobre a teoria marxista da mais-valia.

Para conseguir subsídios teóricos para a elaboração da tal peça, Vianinha recorre ao Instituto Superior de Estudos Brasileiro –ISEB, onde conhece o sociólogo Carlos Estevam Martins. Esse contato foi fundamental, não apenas pelo suporte marxista cedido ao dramaturgo, mas também por apresentar a Oduvaldo Vianna Filho o projeto desenvolvido pelo Movimento de Cultura Popular –MCP de Pernambuco.

O Movimento de Cultura Popular atuava em duas linhas: de educação e de cultura. Na diretriz educacional, os membros do movimento utilizavam o método de alfabetização elaborado por Paulo Freire, com o objetivo de garantir um número maior de eleitores. Podemos observar por duas óticas esse desejo de atrair mais eleitores, a primeira é a vontade de instaurar um verdadeiro sistema democrático e não excludente; e a outra é que o

MCP era formado em sua maioria por elementos ligados à ideologia de esquerda, então é possível que, ao formar esses eleitores, os candidatos de esquerda poderiam angariar mais votos. O MCP estatisticamente atingiu resultados muito importantes em Pernambuco, que não seriam possíveis de serem alcançados sem o apoio do governador Miguel Arraes.

Ao contrário do combinado, Vianinha escreve sozinho a peça sobre a mais-valia baseada na proposta de Karl Marx, e a intitula de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Chico de Assis, também já desligado do Teatro de Arena, decide montar esse espetáculo, que foi realizado com um grupo amador, em sua maioria formado por alunos de arquitetura, e ocorreu no teatro de arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Essa montagem contou com um núcleo de artistas que anos mais tarde fariam história na trajetória cultural brasileira, as cenas cinematográficas foram montadas por Leon Hirzman, além das músicas compostas por Carlos Lyra.

Esse grupo, que ficou conhecido como Teatro Jovem, segundo depoimento de Chico de Assis a mim concedido, efetuava os ensaios no pátio da Faculdade de Arquitetura. Como era um local de muito movimento os ensaios passaram a atrair diversas pessoas. Assim, com o decorrer do tempo, o público dos ensaios passou a contribuir, dando sugestões e fazendo críticas, fazendo com que os ensaios se tornassem um centro de debates. É importante lembrar que, ao se desligar do Arena, Vianinha se incorpora ao Teatro Jovem com a função de ator. Segundo o diretor de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*:

Os ensaios eram abertos ao público e pouco a pouco foi se formando uma platéia constante que comentava e discutia cada caminho que íamos tomando. Aprendemos a cantar e a dançar e fomos chegando a um espetáculo definitivo (MICHALSKI, 1981, p.215).

Partindo da experiência do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco e vendo consolidada a união de diversas pessoas dispostas a discutir questões políticas e sociais, Vianinha, Carlos Estevam Martins e Leon Hirzman procuraram a diretoria da União Nacional dos Estudantes – UNE para a realização de um curso de história da filosofia em seu auditório. Segundo Manoel T. Berlinck (1984), o curso, ministrado pelo professor José Américo Peçanha, como continuidade das atividades iniciadas pelo Teatro Jovem, chegou a ter 800 alunos e foi o ponto inicial para a criação do Centro Popular de Cultura – CPC, que, a partir de 1962, passou a ser o órgão cultural da UNE.

O CPC da UNE passou a atuar em diversos segmentos culturais, tais como teatro, música, cinema, arquitetura, artes plásticas e literatura. O órgão cultural divulgava sua produção por meio das UNE-Volantes: duas viagens realizadas pelas principais capitais brasileiras, com o objetivo de mostrar os trabalhos desenvolvidos pelo centro de cultura, além de fundar outros CPC's. Além disso, o centro de cultura contava com um órgão de divulgação de publicações, filmes e discos, chamada Produtora e distribuidora de arte e cultura– PRODAC. Outro importante recurso utilizado pelo CPC foi a gráfica da UNE que, dentre outras publicações, passou a produzir a revista *Movimento* e o jornal *O Metropolitano*.

Enquanto produtor de teatro, o CPC decidiu atuar de duas formas diferentes: a primeira foi o teatro desenvolvido no palco, com objetivo de aprofundar os ganhos atingidos pelo teatro brasileiro. A segunda vertente foi a do teatro de rua, que, logo no início, assumiu uma postura diferente da desenvolvida pelo Teatro de Arena, pois priorizava o contato com a população de classe baixa. O movimento cultural possuía uma caminhonete\palco que percorria os principais pontos da cidade da Guanabara, apresentando textos com uma linguagem didática em favelas, sindicatos, universidades, associações de bairros e em praças públicas.

Durante o período em que esteve vinculado ao CPC da UNE, Vianna Filho escreveu quatro peças: *Brasil versão brasileira* (em fevereiro de 1962); *Auto dos 99%* (escrita coletivamente em março de 1962); *Quatro quadras de terra* (1963) e *Os Azeredos mais os Benevides* (1964). Por meio dessa produção pode-se verificar que o dramaturgo buscou refletir sobre temas propostos pelas chamadas Reformas de Base, e também sobre as pautas de discussões dentro do PCB como, por exemplo, a questão agrária discutida em *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*, a questão do imperialismo norte-americano em *Brasil versão brasileira*, e a questão do acesso ao ensino universitário no Brasil em *Auto dos 99%*.

Por meio do olhar estético pode-se notar que Oduvaldo Vianna Filho atuou nas duas vertentes apontadas acima, tanto no teatro de rua como no teatro convencional. É importante lembrar que o CPC da UNE marcou uma nova trajetória estética para o teatro brasileiro e só não avançou ainda mais porque foi interrompida com a instauração do golpe civil-militar de 1964.

1.1. O objeto, o método e os problemas.

A ideia dessa dissertação surgiu durante uma pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida durante o ano de 2008, com financiamento da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, sob orientação do Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado, na Universidade Estadual Paulista – UNESP/ASSIS. Na ocasião, foram recolhidas as críticas das peças produzidas por Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE, com recorte temporal de janeiro de 1960 (ano que marca a saída de Vianna Filho do Arena e a montagem da *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* pelo Teatro Jovem) a abril de 1964 (estendi a pesquisa um mês a mais do golpe civil-militar que pôs fim ao CPC da UNE). Os periódicos pesquisados foram *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Correio da manhã*. Verifiquei nesta pesquisa inicial que os órgãos jornalísticos selecionados praticamente ignoraram a produção de Vianna Filho no período do CPC da UNE. Para ampliar as fontes e observar se o mesmo aconteceu nos demais órgãos de imprensa, para a presente dissertação pesquisei nas revistas *Movimento* (produzida pelo CPC da UNE) e *Estudos Sociais* (idealizado pelo crítico literário Astrojildo Pereira), a fim de procurar um ponto de vista diferenciado, que pudesse fazer um contraponto aos jornais.

O foco central desse trabalho consiste na análise das peças *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*; *Brasil versão brasileira*; *Auto dos 99%*; *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*, produzidas por Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE. Busquei com este trabalho mostrar que a crítica da época, os relatos de ex-integrantes do centro de cultura e os trabalhos acadêmicos posteriores à atuação do movimento cultural tiveram uma noção errônea ao desconsiderar a importância artística das obras produzidas por Vianna Filho no período do CPC da UNE. Para tanto, pretendo discutir os diversos temas apresentados em cada uma das obras, assim como suas formas artísticas, com o objetivo de ressaltar os pontos que comprovem a minha visão de que as obras em questão possuem valor artístico e cultural, e não apenas histórico e político.

Gostaria de chamar a atenção para o fato de que incluí no *corpus* deste trabalho a obra *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, apesar dela não ter sido encenada pelo CPC. Justifico esta escolha pelo motivo da obra ter sido o ponto de partida para a criação do Centro Popular de Cultura, além de se enquadrar no perfil de produção do grupo.

Outra questão que me foi apresentada durante esses anos de pesquisa, e que será explorada neste trabalho, volta-se para o fato de que os próprios membros do CPC passaram a desprezar a produção do grupo, após seu término. Os relatos e entrevistas cedidas por integrantes do grupo a mim e a outros pesquisadores serão de grande valia para a discussão proposta.

A utilização de documentação na forma oral pressupõe que o pesquisador tenha conhecimento de uma metodologia específica, tanto na fase do preparo de roteiros, durante a etapa de transcrição e, por fim, da análise das entrevistas. Sendo assim, a primeira etapa do processo consiste em marcar com o entrevistado a data e o local mais confortável para ser realizada a entrevista. Esse primeiro contato é, por vezes, o mais difícil. Vale ressaltar que tanto José Renato quanto Chico de Assis foram reticentes em conceder entrevistas quando era explicado que o assunto seria Vianinha. No caso de José Renato, é possível supor que isso se deva ao fato de que Vianna Filho teve alguns desentendimentos com ele após sua saída do Teatro de Arena.

Sendo assim, esta dissertação foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, intitulado **Por uma dramaturgia nacional-popular: a crítica, a autocrítica e a academia**, elaborei uma breve análise da última entrevista cedida por Oduvaldo Vianna Filho, na qual o dramaturgo direciona uma crítica ferrenha à produção do CPC da UNE, a fim de apresentar os principais argumentos que subsidiam a argumentação que desconsidera a importância artística do movimento cultural. Para tanto, utilizei também diversas entrevistas de outros ex-participantes do CPC e da UNE realizadas posteriormente a de Vianna Filho, com o objetivo de mostrar que após o dramaturgo assumir uma posição negativa com relação ao movimento de cultura, os outros membros também passaram a compartilhar da mesma opinião. Também foi trabalhada a problemática da crítica acadêmica, que por muitas vezes reproduziu os discursos de ex-integrantes. Por fim, por meio da indagação levantada por Iná Camargo Costa, foram abordadas questões relativas à crítica teatral da época com a utilização dos periódicos.

Dedico o segundo capítulo **Entre risos e críticas: os primeiros passos de uma dramaturgia nacional-popular** à análise das peças *A mais-valia vai acabar, seu Edgar e Brasil, versão brasileira*. Para tanto, foi de grande valia a utilização da teoria que define o Teatro de Revista, assim como da teoria do Teatro Épico brechtiano. Para introduzir a

temática de *Brasil, versão brasileira*, dois assuntos principais foram abordados: a questão do nacionalismo, por meio da empresa estatal Petrobrás, e a problemática da esquerda partidária e suas dissidências.

O terceiro capítulo **Um teatro para as massas: O Auto dos 99% e a questão do ensino no Brasil** tem como foco central a análise da peça *O auto dos 99%*, obra escrita coletivamente pelo grupo do CPC da UNE. Foi necessário recorrer a pensadores que buscam a compreensão do humor e do riso. Além disso, foram abordados temas como a greve universitária proposta pela UNE em 1963, e o funcionamento do sistema universitário da época.

Por fim, o último capítulo, **A luta agrária no palco do CPC da UNE: do Dramático ao Épico** será dedicado à análise das peças *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*. Como estas obras tratam da questão da luta e posse de terras, faço uma discussão sobre o desejo de reforma agrária proposto pelos comunistas e colocado em pauta nas reformas de base pelo governo João Goulart.

2.0. Capítulo 1 – Por uma dramaturgia nacional-popular: a crítica, a autocrítica e a academia.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.

Ecléa Bossi

2.1. A autocrítica e a academia

Em fevereiro de 1974, Vianinha concede uma entrevista ao jornalista Ivo Cardoso da revista *Visão*. Nesta que ficou marcada por ser sua última entrevista, Oduvaldo Vianna Filho faz uma análise geral de sua carreira e destaca aspectos importantes ao comentar sobre o Centro Popular de Cultura. A visão incorporada nesta entrevista, por um dos

membros mais importantes e atuantes do CPC, revela uma autocrítica aos trabalhos efetuados pelo movimento cultural. É bastante provável que a imagem deste panorama cultural construída por Vianna Filho tenha contribuído para a formação de uma crítica generalizada de outros membros do CPC e da UNE, além de refletir também na construção equivocada de estudos acadêmicos, que passaram a desconsiderar a importância histórica, estética e social das obras produzidas neste período.

É justamente pelo CPC da UNE que Ivo Cardoso inicia sua abordagem, indagando sobre a representação do movimento cultural no processo de horizontalização da cultura. Em sua resposta, Oduvaldo Vianna Filho declara que a ideia central do CPC da UNE surgiu da necessidade de intelectuais, que haviam trabalhado na montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de divulgar a cultura para o povo: “e contribuir para a sua luta com novos instrumentos culturais desde a informação social até as manifestações artísticas” (PEIXOTO, 1983, p.174).

Essa argumentação fez surgir outras críticas ao CPC. Em entrevistas posteriores ao funcionamento do centro, ex-integrantes passaram a acusá-lo de paternalista, ou seja, de impor seu estilo cultural às camadas baixas, privilegiando uma uniformização da cultura, por meio de uma visão da classe média. Neste sentido, a fala de Chico de Assis é bem ilustrativa:

Fomos para o SNT, na verdade, para tentar romper com essas barreiras que nos impediam de fazer um trabalho mais significativo em termos de cultura popular. (...) O que eu não gostava do CPC era das publicações. Eu achava tudo muito intelectualizado para um país de analfabetos. De certa forma, a gente estava fazendo uma espécie de homogeneização da cultura pequeno-burguesa estudantil (BARCELLOS, 1994, p.143).

A crítica expressa por Chico de Assis também pode ser vista em trabalhos de acadêmicos como Marilena Chauí (1983) e José Arrabal (1983), quando eles se utilizam do argumento de que os artistas e intelectuais do CPC acreditavam que o povo não era detentor do saber e que por isso deveria ser auxiliado pelo artista e intelectual engajado. É interessante notar que o objetivo proposto pelo CPC da UNE era de um contato maior com um público popular, mas também de divulgar uma noção política-partidária vinculada à ideologia de esquerda. No entanto, a noção de paternalismo é bastante discutível, uma vez

que a tentativa de imprimir uma determinada visão política e social não representa sempre uma tentativa de impor valores, principalmente culturais, uma vez que as obras criadas pelo CPC da UNE tinham o objetivo de dar ferramentas para a reflexão e não obrigar seus espectadores a lutar pelas causas.

O Centro Popular de Cultura não impôs apenas uma luta, pois atuou com diversos grupos sociais, buscando despertar em cada um a reflexão sobre a sua condição. As peças teatrais escritas por Vianna Filho vão além de ensinar ou impor uma ideia, elas buscam apresentar situações para que o público possa refletir sobre questões importantes.

A acusação de paternalismo ao CPC da UNE gerou uma crítica sobre a linguagem utilizada nos espetáculos, ou seja, de como um artista da classe média conseguiria se comunicar com um espectador da classe baixa. Vera Gertel diz o seguinte:

O problema era fazer o teatro popular. Ninguém sabia bem o que era isso, mas se queria chegar a ele; não só ao teatro, mas à arte popular. Hoje a gente pode fazer uma crítica a isso. Mesmo o CPC chegou a fazer sua autocrítica de levar teatro para as favelas, para os morros, a linguagem era outra. Como um cara da classe média podia conseguir uma linguagem, como se comunicar com um favelado, com o povo? Era complicado (RIDENTI, 2000, p. 107).

Atualmente fica muito complicado precisar se a linguagem utilizada pelos elementos do Centro Popular de Cultura era ou não compreendida pelo espectador, uma vez que não se tem relatos formais de operários que assistiram a essas peças. Também não se pode assegurar que com o trabalho feito nas ruas o órgão cultural da UNE se encontrava efetivamente as massas. Contudo, é possível dizer que a linguagem cênica utilizada nas obras de Vianna Filho é simples, direta, e provavelmente pode ser compreendida por qualquer brasileiro.

Sobre estas questões da linguagem e da efetivação do trabalho na rua, Carlos Estevam Martins diz:

Lembro-me de uma festa no Largo do Machado. Do outro lado da praça, tinha um pessoal com um berimbau que conseguiu muito mais público que a gente. E olha que nós estávamos lá com aquela carreta cheia de luz, som, o diabo... Quando voltamos de lá, tivemos uma sessão de autocrítica que foi pesada. Eu acabei com a vida dos caras. Falei: “Não é possível uma coisa dessa, fazer um troço popular que está numa linguagem que não atrai o povo. Tem algum troço errado aqui.” (BARCELLOS, 1994, p. 89-90).

Assim como a fala de Vera Gertel, a de Estevam Martins evidencia um problema de comunicação entre os jovens artistas e o povo. No entanto, não indicam que a linguagem não podia ser compreendida. No caso do depoimento de Martins, apenas pode-se atestar que a peça encenada era menos atraente que um número de um artista de rua.

Caio Graco, um dos principais representantes do Centro Popular de Cultura de São Paulo, adota uma visão diferenciada ao relatar:

O pessoal do Sindicato da Construção Civil, por exemplo. Eles passaram a nos considerar parte do sindicato, passaram a ter tanta confiança na gente, já que nós tínhamos o maior cuidado de nunca impor nada, que, por ocasião de uma greve, nós fomos convocados a participar. Claro que foi o maior rebuliço entre a gente. E claro também que era tudo que a gente queria. Fomos para a Brasiliense, discutimos muito e resolvemos participar (BARCELLOS, 1994, p.57).

A fala de Graco contradiz os outros depoimentos, pois mostra que o CPC havia conquistado a confiança de sindicalistas por meio do trabalho contínuo efetuado com esses trabalhadores. Essa fala se torna fundamental para mostrar que os operários do Sindicato da Construção Civil compreenderam a linguagem teatral do movimento cultural. E com isso temos como afirmar que a linguagem não era uma barreira entre o povo e os artistas. Com essa fala também se pode notar que havia um grande cuidado por parte dos artistas em não impor ideias aos sindicalistas, ressaltando o não paternalismo do movimento.

Em sua entrevista a Ivo Cardoso, Vianna Filho revela que: “realizei espetáculos teatrais em praticamente todas as favelas do Rio de Janeiro. Mas eu devo ter realizado um ou dois em cada uma. Isso significa uma total descontinuidade” (PEIXOTO, 1983, p.175). Essa afirmação é contrariada pela fala de Caio Graco, que afirma a continuidade de projetos junto a sindicalistas. Essa fala de Vianna Filho é contraditória, uma vez que o dramaturgo evidencia, na sequência, a existência de um Centro Popular de Cultura dentro do Sindicato dos Metalúrgicos no qual haviam realizado o espetáculo *Waiting for Lefty* de Clifford Oddets e montado um cine clube. Além de ressaltar a importância desempenhada com a criação de diversos CPCs em Universidades de todo o Brasil.

Oduvaldo Vianna Filho considera que o trabalho do CPC da UNE contribuiu mais para o desenvolvimento dos artistas e intelectuais do que para os espectadores de suas

obras. Nesse sentido, Vianinha tenta desqualificar a produção do centro de cultura, alegando não atingir seu objetivo de atuar junto às massas. Ao revelar isso, mostra, no entanto, que esse período foi de grande aprendizado estético e que colaborou para a formação de grandes artistas, muitos deles se tornaram referência em suas artes, vide o próprio Vianna Filho. É importante reforçar que as obras produzidas neste período apresentam uma preocupação estética, como será relatado a seguir, e por isso colaboraram com o desenvolvimento artístico e intelectual dos elementos do movimento cultural.

O dramaturgo ressalta que esse contato com o povo era permeado por um sentimento romântico, e que as condições da sociedade brasileira transformavam esse contato em uma utopia. Num momento de autoanálise, o dramaturgo considera utópico o sentido de desejar um aprofundamento artístico para uma camada que é marginalizada culturalmente. Ele revela que o CPC deveria ter desempenhado suas ações com grupos que tinham condições efetivas de absorverem tais práticas culturais. Essa ideia também é expressa no Relatório do centro de cultura, que diz:

Em sua ação teatral com os grupos sociais o CPC teve experiência com estudantes e operários. As experiências com estudantes foram as mais bem-sucedidas, devido essencialmente ao nível mais elevado de culturalização em que se encontram e à necessidade que têm de reação ao cerceamento que a atual estrutura da universidade exerce sobre a carência de uma participação sua mais rigorosa e conseqüente no processo da transformação cultural brasileira, bem como sua maior disponibilidade de tempo (BARCELLOS, 1994, p.449).

A visão romântica apontada por Vianna Filho foi abordada por Marcelo Ridenti (2000) ao desenvolver o conceito de *Romantismo Revolucionário* para analisar o período do CPC da UNE. Este conceito complexo afirma que os intelectuais de esquerda retratavam o popular de um modo romântico, ou seja, passam a idolatrar e idealizar o homem do povo. Segundo Ridenti:

A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, (...) a idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2000, p. 24).

Assim como os elementos do CPC da UNE, Marcelo Ridenti também adota os termos utopia e romantismo para classificar o projeto artístico do órgão cultural. Como já foi dito anteriormente houve em alguns casos (como nos Sindicatos dos Metalúrgicos e da Construção Civil) a efetivação de um trabalho cultural importante, no qual os artistas passaram a fazer parte do mundo dos trabalhadores (sendo convidados para greves) e os trabalhadores por sua vez desenvolveram obras artísticas fazendo parte do CPC. Sendo assim, a visão de aproximação entre as classes deixa de ser utópica e romântica e deve ser interpretada como uma efetivação de um trabalho consistente.

Além do mais, o Centro Popular de Cultura contou com uma vasta produção em diversas áreas do setor artístico como, por exemplo, teatro, literatura, cinema e música, sendo apresenta nas ruas, em Universidades e em Sindicatos. Além disso, as UNE-Volantes levaram os espetáculos do CPC para todos os Estados brasileiros. Se este trabalho é romântico e utópico como explicar a existência de CPCs em todos os Estados do Brasil? Essa argumentação serve para comprovar que de fato houve uma efetivação do trabalho do CPC com diversos grupos sociais, e comprovar que seu fazer artístico foi concreto e de fato se espalhou pelo Brasil, sendo assim não se pode dizer que ele foi utópico e muito menos romântico.

Ao utilizar o termo utopia para qualificar o projeto do CPC, Vianna Filho desmerece as classes subalternas alegando que elas não são capazes de consumir produções culturais. Esse argumento do dramaturgo pode ser questionado por meio das afirmações do mesmo sobre as Escolas de Samba. Essas organizações culturais são formadas essencialmente por elementos da classe baixa. Para Vianinha essas agremiações possuem características de diversão e de criação artística, por isso conseguem atingir resultados positivos. Porém quando se trata de um trabalho cultural que envolve a conscientização política: “eles claro que praticamente não têm condições de fazer” (PEIXOTO, 1983, p.177). Entretanto, muitos enredos envolvem temas políticos, históricos e de caráter social. Além do mais, o caráter político e de conscientização é intrínseco ao carnaval, uma vez que o povo assume a posição de produtor cultural, são os operários os grandes protagonistas.

A existência de uma autocrítica é fundamental para a construção de uma ação efetiva e consistente, ao adaptar os pontos negativos durante a vigência de determinado trabalho. Segundo Oduvaldo Vianna Filho, o Centro de Cultura Popular, no final de sua

existência, repensou seus projetos iniciais e reformulou o foco de debate. Para o dramaturgo, em 1964, o CPC mudou a perspectiva, ao invés de encontrar o povo, o centro atuou em nome do povo, ou seja, o povo deixava de ser o objetivo e passava a ser o foco das preocupações.

Marilena Chauí (1983) questiona o fato dos *Cadernos do povo brasileiro* (publicações do CPC) não incluir artigos, entrevistas ou depoimentos de pessoas que façam parte da camada social definida por povo, dizendo:

A concepção do objeto-destinatário, das vanguardas e das leis objetivas do real faz com que os *Cadernos* apresentem entre si uma estranha semelhança: nenhum deles traz um único documento, um único depoimento (salvo o de Julião sobre as Ligas) onde o próprio povo fale, nem mesmo um único texto que pudesse ser considerado uma fala nacional. Desejos, ideias, modos de ser, práticas, ações, aspirações, tudo é imputado ao povo e à nação, sem que nenhum deles apareça de viva voz (CHAUÍ, 1983, p.84).

Apesar da ausência de depoimentos em que “o próprio povo fale”, apontada por Chauí, pode-se observar que o Centro Popular de Cultura mantinha um contado intenso com o “povo”. Esta proximidade pode ser observada por meio da dramaturgia do movimento, haja vista que muitas personagens de Vianinha são representantes desse “povo”, desde operários, até miseráveis da roça.

Para Vianinha, com a autocrítica o CPC da UNE passou a fazer obras com um nível de profundidade artística muito maior do que a feita anteriormente. No entanto, a prática teatral contradiz esse feito. É claro que a última obra do dramaturgo dentro do centro de cultura, *Os Azeredos mais os Benevides*, apresenta uma trama bem construída do ponto de vista estético, mas, como será exposto, as outras peças também possuem qualidades artísticas. *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, por exemplo, é construída dentro dos moldes da teoria brechtiana, e segue o modelo proposto pelo teatro de revista, tendo um humor inteligente que a torna muito divertida.

Assim como Vianinha, Ferreira Gullar também pontua a modificação ideológica e artística do CPC. Segundo eles, a luta do artista se dá apenas no campo das artes, e por isso a questão estética passou a ser uma preocupação importante. Para Gullar:

De qualquer forma, acho que, quando veio o golpe, o CPC estava se reformulando. Certas posições que o CPC tinha adotado, como

superestimar a questão ideológica à questão artística, estavam sendo revistas. Na verdade, nós estávamos, mesmo, era fazendo uma autocrítica da nossa posição e estávamos revalorizando o trabalho artístico, tentando recuperar os padrões de qualidade (BARCELLOS, 1994, p.216).

A fala de Gullar revela uma dura crítica ao fazer artístico do centro de cultura, ao mostrar que durante os anos iniciais os artistas do CPC não se preocupavam com a qualidade estética, nesse sentido ele revela que:

O grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura instrumento de conscientização política e atingir as massas, porque se você for sofisticado, se fizer uma literatura, um teatro, uma poesia sofisticada, você não vai atingir as massas. Nós nem fizemos boa literatura durante o CPC, nem bom teatro, nem atingimos as massas. Então, nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política (RIDENTI, 2000, p.111).

Ferreira Gullar critica a produção do movimento cultural, ao afirmar que inicialmente no CPC não se primou pelo lado artístico das obras, ou seja, que as obras continham apenas preocupações sociais e políticas. A fala apresentada mostra novamente uma contradição entre os discursos dos ex-participantes do CPC e a prática teatral, uma vez que eles visualizam elevação no nível estético somente ao final da existência do centro de cultura, sendo que, na verdade, desde os primeiros espetáculos pode-se observar uma preocupação artística.

Em primeiro lugar, a preocupação estética aparece atrelada à função política das peças, por meio da escolha dos conflitos centrais que visam um debate aprofundado sobre esses temas centrais, que adotam uma vertente política. Com isso, pode-se dizer que há uma preocupação estética, uma vez que os conflitos não são abordados de forma simplória, como será exposto nas análises das peças que se seguem nos próximos capítulos desse trabalho.

Outro ponto que comprova a existência de uma preocupação com a qualidade artística das produções teatrais no início do Centro Popular de Cultura é a opção por relacionar as obras com experiências teatrais pré-existentes, ou seja, utilizar formas e teorias teatrais praticadas anteriormente na concepção dos espetáculos. Oduvaldo Vianna Filho dialogou com formas teatrais diferenciadas para criar suas peças, como o teatro de

revista em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* ou o teatro épico brechtiniano em *Brasil, versão brasileira*. Como veremos, a estrutura das peças demonstra um cuidado em sua elaboração, não apenas a vontade de transmitir uma ideia política. Sendo assim, o cuidado estético também reflete na construção das personagens, que ora são retratadas de forma mais individualizada e ora são tipos. Por isso na obra de Vianna Filho há personagens muito diferentes, como os Professores do *Auto dos 99%* (que são tipos) e Jerônimo de *Quatro quadras de terras* (que é uma entidade consciente).

Além disso, as referências históricas e a criação de personagens que correspondem a personalidades reais demonstram que houve a necessidade de uma pesquisa, um estudo a fim de incorporar tais elementos a obras ficcionais, a exemplo da personagem de Augusto Frederico Schmidt, que era um dos responsáveis pela elaboração dos discursos de Juscelino Kubistchek e aparece representando a ala imperialista do governo nacional-desenvolvimentista em *Brasil, versão brasileira*.

O trabalho formal como a justaposição de cenas e a divisão em quadros, que tem o objetivo de apresentar de forma aprofundada os conflitos centrais, também ajudam a mostrar que houve um cuidado estético na elaboração dos textos. Em *A mais-valia vai acabar*, por exemplo, D4 percorre diversos quadros isolados que representam sua tentativa de descobrir o que é a mais valia. No desfecho da obra pode-se notar que estes quadros serviram para aprofundar o tema central, que é a teoria da mais-valia. A comicidade bem elaborada, empregada nas peças, também mostra que havia uma preocupação artística. Para José Arrabal: “havia humor na arte do CPC, sem dúvida (...). O *Auto dos 99%* chegou a deslocar o maxilar de um espectador de tanto rir, em Alagoas” (ARRABAL, 1983, p.127).

A questão do rebaixamento estético retratado por Vianinha e Ferreira Gullar foi pensada por Carlos Estevam Martins (1963) em um documento intitulado de *Anteprojeto do manifesto do CPC*. Para o sociólogo, o centro de cultura deveria se dedicar exclusivamente a questões políticas e deixar de lado o comprometimento artístico. Sobre isso Estevam Martins diz:

Eles ficavam divididos: queriam participar daquilo e, ao mesmo tempo, ser grandes artistas. Na verdade, quem entrou para o CPC foi quem não tinha produção nenhuma e que, de uma forma ou de outra, via ali um espaço para começar a produzir. O próprio Vianinha vivia esse dilema: ser artista ou fazer o CPC. Porque, na

realidade, eram dois caminhos totalmente diferentes (BARCELLOS, 1994, p. 90).

Assim, apesar do cuidado com a elaboração das peças refutar a ideia de que não havia qualidade artística no teatro cepecista, diversos documentos e depoimentos contradizem tal ideia. O documento produzido por Estevam Martins foi determinante para guiar a forma de pensar da maioria dos artistas e intelectuais do centro de cultura no período posterior ao funcionamento do CPC. Contudo, Cacá Diegues evidencia que:

A partir de determinado momento, esse conflito interno ficou muito sério. Porque saiu um texto do Carlos Estevam – o Carlos Estevam sempre foi um teórico muito organizado. Ele escrevia de forma mais articulada. Ele tem uns dois ou três textos que foram motivos de longa discussão interna. Eram discussões longas e muito difíceis. A primeira – não me lembro o título, mas era um texto sobre essa questão, que era totalmente realista\socialista – defendia a ideia de que a nova concepção de arte era uma coisa pequeno-burguesa, a ideia de massificação da produção cultural, a ideia de horizontalização da cultura. Enfim, uma série de idéias que nós repudiamos de cara e que produziam discussões intermináveis (BARCELLOS, 1994, p.43).

A fala de Diegues mostra que dentro do movimento cultural ocorreram muitas discussões sobre o posicionamento estético adotado por Carlos Estevam Martins, uma vez que muitos artistas achavam importante não haver um rebaixamento artístico. O depoimento de Cacá Diegues propõe uma nova ótica a essa situação, faz pensar que dentro do CPC da UNE os artistas eram favoráveis ao aprofundamento estético, enquanto os intelectuais defendiam uma posição contrária. Isso justifica o descompasso entre a prática teatral, que evidencia um cuidado estético, e a produção teórica que exige a concentração no pensamento político.

O texto elaborado pelo sociólogo foi abordado por muitos pesquisadores do CPC da UNE como o *Manifesto* do centro de cultura. Os acadêmicos não analisaram essa produção como *Anteprojeto*, além de estenderem o pensamento de Estevam Martins a todos os participantes do movimento cultural, como se todos concordassem com o que estava afirmado no documento. Essa análise fez esses intelectuais chegarem ao um resultado

errôneo, uma vez que sem analisar efetivamente as obras passaram a desqualificá-las, apenas por meio da leitura dos textos teóricos.

A última entrevista concedida por Vianinha teve fundamental importância para a construção de uma autocrítica ferrenha por parte de ex-integrantes do CPC e da UNE. Essa fala de Vianna Filho foi pioneira em abordar os feitos do movimento sob o aspecto negativo, ao desconsiderar sua importância estética e social. A partir dela os outros ex-integrantes passaram a descartar a produção do movimento cultural. É importante lembrar que muitos estudos acadêmicos embasaram sua argumentação nos discursos de participantes do CPC. Talvez por utilizar as entrevistas, os estudiosos acabaram analisando a produção do centro de cultura sob um aspecto negativo, ou seja, a documentação utilizada induziu a formação de uma crítica que considerou desimportante a produção artística e social do órgão cultural da UNE. Durante a década de 1980 muitos acadêmicos como Marilena Chauí (1983), José Arrabal e Mariângela Alves de Lima (1983), Heloisa Buarque de Hollanda (1978) e Renato Ortiz (1985) produziram obras sobre o Centro Popular de Cultura. As principais críticas refletem as questões discutidas acima, ou seja, o suposto caráter paternalista, a falta de continuidade dos trabalhos efetuados, a questão da comunicação e do contato com a classe baixa, além da acusação do haver um rebaixamento estético.

Apenas na década de 1990, com a publicação de *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa, o olhar acadêmico começa a assumir uma nova posição. Ao contrário de seus colegas, a autora imprime uma ótica diferenciada sobre a produção teatral do centro de cultura da UNE. Costa (1996) analisa algumas obras desse período com o intuito de compreender a utilização do teatro épico brechtiano no Brasil, e, ao fazer isso, a autora ressalta a importância artística das obras do CPC, uma vez que relaciona essa produção ao método teatral desenvolvido por Brecht.

É claro que a obra de Iná Camargo Costa imprimiu um novo olhar sobre a produção do Centro Popular de Cultura, mas isso não foi suficiente para modificar pesquisas posteriores à sua. Marcelo Ridenti (2000), ao analisar as obras do CPC da UNE, desenvolve alguns conceitos de certo modo pejorativos, tais como *Romantismo Revolucionário*, que são reutilizados por outros pesquisadores para embasar a teoria de que

o centro de cultura não teve importância estética e social para a arte e nem para a sociedade brasileira.

O que se pode concluir é que há verdadeiramente um descompasso entre a teoria produzida pelos intelectuais, o discurso dos ex-integrantes e a prática teatral de Oduvaldo Vianna Filho. Sendo assim, cada documentação analisada leva o pesquisador para uma direção diferente. Como será exposto mais adiante, por meio das peças de Vianna Filho, tem-se uma visão de que dentro do organismo cultural da União Nacional dos Estudantes havia uma preocupação com o fazer artístico e que os membros do movimento cultural, assim como os acadêmicos, não souberam avaliar bem essa produção artística.

2.2. Uma história escrita em páginas em branco: a crítica teatral nos periódicos de grande circulação.

Como foi mencionado, a obra de Iná Camargo Costa (1996) mudou o modo de avaliar a produção do CPC da UNE. A autora utiliza um discurso feito por Chico de Assis a fim de subsidiar seu ponto de vista, contrário ao dos principais críticos teatrais do Brasil. Em sua fala, Chico de Assis afirma que a temporada de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* permaneceu cerca de nove meses em cartaz, com aproximadamente quinhentos espectadores por apresentação. Os dados apresentados pelo diretor teatral levaram a autora a condenar a falta de um estudo mais aprofundado sobre esta obra, além de criticar o fato de *A mais-valia vai acabar* não ter sido incluída na “história” da dramaturgia brasileira, escrita pelos principais críticos teatrais de nosso país. Partindo dessa argumentação, optou-se por verificar se de fato a crítica teatral, assim como os ex-integrantes do centro de cultura e os acadêmicos, também descartaram a produção de Oduvaldo Vianna Filho enquanto autor do CPC.

Entre os anos em que Vianinha atuou junto ao CPC da UNE, seu nome aparece de maneira muito rara em grandes periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro, tais como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Correio da Manhã*. Durante o ano de 1960, porém, ele teve um grande reconhecimento, com seu nome publicado quase que diariamente nos jornais. Essa marcante presença na imprensa se deu por meio do sucesso de *Chapetuba Futebol Clube*, peça escrita e encenada em 1959, que possibilitou ao dramaturgo receber

diversos prêmios como, por exemplo, de melhor autor ou autor revelação, entre eles, o Saci e o Governador do Estado. Por participar de cerimônias de entrega de prêmios, o nome de Vianna Filho aparece constantemente nos jornais.

Segue uma pequena nota para exemplificar o sucesso de *Chapetuba*:

Somente em junho, o elenco do Teatro de Arena, que se apresenta no Rio, voltará a São Paulo. O grupo de atores que com a peça de Oduvaldo Vianna Filho, “Chapetuba F. C.”, está alcançando êxito idêntico ao de “Eles não usam black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, estreará em abril, ainda no Arena do Rio, “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal, peça que deverá permanecer em cartaz até os primeiros dias de junho. Após essa encenação o grupo regressará a São Paulo, a fim de apresentar o texto de Augusto Boal, no teatro da rua Teodoro Baima.⁹

No ano de 1961, o Teatro de Arena passa por uma fase de expansão de seus trabalhos, apresentando diversos espetáculos em todo o Brasil e também no exterior. Como *Chapetuba* é uma das obras encenadas pelo Arena, são publicadas algumas matérias indicando que seu sucesso se estendeu junto ao momento glorioso vivido pelo grupo.

A partir do momento em que Oduvaldo Vianna Filho desliga-se da Companhia Teatro de Arena pode-se notar que os jornais paulistas (*Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*) deixam de publicar diariamente seu nome. Durante o período em que trabalhou junto ao CPC, a produção artística de Vianna Filho passou a ser praticamente ignorada, sendo publicadas poucas notas sobre suas peças *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* e o *Auto dos 99%*.

O Estado de S. Paulo apresentou duas notas sobre *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, nos dias 18 de maio e 22 de julho de 1960, em que a peça foi apresentada com grandes expectativas, anunciando sua futura estreia. Veja a publicação do dia 18 de maio:

O Teatro Jovem do Rio, em colaboração com a Faculdade de Arquitetura apresentará proximamente uma nova peça de Oduvaldo Vianna Filho, vencedor do “Saci” para o melhor autor brasileiro, “A mais- valia vai acabar, seu Edgar”, sob a direção de Francisco de Assis. O teatro da Faculdade é em arena.¹⁰

E a publicação do dia 22 de julho:

⁹ Regressa em junho o elenco do Arena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 de fev. de 1960. p.16.

¹⁰ Teatro jovem no Rio de Janeiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 de maio de 1960. p.11.

Está marcada para a próxima segunda-feira, na Faculdade de Engenharia do Rio de Janeiro, a estreia da peça “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Francisco de Assis para o Teatro Jovem.¹¹

Outra nota publicada pelo *O Estado de S. Paulo* apresenta a classificação do prêmio TAICE, no qual *A mais-valia vai acabar seu Edgar* recebeu uma gratificação pela terceira melhor colocação. Contudo, essa nota não ressalta pontos positivos ou negativos das peças premiadas, apenas informa os vencedores.

As publicações divulgadas pela *Folha de São Paulo* não se diferenciam das notas apresentadas no *O Estado de S. Paulo*, sobre a estreia de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, já que elas apenas pontuam que a peça de Oduvaldo Vianna Filho permanecia em cartaz naquele momento.

Como se vê, os jornais publicados na cidade de São Paulo não apresentam críticas às peças produzidas por Vianinha no CPC da UNE. Provavelmente isso ocorre pelo fato das peças terem sido encenadas no Rio de Janeiro.

O jornal carioca *O Correio da manhã*, por sua vez apresentou cinco matérias sobre *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Destas cinco matérias coletadas duas são notas anunciando a futura estreia da peça (dias 19 de julho e 17 de agosto de 1960). As outras três são críticas elaboradas por Van Jafa (crítico teatral do jornal), ocupando praticamente uma página, o que não é comum a este jornal. As matérias foram publicadas nos dias 24 de julho, 07 de agosto e 08 de novembro de 1960.¹²

É importante lembrar que o foco principal dos jornais de grande circulação não se voltava para as matérias relacionadas às artes. Por isso, muitas vezes, elas perdem seu destaque para fatos considerados mais relevantes, como foi o caso das eleições presidenciais de outubro de 1960, que resultou na vitória de Jânio Quadros. Outros fatos que deixaram para segundo plano as notícias relativas à artes foram, por exemplo renúncia de Jânio Quadros, e, conseqüentemente, a posse de João Goulart, além da morte do papa João XXIII.

¹¹ Nova peça de Vianna Filho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 de jul. de 1960. p.07.

¹² Optei por não analisar agora as críticas elaboradas por Van Jafa, pois elas serão de grande valia no momento da análise da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*.

Nos periódicos mencionados, a seção dedicada às artes ocupava no máximo duas páginas, sendo que alguns jornais publicavam cadernos específicos sobre artes. Este dado é interessante porque o pouco espaço gerava, inevitavelmente, certa “disputa” entre diversas companhias teatrais, que se alternavam como assunto das reportagens. Outro aspecto que provavelmente colaborou para a ausência de Vianinha das páginas do jornal foi o fato de dividir espaço com membros do seu próprio grupo como, por exemplo, em 1960 *Chapetuba Futebol Clube* dividiu seu espaço com outras peças do teatro de Arena, tais como *Gimba*, de Giafrancesco Guarnieri; *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal.

Para Vianinha, o ano de 1961 foi um ano de continuidade do trabalho iniciado em 1960 com o Teatro Jovem e que culminou na criação do Centro Popular de Cultura. No dia 06 de Janeiro de 1961, *O Estado de S. Paulo* apresentou uma matéria sobre possíveis publicações de peças teatrais, na qual se mencionava duas peças de Oduvaldo Vianna Filho: *Pátria o Muerte* e *Só Jânio dá a Isso o Máximo*. Esta última, pela cronologia elaborada por Maria Silvia Betti (1997), data 1962, porém a matéria nos mostra que ela foi escrita antes de 1961.

O Centro Popular de Cultura teve uma participação significativa junto às greves universitárias de 1962. Os membros do CPC da UNE escreveram coletivamente a peça *Auto dos 99%*, que faz uma crítica ao sistema universitário brasileiro, propondo, de forma cômica, sua reforma. As matérias dos dias 19 e 20 de junho, publicadas no *O Estado de S. Paulo*, e do dia 13 de junho, divulgada na *Folha de São Paulo*, relatam a experiência da proibição da encenação dessa obra, no Largo São Francisco, em meio a uma manifestação, por isso pode-se entender que os jornais paulistas só mencionaram a peça devido a sua proibição, uma vez que não criticam a peça, apenas noticiam o acontecimento. Já no *Correio da Manhã* não há matéria sobre o *Auto dos 99%*.

Um interessante artigo, publicado em 1963 no jornal *O Estado de S. Paulo*, mostra a concepção que a Frente da Juventude Democrática¹³ tinha sobre a UNE e sobre o CPC. Eles acreditavam que os participantes do centro de cultura eram: “Emissários da entidade extremista, transvestidos de um esdrúxulo CPC, com recursos fabulosos”¹⁴. É importante

¹³ Um grupo formado por estudantes anticomunistas radicais.

¹⁴ Denúncia a FJD: UNE promove nova onda de agitações. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 de fev. de 1963. p.13.

frisar que, de 1960 a 1964, esta foi uma das poucas matérias que citou o CPC nos grandes jornais pesquisados.

Em janeiro de 1964, algumas matérias publicadas nos jornais evidenciam a pequena quantidade de estreias no ano anterior. Os títulos das reportagens dão ideia de seus conteúdos. No dia 10 de janeiro de 1964, o *Correio da Manhã* apresentou a seguinte matéria: “63, dramaticamente um ano medíocre”; *O Estado de S. Paulo*, no dia 15 de janeiro de 1964, publicou: “Teatro: êxito em poucas estreias”; e a *Folha de São Paulo* expôs a conclusão do ano anterior: “O teatro em 1963 (conclusão) dezembro finalizou um ano medíocre”.

Assim como as peças anteriores escritas por Vianinha, *Os Azeredos mais os Benevides* não foi citada nos jornais paulistas. Porém o *Correio da Manhã* apresentou uma matéria no dia 14 de março de 1964, intitulada “O Teatro do CPC da UNE”, no qual comenta que esta peça estava sendo ensaiada e anunciava sua estreia para o mês de abril, para inaugurar o teatro do CPC da UNE. A matéria do dia 02 de abril divulga que a sede da UNE foi incendiada, o que evidencia que essa estreia não aconteceu. No dia seguinte, *O Estado de S. Paulo* divulgou uma nota dizendo que fora a primeira vez que a democracia esteve presente na UNE.

Como se pode notar, os jornais de grande circulação praticamente ignoraram a produção teatral do CPC da UNE, uma escolha que provavelmente tem um fundo ideológico e político. No Relatório do Centro Popular de Cultura é exposto que:

A imprensa na Guanabara está fechada para a divulgação das posições do CPC. Alguns jornais divulgam esparsamente as atividades do CPC. Apenas através do *Metropolitano*, jornal da UME, e de *Movimento da UNE*, revista e jornal da UNE, o CPC conseguiu debater suas posições no campo da cultura popular (BARCELLOS, 1994, p. 451).

No entanto, mesmo em revistas de esquerda, como *Movimento* e *Estudos Sociais*, não foram publicadas matérias que abordassem efetivamente as peças de Vianinha. Ambas as revistas, porém, não tinham seções dedicadas às artes, o que, de certa maneira, justifica essa ausência. A revista *Movimento* tinha o perfil de revista semanal e apresentava diversos artigos jornalísticos que abordavam os temas correntes nas discussões comunistas do período. Já *Estudos Sociais* consiste numa revista que, assim como *Movimento*, abordava

questões políticas (voltada para os interesses da esquerda), mas de forma acadêmica. De toda forma, os artigos publicados nessas revistas e nos jornais serão aproveitados a seguir, para enriquecer a análise das peças de Vianinha.

Em suma, durante o período de vigência do Centro Popular de Cultura, foram poucas as matérias jornalísticas que versaram sobre as peças escritas por Oduvaldo Vianna Filho. No período de janeiro de 1960 a abril de 1964, o dramaturgo esteve praticamente excluído dos periódicos. Cabe concluir que o CPC da UNE foi ignorado pelos jornalistas da época.

3.0. Capítulo 2- Entre risos e críticas: os primeiros passos de uma dramaturgia nacional-popular.

Isto é teatro. Aqui os homens se encontram e democratizam o grau de liberdade de cada um. Aqui os homens vêm discutir a liberdade que já conquistaram, vêm procurar caminhos para ampliá-la. Aqui o que comove é o sonho humano da gratuidade.

Vianinha

3.1. Do Arena ao Teatro jovem

Conforme foi adiantado, o início da década de 1960 para Oduvaldo Vianna Filho foi marcado pelo recebimento de diversos prêmios pela escrita de *Chapetuba Futebol Clube*. Neste momento, o Teatro de Arena seguia lotando as salas de espetáculos com as apresentações de *Eles não usam Black-tie* na cidade do Rio de Janeiro.

Durante a temporada carioca dessa peça *Vianinha*, que já havia substituído o autor da obra, Gianfrancesco Guarnieri, continuou representando a personagem Tião. Junto ao trabalho de ator, Vianna Filho passou a ser o responsável pelo Seminário de Dramaturgia daquela cidade, no qual privilegiou debates sobre o teatro de Erwin Piscator e de Bertolt Brecht. Inevitavelmente, ao estudar esses dramaturgos, Vianna Filho deparou com a noção de teatro político, o que de certo modo estava condicionada à aproximação com o proletariado.

Por meio dessas discussões surge a necessidade de compreensão dos mecanismos de exploração do trabalho gerados dentro do sistema capitalista. Para tanto, *Vianinha* propõe a outros dois membros do Arena, Chico de Assis e Miguel Borges, a escrita de uma peça sobre o conceito de mais-valia, ou seja, sobre o principal mecanismo de exploração utilizado por capitalistas. Segundo Chico de Assis: “Era uma peça do *Vianinha*, mas quem começou a escrever ela, era o Miguel Borges, eu e ele. Depois eu e o Miguel Borges dormimos no ponto e o *Vianinha* terminou a peça e ficou sendo dele.”¹⁵

Para conseguir subsídios teóricos para concretizar tal obra, ou seja, para compreender o conceito de mais-valia, Oduvaldo Vianna Filho foi buscar ajuda no Instituto Superior de Estudos Brasileiros –ISEB. Ao procurar o ISEB, ele foi auxiliado pelo sociólogo Carlos Estevam Martins que, além de lhe fornecer subsídios da teoria criada por Karl Marx, também lhe apresenta o Movimento de Cultura Popular –MCP, de Pernambuco, que pode ser considerado o ponto de partida para a criação do Centro Popular de Cultura¹⁶.

Como foi explicitado na introdução deste trabalho o MCP atuou em duas áreas: a de educação e a de cultura. Segundo Luiz Antônio Cunha e Moacyr Goés (1985), os objetivos na área educacional centravam-se em desenvolver e incentivar a educação de crianças, adolescentes e adultos, por meio de escolas de rádio e pela distribuição da *Cartilha do MCP*, baseada no método de alfabetização criado por Paulo Freire. É importante lembrar que este método, criado pelo educador brasileiro, visava à rápida alfabetização, segundo Nicéia Lemos Pelandé (2002) há registros de pessoas que aprenderam a ler e a escrever em apenas 40 horas.

¹⁵ ASSIS, Francisco de. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, agosto de 2009.

¹⁶ Carlos Estevam Martins teve contato com o trabalho desenvolvido pelo MCP, pois este grupo utilizou diversas vezes o prédio do ISEB para divulgar suas atividades por meio de palestras.

Na área cultural, o Movimento de Cultura Popular tinha como objetivo contribuir para o aumento do nível cultural e material do povo, assim como divulgar diversos aspectos da cultura popular, tais como teatro, cinema, artes plásticas e artesanato. Ao longo deste trabalho ficará nítida a influência que este grupo exerceu sobre o CPC da UNE, principalmente no aspecto cultural.

Como foi exposto, Chico de Assis, descontente com questões administrativas, desliga-se do Teatro de Arena. Em suas palavras:

A minha saída se deu porque o Zé Renato tinha prometido fazer sociedade conosco no Teatro de Arena. Aí eu cobreí, falei: Zé eu acho um bom momento para você fazer a sociedade. Aí o Zé pegou, fez um discurso não sei o que lá, que ele faria com todo mundo menos com um, que era comigo. Eu tinha as ideias muito diferentes das dele, eu falei: Zé, pode fazer com eles porque eu estou fora, e saí. Foi assim que eu saí do Arena. Só que o Zé não fez sociedade nenhuma e mais tarde vendeu o teatro, mas não fazer sociedade nenhuma era um golpe dele. Mas foi assim que eu saí, os outros eu não sei até que ponto o meu exemplo teve influência nas decisões, mas eu acho que foi mais ou menos pela mesma coisa, porque o Zé tinha entregue a direção do Teatro de Arena para o Paulo Affonso Grisolle e nós tínhamos combinados entre nós uma porção de regras a respeito de pagamentos, como por exemplo, de como que a gente queria dividir o dinheiro que era cada um de acordo com sua necessidade, então quem tinha filho ganhava mais, quem não tinha ganhava menos. E o Grisolle foi lá e começou, o que a gente não faria nunca, tratos escondidos, escondendo um do outro, criando um ambiente não muito democrático¹⁷.

3.1.1. O espetáculo

Após desvincular-se do Teatro de Arena, Chico de Assis decide iniciar sua carreira de diretor teatral, ao encenar junto com uma companhia de teatro amador, chamada Teatro Jovem¹⁸, a peça escrita por Vianna Filho com subsídio teórico do ISEB (*A mais-valia vai acabar, seu Edgar*). Segundo Chico de Assis, antes da estreia o grupo desistiu do projeto e foi substituído, em sua maioria, por estudantes do curso de arquitetura da Universidade do Brasil, situada na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷ ASSIS, Francisco de. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, agosto de 2009.

¹⁸ O Teatro Jovem, segundo Chico de Assis, era coordenado pelo empresário Kleber Santos e tinha uma sede provisória dentro da Faculdade de Arquitetura na Praia Vermelha.

Segundo a matéria publicada no dia 15 de maio de 1960 no *Estado de S. Paulo* o contato entre o pessoal do Arena com a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil se deu por meio da criação de uma segunda filial dos Seminários de Dramaturgia coordenada por Chico de Assis, que passou a funcionar nesta instituição.

O diretor teatral justifica a escolha da encenação da *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* pelos desafios que esta obra propunha, ou seja, expor de forma artística uma tese sócio-política-econômica (a mais-valia) nos moldes da estética, recente no Brasil, de Bertolt Brecht. Além disso, Chico de Assis argumenta ter ajudado Vianinha na construção dessa obra. Em suas palavras: “Mas eu, quando fui lá para o Teatro Jovem, falei: eu vou montar aquela peça, era uma peça que eu tinha dado opiniões, tudo, tinha uma familiaridade com aquela peça”.¹⁹

Para concretizar a montagem, Chico de Assis e Oduvaldo Vianna Filho convidaram alguns alunos de arquitetura para a construção de um cenário gigantesco (que tinha 15 metros de altura com diversos planos), chamaram Carlos Lyra para cuidar da sonoplastia, que musicou o espetáculo, e Leon Hirszman para a produção de filmes e *slides*.

Ousadamente, Chico de Assis propôs uma montagem que contou com diversos artificios, tais como a presença de uma orquestra e de um telão, que foi utilizado para a projeção de várias cenas cinematográficas, além de alguns *slides*. O diretor do espetáculo, em entrevista a mim concedida, relatou que no começo o espetáculo:

Foi financiado, pelo próprio Teatro Jovem, e depois pelo pessoal da arquitetura da faculdade da praia vermelha, porque o pessoal do Teatro Jovem depois saiu. Saiu da sociedade antes da peça estrear. E fiquei eu com o pessoal da arquitetura, e outros que tinham vindo depois, com o que eu tinha trazido do Arena. Eu trouxe do Arena o Joel Barcellos, que veio comigo de lá, o Hugo Carvana, que veio comigo de lá, o pessoal que era mais ou menos chegado a mim, que era do Arena, eu trouxe. Eu trouxe para montar e juntei com o pessoal que eu fiquei conhecendo lá, uns arquitetos, a maior parte arquitetos e outros que chegaram se aproximaram. Então o dinheiro vinha da turma mesmo, vinha do pessoal. Eu também não sei, eu não fiz uma coisa muito cara, fiz uma coisa muito barata. Tinha material lá para a construção, tinha essas coisas lá, foi uma coisa meio aproveitada.²⁰

¹⁹ ASSIS, Francisco de. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, agosto de 2009.

²⁰ ASSIS, Francisco de. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, agosto de 2009.

Para a realização desse espetáculo foi feito um intenso trabalho com os atores, tanto prático quanto teórico. No aspecto prático, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* exigiu uma boa preparação vocal, pois os atores (amadores) foram obrigados a cantar. Também foi realizado um trabalho de preparação corporal, pois os atores tiveram que representar e dançar. A crítica de Van Jafa atribuiu a Chico de Assis um bom trabalho, alegando que este solucionou alguns problemas do texto que deixaram o espetáculo mais engraçado e mais dinâmico, dizendo:

A direção de Francisco de Assis é muito requintada e bastante sortida de achados plásticos o que torna a peça mais engraçada e conseqüentemente mais convincente. Soube Francisco de Assis (que é ainda um diretor com cheiro de leite), conduzir o espetáculo com um rendimento plástico incomum e uma vibração artística sensível no referente aos atores jovens, na sua grande maioria estreados, ainda no B com A, BA do teatro. Teve assim uma habilidade de conduzir noviços na complicada multiplicidade exigida pelo espetáculo.²¹

No aspecto teórico, a diretriz foi focalizada nas questões da mais-valia (tema abordado na peça), mas também foram discutidas as questões estéticas desenvolvidas por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Além desses dois teóricos, os atores estudaram os princípios do Teatro de Revista, uma vez que o texto foi escrito e encenado nos moldes das revistas apresentadas na Praça Tiradentes. Segundo Oduvaldo Vianna Filho:

Resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo (PEIXOTO, p.98, 1983).

No prefácio da publicação de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Chico de Assis afirma que a ideia de encenar ou construir a obra nos moldes do teatro de revista foi sua, dizendo:

Eu na época estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Isso coincidia com o pensamento do Vianinha, mas eu tinha ainda uma íntima busca de um teatro mais acessível ao grande público e teimei em usar uma base estrutural de revista da Praça Tiradentes. Desta mistura, acrescentando formas estratificadas pelo cinema

²¹ *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07, ago, 1960.

americano, saiu a encenação da *Mais-Valia* (VIANNA FILHO, 1981, 215).

Como se pode observar, Vianinha e Chico de Assis optaram pela revista por ser um gênero tido como popular. Para Leslie H. Damasceno (1994) *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* era um musical essencialmente político que tinha como base estrutural o teatro de revista e que estaria enquadrado nos moldes do teatro brechtiano. Partindo desta constatação, será analisada a obra.

3.2. *A mais valia vai acabar, seu Edgar*: uma revista brechtiana para explicações marxistas.

Neyde Veneziano (1991), pensando na tradição do teatro de revista no Brasil, afirma que o prólogo consiste num elemento imprescindível para uma apresentação revisteira. Segundo a autora, o prólogo tem função primordial, uma vez que por meio dele eram apresentados os membros das Companhias, ou seja, se fazia uma apresentação de todas as personagens, além disso, tinha a função de desencadear o movimento do fio condutor que permearia a obra.

Ao propor que sua peça fosse encenada nos moldes do teatro de revista, Oduvaldo Vianna Filho inicia *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* com um prólogo que conta com a participação de todas as personagens. Segue um trecho:

Atenção! Vai começar a função!
Não será o melhor espetáculo da Terra,
Pobre de terra como ainda será.
Mas:
Não faremos chorar porque o croquete sobrou,
Rir não faremos porque o croquete faltou.
Queremos cantar o que sabemos,
Apesar de pouco sabermos,
Queremos fazer vocês rirem
Da graça que ninguém tem.
Titio e titia não brigarão,
Nenhuma Dona Maria vai chorar;
Titio, titia, Dona Maria
Estão cansados de brigar,
Desistiram de chorar.
Estão na rua pensando como chegamos até aqui
Com sono, língua de fora, camisa polida e a vontade deitando.

Só nos velhos palcos se choram, se brigam
Os deslembados que a vida é gastada na rua
Com jornal, promissória, remédio, trator,
Porta-avião, saudade, gravata, salsicha, canhão.
Procuramos outro descaminho
Mesmo enterrado, sem graça, raivudo
Para deixar de chorar porque o pinico furou,
Pneu estourou, cometa tem rabo, vovó não gosta de nabo
(MICHALSKI, 1981, p.224).

O prólogo de *A mais-valia vai acabar*, além de cumprir com a função de apresentar as personagens, apresenta o aspecto formal da peça, ao mostrar que um mesmo ator representará diversas personagens. Cabe exemplificar com outro trecho do prólogo, que diz:

Somos poucos: eu, eu, Abreu, Tadeu, Dirceu
Edivirges Seixas Dosório
José não veio com dor na espinha,
André faltou porque deflorou a vizinha,
Então é fazer papéis a mão-cheia:
Mudo de roupa sou bom, sou mau, sou gago,
Sou quatro, mocinho, fico na fila (MICHALSKI, 1981, p.225).

No teatro de revista, a prática de auto-explicação ou de justificativa formal nasceu a partir da necessidade dos autores de fazer a revista ganhar popularidade em território nacional, ajudando o público a entender e a se acostumar com as sucessões das cenas e dos quadros. Talvez Vianna Filho tenha sentido a necessidade de justificar o seu método para facilitar a compreensão do espetáculo por parte do público, já que, aqui, temos um espetáculo que se baseia na estrutura da revista, mas que é diferente em seu conteúdo.

Vianinha apresenta o fio condutor do espetáculo, os Desgraçados, convenção que Neyde Veneziano destaca como sendo uma das funções do prólogo. Ele atribuiu a apresentação da trama a um coro formado pelos quatro Desgraçados (operários) que relatam sua exploração ao trabalharem “sem parar”, produzindo objetos que eles não podem consumir por falta de poder aquisitivo.

O coro desta obra remete à técnica desenvolvida por Bertolt Brecht, que se apropriou do elemento cênico da tragédia, mas o utilizava com função diferenciada. Para Anatol Rosenfeld (2008) na tragédia Grega, o coro estava, de certa maneira, incorporado às ações do herói. Para Brecht e Vianinha, o coro serve como um divisor, uma quebra na ação

dramática, um dos recursos de distanciamento, que impede os espectadores de se deixarem levar pela emoção, mantendo sua lucidez. Esse instrumento brechtiano também serve para sublinhar e comentar aspectos importantes do texto ou, como neste caso, para apresentar o fio condutor da trama.

É de suma importância ressaltar que, assim como no teatro de revista, Vianinha optou pela tipificação das personagens. Para Neyde Veneziano (1991), ao contrário das personagens (indivíduos) que têm um passado, conflitos, que são imprevisíveis e que tem nome; os tipos são personagens fixas, ou seja, não passíveis de contradições internas ou de uma construção psicológica aprofundada. Os tipos são construídos por atitudes externas e podem, inclusive, não ter nome próprio, sendo identificados pela característica dominante de sua personalidade ou posição social.

No caso de *A mais-valia vai acabar*, os tipos são chamados pelas suas profissões, ou seja, Capitalista 1, 2 e 3 (que são empresários) e os Desgraçados 1, 2, 3 e 4 (que são os trabalhadores operários). O fato das personagens serem reconhecidas pelas suas profissões possibilita refletir sobre a lógica capitalista, pois, segundo Karl Marx (2010), no sistema capitalista as pessoas se transformam em coisas, “você é o que você produz”, ou seja, sua profissão. Sendo assim, por meio da construção de seus tipos/personagens Vianna Filho propõe uma crítica ao capitalismo.

A primeira cena inicia-se com um intervalo de trabalho de dois minutos concedidos aos Desgraçados. Como não estão acostumados com horários para descanso, eles não sabem como se sentar. Um tenta por a cabeça no lugar do assento, outro não consegue dobrar as pernas, enfim as personagens nesta cena têm atitudes improváveis, absurdas, justamente daí é que vem a sua comicidade.

O teatro de revista pode ser definido como um gênero de fazer rir e de efetuar críticas, tendo como sua principal matéria-prima o ridículo. Segundo Neyde Veneziano:

O ridículo é, de fato, a matéria-prima da revista. Dele ela sempre se nutriu, ao longo de sua evolução histórica. Contudo, a farsa é seu parente mais próximo, pois, ao aproximar-se do burlesco, chega à exacerbação do próprio ridículo (VENEZIANO, 1991, p.87).

Ivo C. Bender (1996) em seu estudo sobre o teatro cômico diz que a definição de comédia está ligada à noção de absurdo e de ridículo. Recorrendo aos escritos deixados por Aristóteles, o autor afirma que o espectador ri apenas daquilo que lhe é conhecido, ou seja,

o riso implica em se reconhecer o ridículo. Para ele, o riso surge quando alguma coisa foge da “norma adequada”. Em suas palavras:

Para que o riso se manifeste é necessário que o sujeito que ri tenha uma certa ideia do que seria correto na área dos valores morais ou, simplesmente, daquilo que seria justo no que diz respeito a uma natureza sadia. Ele precisa ter a ideia, mesmo que vaga, ou instinto inconsciente daquilo que é desejável dentro de determinada sociedade (BENDER, 1996, p.58).

O autor alega que este tipo de riso é gerado por meio da fuga ao convencional, ou seja, a plateia ri daquilo que foge ao comum ou ao esperado. No caso da cena de *A mais valia vai acabar* pode-se notar que além desse tipo de riso, também existe o riso de zombaria que nasce da constatação de defeitos físicos ou de caráter das personagens, ou seja, o espectador ri porque se sente “melhor” do que a personagem representada no palco. A cena, portanto, é absurda, engraçada e faz uma crítica à exploração excessiva do trabalho daqueles desgraçados, que, de tanto trabalhar, esqueceram-se como se descansa.

Anatol Rosenfeld (2008), ao explicar o teatro épico brechtiano, afirma que para Bertolt Brecht o cômico por si só gera um efeito de distanciamento, uma vez que o espectador na cena cômica não se identifica a fundo com as personagens e nem com os seus desastres. Para embasar o seu argumento, Brecht utiliza o exemplo das piadas verbais, alegando que num primeiro momento elas tornam-se estranhas, ou seja, há um momento de incompreensão por parte do ouvinte. Mas que vem seguida de um choque de compreensão.

Como o intuito do seu teatro é “tornar estranho”, Brecht combina o cômico com o didático, e diz que esta mistura resulta em sátira. Entre os recursos satíricos mais utilizados pelo dramaturgo alemão, o mais comum é o grotesco, que tem como essência o estranhamento. No caso do teatro brechtiano esse artifício serve para (des)familiarizar o mundo do espectador, que receberá uma nova explicação e uma nova orientação.

A primeira cena de *A mais-valia vai acabar* tem essa função de (des)familiarizar o mundo dos espectadores, ao propor uma crítica ao sistema capitalista por meio de um comportamento absurdo das personagens, uma vez que os operários de tanto trabalharem não se lembram como se faz para se sentar. Sendo assim, Vianna Filho, seguindo o modelo teatral de Brecht, teria deslocado o espectador de seu mundo, e a partir daí pôde orientá-los da maneira em que julgou necessário. Para Brecht:

O teatro, com as suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar (BRECHT, 2005, p. 146).

Neyde Veneziano (1991) evidenciou a proximidade do teatro de revista com as ideias de Brecht. Para ela, a ligação se dá por meio da ação dramática realizada na concepção física, que, além de mostrar, narra e comenta os fatos. Em suas palavras:

A ação revisteira, no entanto, difere desta concepção aristotélica de ação dramática. Enquanto esta é desencadeada pelos conflitos internos e externos dos personagens e recheada de emoções até subjetivas, aquela costuma ser impulsionada pelo movimento (físico) e mostra, ao narrar e comentar os fatos, um semblante próximo do épico-brechtiano (VENEZIANO, 1991, p. 91).

Durante a primeira cena de *A mais valia vai acabar, seu Edgar* também se pode notar a utilização de outro elemento cômico: o duplo sentido. Esse instrumento gerador de riso foi muito recorrente no teatro de revista, principalmente nos números de cortina²², e depois foi reutilizado no humor radiofônico.²³ Um exemplo está na conversa entre D1 e D3:

D1 – Mulher, raiva do próximo e do afastado... é isso a danação! Você não quer trabalhar porque é vagabundo, bundo; quer ficar escrevendo nome feio em latrina, trina; assistindo partida de futebol, tebol; dançando em carnaval, naval; quer jogar sinuca com uma mão só, só; espiando a irmã de seu amigo pelo buraco da fechadura dura.

D3 – Tem graça! A Graça, irmã de meu amigo, nem de graça. A sua ainda...

D1 – O quê?

D3 – Assua... assua o nariz, infeliz (MICHALSKI, 1981, p.228).

Vendo que os dois minutos de descanso são poucos até para brigarem entre si, os Desgraçados decidem ir até a casa dos Capitalistas para reivindicar mais dois minutos de intervalo do trabalho. Nesta cena, o espectador depara com recursos inspirados nos moldes brechtianos. Bertolt Brecht pensava a cenografia como mais um elemento para distanciar o espectador de suas emoções, ou seja, o cenário serve para manter o espectador consciente,

²² Eram quadros cômicos que não utilizavam cenários e tinham como finalidade preencher o tempo, uma vez que a cortina se fechava para a organização de nova ambientação cenográfica.

²³ É importante lembrar que Vianinha possivelmente herdou esse tipo de humor de seus pais, o comediógrafo Oduvaldo Vianna e a radialista Deocélia Vianna.

ao lembrá-lo constantemente de que está assistindo a uma ficção, de que está no teatro. A rubrica da cena exemplifica essa noção do palco enquanto elemento de distanciamento.

Enquanto cantaram, no outro canto, a moça que saiu da máquina se despede dos capitalistas e sai. Eles viram o tapume – Agora ele representa uma janela de um palacete. Somem atrás do tapume. Aparecerão de short, como estavam, mais cartola, gravata, óculos escuros. Estes apetrechos são tirados do baú, à vista do público. O tapume serve de biombo também. Os desgraçados dão voltas pelo palco em passeata. Chegam na frente da casa dos capitalistas (MICHALSKI, 1981, p.230).

A prática de revelar diante do público as técnicas teatrais e os bastidores do teatro foi muito utilizada em diversas linguagens teatrais tradicionais, como a *Commedia dell'Arte*, e por autores como Pirandello em *Seis personagens a procura de um autor*, Shakespeare e Meyerhold, além de ser corriqueira no teatro de revista. Segundo Ivo Bender (1996), a revelação de procedimentos cênicos consiste também num elemento cômico, porém gerado pela ação física:

O transformar-se em outro, o mascarar-se ou disfarçar-se em cena aberta é fonte de riso levada a termo de ação física, objetiva, mesmo que venha ancorada no texto ou por simples indicação de rubrica (BENDER, 1996, p. 29).

A fim de convencer os Desgraçados de que sua luta por dois minutos a mais de descanso não é viável, o C2 (Capitalista 2) inventa uma mentira sobre a sua história. Conta que nasceu de um repolho e por meio de sua vontade de vencer conseguiu conquistar os bens materiais que possui. Em sua argumentação, a personagem evidencia a lógica capitalista da mais-valia (comprar e vender mais caro). Durante a sua fala, os outros Capitalistas, por impulso, revelam a verdadeira história, porém sempre corrigem o erro e passam a compactuar com a mentira. Um exemplo consiste no diálogo entre C2 e C3:

C2 – Nasci num repolho, era dia de chuva de céu preto e zangado quando abri o olho. Com três meses vi-me sozinho no mundo desalmado, com um papelzinho no bolso da fralda. Abri-o e li-o. Com três meses fui obrigado a ler, graças aos óculos da casa “Tô te manjando daqui de longe, hein?”

C3 – (*Comovido*) Verdade essa história? Seu pai não tinha aquela fazenda... (*Toma um cotucão no estômago*) Lá estava escrito: *Hei de vencer!* E esse foi o meu lema (MICHALSKI, 1981, p.232).

Na *Poética*, Aristóteles (1986) elenca nove maneiras diferentes de um autor despertar o riso da plateia. Dentre essas maneiras, a primeira seria o *engano*, um exemplo da utilização deste artifício é a cena retratada acima, na qual toda a plateia percebe que as personagens estão sendo enganadas, menos elas mesmas. Para ilustrar melhor, os atores se transformam em outros personagens/tipos na frente do público intensificando, ainda mais, a comicidade.

Para desviar a atenção dos Desgraçados, que desconfiaram da falsa história que ouviram, os Capitalistas criam um concurso no qual o homem mais feliz do país infeliz ganharia uma viagem aos Estados Unidos da América. É importante lembrar que as reivindicações dos trabalhadores não foram atendidas, pois no mundo capitalista tempo é dinheiro. Para Iná Camargo Costa (1996), nesta cena Vianinha dirige uma crítica aos antigos programas de auditório (ainda hoje recorrentes na televisão) que exploram desgraças pessoais e familiares em troca de prêmios (duvidosos).

O coro do *homem feliz* mostra como o conceito de felicidade desejado pelos jurados do concurso corresponde à lógica capitalista, onde o homem feliz é o trabalhador alienado, ou seja, feliz é o sujeito que vive apenas para o trabalho, e que não se ocupa de outras atividades.

Coro do Homem Feliz – Não sabe ler, não quer comer,
Ri sem saber por que,
A mãe morreu, irmão sumiu,
Logo, logo vai pro beléliu.
Não tem nada que lhe possam roubar,
De tão seco nem precisa mais urinar.
O homem feliz é sozinho:
Não ama, não chora, não pensa, não lê:
É feliz! Feliz (MICHALSKI, 1981, p.242).

O desfecho desta situação ocorre na fábrica, quando D2, vencedor do concurso *O homem mais feliz do país infeliz*, descobre que será impossível desfrutar do prêmio, uma vez que não fala inglês (língua oficial do destino da recompensa), tem medo de viajar de avião, além de não poder faltar ao trabalho. A cena termina com a morte de D2, ocasionada por seu esgotamento físico. Vianinha recorre mais uma vez aos elementos de *distanciamento* brechtianos para não permitir que a emoção assumira o primeiro plano da trama. Para tanto, utiliza o humor (negro), e também elementos fantásticos, tais como fazer o morto falar.

D3 – Morreu, feliz. (*D1 acende uma vela e põe na mão de D2*)
D2 – (*Ao público*) Puxa! Ainda vão queimar minha mão? (*morre*)
D4 – Assim? Assim é que se morre? Com essa cara sugada? Rindo por quê? Amassado, encarquilhado, encurvado... dormindo em pé? Assim eu vou terminar?
D3 – E sem mulher?
D4 – Sem ver o mar?
D3 – Sem ver mulher.
D4 – Sem beber cerveja, mijar na areia, xingar um guarda, comprar um mamão, soltar balão, sem andar de avião? Sem acreditar, sem ninguém machucar... Sem ter raiva? Sem fazer castelo no ar? (MICHALSKI, 1981, p.244).

Neste diálogo, pode-se observar que Vianna Filho abordou a morte do operário pelo viés cômico. Os outros desgraçados ficam preocupados com o fato de morrer sem ter aproveitado a vida, ou seja, eles evidenciam que em suas vidas, por trabalharem o tempo todo, não tiveram tempo para beber cerveja ou comprar mamão, atos comuns no cotidiano do brasileiro.

Essas dúvidas levam D4 a questionar, sob a forma de um pequeno monólogo, por que sente uma dor no peito e por que não tira o macacão do corpo. D3 levanta a hipótese, que ouvira no diálogo com os Capitalistas, de que esta sensação (angústia), sentida por seu colega, pode ser causada pelo lucro. O Desgraçado 3 demonstra estar disposto a descobrir “o que é o lucro”. No momento de sua partida ele encontra com os Capitalistas, que lhe propõe viajar no lugar do falecido D2. Bestificado com o mundo consumista que lhe é oferecido, D3 aceita a viagem, que se realizará com a companhia de Anitinhazinha, uma suposta garota de programa. Segundo Maria Silvia Betti:

Para os Desgraçados, a imagem dos Capitalistas é distante, difusa, e aparece sempre revestida de uma aura de confronto e beleza altamente desejáveis. D3, premiado com uma viagem aos Estados Unidos, absorve e passa a reproduzir integralmente os argumentos que justificam a exploração e o *status quo*. Não lhe ocorre lembrar, por exemplo, que sua oportunidade de realizar essa viagem surgiu em função da morte do contemplado inicial, seu colega de fábrica D2, exaurido em virtude do excesso de trabalho (BETTI, 1997, p.96).

Antes de partir, D3, em conversa com seus companheiros de trabalho (D1 e D4), diz ter descoberto o motivo da existência do lucro, alegando que ele só existe porque o mundo gira. Nesta cena fica evidente a posição religiosa assumida por D1, uma vez que efetua uma

reza pedindo aos céus para a terra parar de girar. Por meio deste quadro, Vianna Filho indica sua visão sobre a religião alienar os homens, ao utilizar o exemplo da personagem Desgraçado 1 que, ao invés de buscar uma solução viável, permanece alienada esperando uma impossível solução celestial.

D4, por sua vez, não encontrando uma saída consistente para melhorar sua vida, decide se suicidar. Para tanto, procura uma “empresa” de suicídio, um prédio de 25 andares no qual um sujeito cobra determinada taxa por andar, ou seja, um cidadão paga um determinado valor para pular de uma certa altura (quanto mais alto, mais caro). Como D4 dispunha de verba apenas para pular do primeiro andar, o que segundo o dono do empreendimento não matava, mas dava um bom susto, desiste do suicídio. De forma hilária, Vianinha mostra com ironia como o capitalismo está presente até na hora de morrer.

Esta cena remete a uma passagem da peça *Revolução da América do Sul*, de Augusto Boal (na qual Vianinha trabalhou como ator, em 1960): quando a personagem José da Silva tenta se matar, seu Anjo da Guarda norte-americano cobra-lhe impostos por tudo o que foi fabricado no seu país (Estados Unidos). Como José não tinha mais dinheiro o Anjo passa a retirar-lhe todos os objetos norte-americanos, inclusive sua arma, deixando-o apenas de cueca por não perceber que era de náilon.

Deste momento em diante a personagem Desgraçado 4 assume o papel do *compère* (compadre), típico do teatro de revista, mas que, com o tempo, caiu em desuso no Brasil. Segundo Neyde Veneziano:

Mais do que um personagem, o *compère* era uma convenção que vinha com a função revisteira determinada: a de ligar os quadros, comentando-os. No entanto, a imagem que se fazia mais comum estava entre *clown* e o *cabaretier*, um cômico trapalhão que também dançava, cantava e se apresentava vestido a rigor (VENEZIANO, 1991, p.118).

Como mostrarei a seguir, a personagem D4 percorre um caminho formado por vários quadros, a fim de descobrir o que é o lucro, ou seja, o que é a mais-valia. No teatro de revista era muito comum o compadre perder algo ou buscar alguma coisa, no caso de *A mais-valia vai acabar* o *compère* tenta, em suas andanças, descobrir a essência de sua exploração. Para Neyde Veneziano:

A ação revisteira dos textos de resenha anual era, portanto, uma ação de movimento na qual alguém (geralmente o *compère*)

chegando à terra ou à cidade a ser revistada, perdia alguém ou alguma coisa e, no ato de procurar, correr atrás, percorrer, passear, ia deparando-se com os quadros cômicos, episódios e de fantasia. Obstáculos não faltavam, desviando os personagens de seu caminho (VENEZIANO, 1996, p.23).

Ao contrário dos quadros de revista que desviavam a personagem de seu foco principal, os quadros da peça de Vianinha ajudam D4 a descobrir o significado da mais-valia. O primeiro quadro acontece na rua após a tentativa frustrada de suicídio. Sentado em frente a duas barbearias, ele observa que para fazer a barba de um sujeito o barbeiro gasta \$5 e cobra de seu cliente \$10. A movimentação desta cena é repetida diversas vezes. Segundo o crítico teatral Van Jafa “Na cena dos barbeiros, que é um pouco longa, apararia (graça, como anedota, nunca deve ser repetida) um pouco e colocaria música na cena”²⁴.

Para Henri Bergson (1980) a rigidez ou a mecanização do movimento, de atitudes, gestos, ações e comportamentos gera o riso. No caso da cena dos barbeiros, Vianinha optou por incluir uma mecanização dos movimentos dos barbeiros, fazendo com que o quadro seja mais cômico do que explicativo. Nele, o autor faz com que as personagens tirem e coloquem uma barba alegórica, o que também remete ao recurso de não realismo brechtiano.

BARBEIRO 2 – Já ganhei cincão hoje... Você ganhou mais amarelão! (*Barbeiro 1 ri de novo. Barbeiro 2 volta com a barba. O mesmo processo. Vai se tornando cada vez mais rápido. Já nem saem de cena. Nem fazem mais comentários. Levantam. Trocam a barba. Cantam. Cada vez mais rápido. Levantam, riem do desgraçado, cantam, tiram a barba, pagam. Terminam só resmungando tudo numa velocidade incrível. Termina*) Dezo! (*Barbeiro 1 faz a barba*) (MICHALSKI, 1981, p.251-252).

Dando continuidade a sua busca pela compreensão da teoria da mais-valia, D4 realiza um experimento em uma loja de automóveis. Ele tenta comprar o melhor carro da loja (*Velostec*) com uma carta que sua avó deixara antes de morrer, pois para ele a carta tem valor inigualável. Desgraçado 4, não conseguindo, obviamente, efetuar a compra, percebe que para comprar qualquer coisa precisa de algo que possua não qualquer tipo de valor, mas valor de troca.

²⁴ A mais-valia vai acabar, seu Edgar. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 05 de nov. de 1960. p.16.

Nesta cena, Vianinha expõe a teoria marxista através das personagens D4 e Vendedor:

VENDEDOR – A gente compra o que dá trabalho pra fazer.

D4 – O dinheiro existe então porque existem coisas que a gente compra. Mercadorias... Todas as mercadorias servem para alguma coisa, mas nem tudo que existe é mercadoria. E são mercadorias porque a gente faz coisas pra vender não pra usar! (*O vendedor se levanta e beija o D4*) (MICHALSKI, 1981, p.258-259).

Cabe citar também a exposição do próprio Marx sobre o valor:

Tempo de trabalho socialmente necessário é o tempo de trabalho requerido para produzir-se um valor-de-uso qualquer, nas condições de produção socialmente normais existentes e com o grau social médio de destreza e intensidade do trabalho. O que determina a grandeza do valor, portanto, é a quantidade de trabalho socialmente necessária ou o tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de um valor-de-uso. Como valores, as mercadorias são apenas dimensões definidas do tempo de trabalho que nelas se cristaliza (MARX, 2010, p.61).

Neste quadro D4 avança mais um pouco na sua pesquisa sobre a mais-valia. No quadro anterior ele descobriu que as pessoas gastavam menos para produzir algum produto e vendiam por mais, nesta cena ele descobriu que o valor de cada produto é medido pelo tempo socialmente gasto para a sua produção.

Nesta cena Vianna Filho retoma o mesmo elemento cômico, que havia empregado no início da trama, de “ressuscitar” um morto, neste caso o vendedor. Após a sua morte ele continua dando explicações ao Desgraçado, assim como na cena da morte de D2, o autor utilizou deste elemento não apenas para gerar riso, mas também para bloquear as emoções dos espectadores.

No fim deste quadro entra um Sujeito que diz ter entrado nesta peça para fazer graça e levantar o ânimo do público. No teatro de revista era comum a presença do *monsieur du parterre* um espectador-ator que participava da encenação com opiniões, questionamentos, discussões e reclamações. A personagem Sujeito, mesmo não reproduzindo a função de espectador, tem a função do *monsieur du parterre*, uma vez que atua com naturalidade e teatraliza as expectativas do público. Para Neyde Veneziano:

Brincando sob uma pretensa naturalidade, as intervenções do *monsieur du parterre* teatralizavam as expectativas do público e

permitiam que a metalinguagem característica das revistas de ano ocorresse de forma lúdico-didática (VENEZIANO, 1991, p.144).

A fim de exemplificar a atuação do Sujeito cabe citar a passagem que diz:

SUJEITO – Com licença. Como a peça, escrita por um principiante, tem explicação que não acaba nunca e muito pouco riso, eu fui encarregado pela companhia de fazer alguma graça aos senhores para levantar o ânimo do público. (*Dá três pulinhos com a cara mais séria do mundo*) Muito obrigado. (*Quando vai saindo D4 continua a rodar*) Vejam se isso tem graça! Principiante! (*Sai*) (MICHALSKI, 1981, p.260).

Como se pode observar, o Sujeito teatraliza o pensamento do público, que a essa altura possivelmente estava achando a peça repleta de explicações. Justamente por representar o pensamento da plateia pode-se atribuir a esta personagem a função do *monsieur* do teatro de revista. De certa forma, esta personagem serve também como um elemento brechtiano, uma vez que relembra que o público esta assistindo a um espetáculo ficcional.

Este recurso de distanciamento desenvolvido por Bertolt Brecht faz o ator exercer também a função de narrador, o que possibilita às personagens adquirirem certa consciência de que são personagens. Na peça de Vianinha, este método aparece com frequência no diálogo das personagens *Sujeito* (que diz ter entrado na peça para alegrá-la, chamando o autor muitas vezes de principiante), *Indivíduo* (um ator que errou de teatro e entrou na peça errada), nas falas de *D3* (que reclama da peça, dizendo que nem tem tempo para trocar de roupa direito) e de *D4* (que em diversos momentos fala com o público, piscando para a plateia quando vai mentir).

Segundo Anatol Rosenfeld:

Por uma parte de sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose. Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel (ROSENFELD, 2008, p.161).

A descrição de Rosenfeld enfatiza o difícil trabalho executado por atores ao se desdobrarem em atores/narradores. Na peça escrita por Oduvaldo Vianna Filho o ator deixa de lado a personagem que estava representando para assumir uma nova personagem, o narrador, que explicará a mensagem do texto ao público, num recurso tipicamente brechtiano.

O terceiro e último quadro visitado pelo compadre D4 foi um congresso de economia. Este encontro ocorre de forma hilária, uma vez que esta cena é composta por quatro velhos que interrompem suas discussões a todo o momento, seja para tomar remédios ou para fazerem necessidades fisiológicas. Novamente Vianna Filho trata com bom humor a questão da morte, neste caso ocorre o falecimento de um dos Velhos. E o que torna a passagem engraçada é o fato de que, dessa vez, o congresso para novamente, para prestar homenagem com um minuto de silêncio.

Para Iná Camargo Costa (1996) as teses defendidas pelos velhos neste congresso (representantes da classe dominante) são mostradas de modo cômico, o que leva o espectador a desvalorizar as informações difundidas por eles. Ao contrário do que acontece com o discurso do jovem economista (a personagem positiva do Moço), que é formal. Para a autora:

Esse congresso expõe a luta ideológica segundo algumas de suas armas: se, por exemplo, os ideólogos da classe dominante procuram por todos os meios impedir ou prejudicar a exposição da teoria marxista, chegando a “aprovar” uma tese absurda, por outro lado o dramaturgo retira deles qualquer traço de credibilidade (COSTA, 1996, p.84).

Além dos quatro velhos, estão presentes uma enfermeira que tem a função de cuidar deles e um jovem economista (Economista Moço). Por meio da exposição teórica do Moço é que finalmente D4 compreende o conceito de mais-valia. A personagem Moço é o único a verdadeiramente falar sobre o conceito no congresso. O jovem economista desempenha o papel fundamental de difusor do saber acadêmico para o operário explorado.

A breve passagem na peça da personagem Moço pode ser interpretada como a representação do intelectual. Vianinha, assim como outros militantes da esquerda, acreditavam que a maneira mais eficiente de se acabar com a exploração era por meio do conhecimento formal, ou seja, o artista e intelectual tinha a obrigação de mostrar ao povo as opressões sofridas pela classe operária que, por sua vez, passaria a lutar contra o

capitalismo. Sendo assim, os intelectuais também teriam a função de organizar o movimento que colocaria fim à exploração.

Para Maria Silvia Betti (1997), o Economista Moço, indiretamente, desperta essas funções nos jovens universitários que formavam a plateia do espetáculo. Para a autora:

Vianinha acabou por, talvez inconscientemente, conferir um papel determinante precisamente à personagem do Economista Moço, que ele próprio parece, num primeiro momento, cautelosamente relegar a um segundo plano de importância. É precisamente o economista a personagem de maior representatividade em relação ao público que prestigiou a montagem no anfiteatro da Arquitetura: a classe média universitária (BETTI, 1997, p. 101).

Pelo viés estético, a cena do congresso remete à reunião da congregação inserida na peça *Auto dos 99%* que será exposta no próximo capítulo. É importante ressaltar que a comicidade desta cena também foi abordada por meio de uma falha física do Moço, a gagueira. Segundo Vladimir Propp (1992), a revelação inesperada de um defeito que estava oculto gera o riso, que seria aquele de zombaria. No caso de *A mais valia vai acabar*, a gagueira gera na plateia esse riso de zombaria. Apesar da falha física, o riso não inviabiliza a mensagem a ser transmitida, já que D4 só compreende o conceito da mais-valia após ouvir o discurso do Moço.

Como comentei anteriormente, nesta cena, Vianna Filho por meio da personagem Moço, expõe a teoria da mais-valia criada por Karl Marx. Em sua fala no congresso ele diz que o valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário para a sua fabricação, e que esse tempo varia de acordo com a evolução da técnica e da ciência. Aprofundando-se mais na teoria marxista, o economista gago diz que a força de trabalho tornou-se mercadoria, e por isso surgiu o lucro (mais-valia), ou seja, a exploração. Para Karl Marx:

A força de trabalho só pode aparecer como mercadoria no mercado enquanto for e por ser oferecida ou vendida como mercadoria pelo seu próprio possuidor, pela pessoa da qual ela é a força de trabalho (MARX, 2010, p.198).

Karl Marx (2010) afirma que o valor da força de trabalho é medido como as outras mercadorias, pelo seu tempo de trabalho. O pensador econômico ressalta que a exploração se dá por meio da expropriação de horas excedentes de trabalho. Em suas palavras:

O valor do capital variável igual ao valor da força de trabalho por ele (capitalista) comprado, sendo a parte necessária do dia de trabalho determinada pelo valor dessa força de trabalho e a mais-valia determinada pela parte excedente do dia. A taxa da mais-valia é, por isso, a expressão precisa do grau de exploração da força de trabalho pelo capital ou do trabalhador pelo capitalista (MARX, 2010, p.254).

Ao observar a fala do Moço, Desgraçado 4 chega à conclusão sobre o que é o lucro. Para unificar os argumentos expostos pelo gago, que foi interrompido diversas vezes, Vianinha faz D4 ler o texto que o economista jogou fora, irritado por não conseguir lê-lo aos outros colegas de profissão.

D4 – “O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece tão paradoxal e contrário à observação de todos os dias. Parece também paradoxal que a Terra gire ao redor do Sol, e que a água seja formada por dois gases altamente inflamáveis. As verdades científicas serão sempre paradoxais se julgadas pela aparência enganadora das coisas. Karlão!” Que bonito. (*Anda em roda pelo palco*) Pensa 4, pensa 4, pensa 4... Junta as coisas... o seu Gago disse que a força de trabalho também virou mercadoria? E quanto é que ela vale? Ela vale o tempo de trabalho que levam pra fazer a força de trabalho? Que esquisito... (VIANNA FILHO, 1981, p.265).

Pode-se observar que os escritos lidos por D4 remetem ao pensamento de Karl Marx, chamado na peça de Karlão. Para Maria Silvia Betti (1997) Vianinha sublinha a responsabilidade de um intelectual articular suas ideias aos trabalhadores, representados na peça respectivamente pelo Moço e por D4. Por sua vez, este último divulga sua descoberta a outro companheiro, D1.

Na cena posterior ao congresso de economia Vianna Filho utilizou o artifício de duplas, muito utilizado na arte circense. Para Ivo Bender:

Na comédia o “outro” é presença constante, e de sua existência podem brotar algumas das mais recorrentes peripécias que têm marcado o gênero. Além disso, o herói cômico dificilmente age sozinho: criados, escravos, irmãos gêmeos, parentes ou amigos servem como duplos, ou, então como cúmplices na obtenção do objetivo do protagonista (BENDER, 1996, p.39).

A dupla de Desgraçados, nesta cena, percorre uma feira imaginária proposta por D4. Nela o compadre mostrará a D1 a teoria da mais-valia que aprendera no congresso de

economia. Para tanto, as personagens visitam uma feira na qual D1 só pode comprar aquilo que costuma utilizar diariamente. As compras são feitas com horas de trabalho e não com dinheiro.

D1 possui oito horas para gastar com suas compras, ou seja, possui o tanto de horas que trabalha por dia. Essa personagem por sua vez não quer apenas comprar o que compra em sua realidade, alegando que, como se trata de imaginação, pode comprar as coisas que sempre desejou ter, tais como, um prato de caviar e uma viagem para o Guarujá. Com isso, nota-se mais uma vez como a noção de felicidade para os Desgraçados está ligada ao consumismo e ao padrão de vida dos Capitalistas.

No fim de suas compras D1 gastou apenas duas horas com suas utilidades diárias, mas as seis horas de trabalho que lhe restaram ficaram com o porteiro da feira, mostrando que a mais valia são as horas de trabalho que o trabalhador não recebe. Cabe exemplificar com o trecho do texto dramático:

D1 – (*Chora*) Não quero mais, 4. Tem tudo aqui... e eu não posso ter nada! (*A feira vai diminuindo. Um lixeiro vem varrer. Assobia música triste*) Já comprei tudo que eu uso todo dia...

D4 – Quanto você gastou?

D1 – Duas horas... Deixa eu comprar mais coisa, seu Coisa.

D4 – Não. Só compra no sonho o que você compra acordado. É a décima vez que o autor me faz dizer isso... Depois a gente encontra ele.

D1 – (*Ao público*) Eu vou guardar essas seis horas de trabalho que sobraram... Depois sonho sozinho e compro mais coisa, seu Coisa.

PORTEIRO – (*Aparecendo o fundo*) Essas horas ficam conosco cavalheiro... (VIANNA FILHO, 1981, p.272-273).

Após o término da feira o compadre explica ao Desgraçado 1 que o fato de o porteiro ter ficado com as horas de trabalho restantes consiste na mais-valia e que isso acontece em seus trabalhos, diariamente. Eles trabalham oito horas e recebem apenas duas, sendo as seis horas o lucro dos Capitalistas. Em suas palavras:

D4 – Sabe como é que o Gaguinho disse que chamava isso de ficar com as horas que a gente trabalha?

D1 – Não.

D4 – Mais –valia.

D1 – Maisania? (VIANNA FILHO, 1981, p.273).

Nesta cena mais uma vez Vianna Filho retoma as ideias de Karl Marx, no trecho em que este expõe sua tese sobre o lucro:

Quando o trabalhador opera além dos limites do trabalho necessário, embora constitua trabalho, dispêndio de força de trabalho, não representa para ele nenhum valor. Gera a mais-valia, que tem, para o capitalista, o encanto de uma criação que surgiu do nada. A essa parte do dia de trabalho chamo de trabalho excedente (MARX, 2010, p.253).

Karl Marx diz que todo trabalhador é explorado, alegando que ao trabalhar para um capitalista ele utiliza de sua força de trabalho um tempo excedente ao necessário para a sua sobrevivência. Como foi mostrado Vianna Filho expõe essa passagem do texto de Marx por meio da feira, na qual D1 é impedido de utilizar as horas que lhe sobraram, ou seja, as horas de trabalho que excedem a sua necessidade de sobrevivência.

Para Maria Silvia Betti (1997) durante a cena da feira pode-se observar a utilização de mais um recurso estético, a alegoria. Esse procedimento cênico, também recorrente nas revistas, utiliza-se da metáfora por meio da encenação, a fim de ilustrar e “materializar” elementos abstratos. A utilização da alegoria também serve para reforçar uma ideia ou um posicionamento adotado. Com o emprego desse recurso, Vianna Filho consegue sublinhar o seu principal objetivo, o funcionamento da mais-valia.

A metalinguagem é o instrumento mais rico desta cena, uma vez que dentro da ficção acontece uma “outra” história. Esse instrumento tinha sido utilizado no início da trama no quadro em que os Capitalistas enganam os Desgraçados. Nela aparece um Indivíduo (caracterizado para uma peça de época) que diz ter errado de teatro. Esta *persona* ocupa função semelhante a do *monsieur du parterre* uma vez que entra em cena para comentar as falas, além de brincar com as personagens em cena.

Segundo Leslie Damasceno (1994), na cena final de *A mais valia vai acabar, seu Edgar* acontece uma batalha verbal entre Capitalistas e Desgraçados, na qual esses últimos demonstram suas indignações acerca da injustiça de trabalharem para a produção de lucro. Neyde Veneziano afirma que o contraste era essencial para o teatro de revista, o embate entre Capitalistas e Desgraçados são exemplos de contrastes. A autora também relata que em obras de revista o contraste surgia na forma, ou seja, uma cena um pouco mais calma seguida de outra agitada. Em suas palavras:

O ritmo do espetáculo revisteiro era calcado na lei do contraste: a um ator que falava pausadamente, contrapunha-se a outro que metralhava o texto. Na construção dramática, uma cena muito

agitada era antecipada por outra mais parada. Contraste. Era o que não faltava na revista (VENEZIANO, 1991, p.107).

Cada cena da peça de Vianna Filho apresenta um tempo diferente, fazendo uso de um ritmo revisteiro. Na cena final, a ação dramática corre menos agitada do que na cena da feira. Neste quadro, a teoria marxista é retomada mais uma vez nas falas dos Capitalistas 1 e 3, e mostra como o próprio Capitalista 3 se sentiu roubando os Desgraçados.

C1 – Fala baixo. Mais-valia. Eles trabalham oito horas e os produtos que utilizam pra viver por dia, valem quatro horas, duas horas de trabalho... conforme a gente vai aperfeiçoando a técnica.

C3 – E essas quatro horas que sobram?

C1 – Ingenuozinho. Faz bilu-bilu. São nossas horas – é o meu iate, minha boate, a virgindade de minha filha, o meu peru, sua havaiana, nosso pastel de creme, nossa piscina, minha vacina, meu cavalinho... poc, poc, cavalinho bom.. Minhas fábricas.

C3 – Então nós estamos roubando essa gente?

C1 – Não senhor! A gente fica com a mais-valia só. Dar a mais-valia pra bêbado, pingunço, desdentuço? (MICHALSKI, 1981, p.274).

No decorrer desta cena o Desgraçado 4 é preso, acusado de ser subversivo, isto é, com o argumento de que ele estava transtornando a ordem pública, sendo que ele estava apenas reivindicando os seus direitos. Para soltar seu colega, D1 propõe uma greve de trabalho a outros operários. A solução cênica dada por Vianna Filho para soltar D4 da cadeia foi a greve de trabalhadores que já havia sido explorada anteriormente por Gianfrancesco Guarnieri em *Eles não usam Black-tie*. Assim como em *Black-tie*, pode-se dizer que Vianinha exemplifica para seu público uma das principais formas de reivindicação popular.

No desfecho da peça, as falas das personagens Desgraçados, declamando nomes comuns tais como Marinho, Toninho e Ricardo, dirigem-se para o público, e afirmam que os produtos que são dos Capitalistas também lhes pertencem, uma vez que foram produzidos pelos trabalhadores, neste caso os que estão assistindo à peça. Essas falas são intercaladas pelo coro formado pelos Capitalistas que dizem que é mentira dos Desgraçados. A cortina se fecha e o Sujeito atrás dela, apenas mostrando o rosto, dá três pulinhos e diz “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” (MICHALSKI, 1981, p.278).

Como se pode notar, no final da trama *Vianna Filho*, por meio das suas personagens, fala diretamente ao espectador, com intuito de mostrar que este também é um produtor da mais valia, ou seja, um explorado pelo sistema capitalista. Não se deve esquecer que anteriormente os *Desgraçados* já haviam demonstrado a força de reivindicar seus direitos por meio de greves. Talvez a lição deixada pelo autor seja a de que por meio das reivindicações populares, os explorados acabem com a mais valia.

Para Maria Silvia Betti (1997) o fato do desfecho de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* instigar a participação popular, torna esse espetáculo alegorizante, uma vez que as relações mostradas no palco transcendem os limites da obra ficcional. A autora reforça sua argumentação ao relatar que por meio da encenação dessa peça é que surge o Centro Popular de Cultura, ou seja, que as questões propostas no texto de Vianinha são concretizadas, logo após o término dessa encenação. Para a autora:

Ao final, o objetivo é atingido, a elucidação se produz, e o ciclo alegórico se abre: a alegorização, que foi capaz de induzir em cena o entendimento e gerar a ação, deverá ser agora reproduzida no plano histórico para que a mais-valia (e com ela, obviamente, o próprio capitalismo) efetivamente se acabe. É esta a sugestão que o texto contém e foi por abordá-la de forma eficaz que a montagem de Chico de Assis potencializou a criação do CPC pouco depois (BETTI, 1997, p.106).

Yan Michalski, organizador da obra que contém a publicação de *A mais valia vai acabar*, optou por agregar, após o término do texto, as partituras das músicas cantadas durante o espetáculo. O dramaturgo faz referências a elas no desenrolar de sua obra, porém não as agrega em seu texto. As seis músicas, escritas por Vianinha e musicada por Carlos Lyra, seguem a proposta de Brecht. Nas obras brechtianas, as músicas assumem a função de comentar o texto, de substituí-lo, e de apresentar a posição do autor, acrescentando à ação dramática novos horizontes.

As músicas no teatro de revista também ocupavam a função de substituir o texto dramático. Para Neyde Veneziano (1991), as chamadas *coplas*, composições em versos, elaboradas para serem cantadas pelos atores, faziam parte integrante do texto. Segundo a autora essas músicas também apresentavam grande dose de humor.

Não se pode deixar de lembrar que o dramaturgo buscou alinhar sua obra dentro dos padrões teatrais proposto por Bertolt Brecht, o que deixaria sua obra atual do ponto de vista

artístico. Van Jafa direcionou, ao registrar suas impressões sobre a peça, uma crítica alegando que o dramaturgo, por mais que tentasse se aproximar do teatro épico, não conseguia se afastar do gênero burlesco. Em suas palavras:

Oduvaldo Vianna Filho é um moço extremamente inteligente e hábil, possui uma polida leitura ocidental e cristã e à última hora, com atraso impressionante, entusiasmou-se pelas teorias de Marx. O que ele defende ou pretende defender não está nem sofreu na carne. É artificial e brilhante como sua própria peça, que expurgada da sua didática funcionaria maravilhosamente, e que o “partido” olharia com repulsa considerando obra da decadência, pois “A mais valia vai acabar seu Edgard”, mesmo sem querer, foi feita e vive desse tom. O burlesco nela é mais forte e também mais funcional do que o pretendido. É que Oduvaldo Vianna Filho por mais força que faça e por mais que leia Brecht não consegue sair das vizinhanças de Ionesco.²⁵

A impressão de Van Jafa evidencia também uma crítica à teoria marxista. Ele se referiu à obra de Karl Marx como algo ultrapassado, ou pelo menos não tão atual. A percepção estética de Van Jafa sobre a peça de Vianna Filho pode ser justificada pelo fato do dramaturgo executar em sua obra o modelo do teatro de revista, que explora a comicidade simples e o burlesco. Porém, o crítico teatral, para reforçar seu argumento, exclui a proximidade do texto dramático de Vianinha com o teatro brechtiano. Na verdade, o que ocorre é exatamente o contrário da argumentação do crítico, a riqueza da peça não está na construção das personagens, na elaboração de conflitos profundos, está exatamente naquilo que Van Jafa considera inferior: a comicidade. As piadas simples, os recursos apontados nessa análise, como o engano, o absurdo, a repetição, continuam a fazer rir e a serem usados como ferramentas de crítica social a partir do humor, como é o caso dessa peça.

Oduvaldo Vianna Filho estruturou sua peça nos moldes do teatro de Bertolt Brecht. Aqui, ele não desenvolveu sua trama seguindo o exemplo dramático do dramaturgo alemão, mas sim seus escritos teóricos. Sendo assim, em *A mais valia vai acabar* pode-se observar a influência de Brecht por meio de diversos elementos cênicos tais como o Coro, as músicas, a função do ator como narrador, mas não se pode pensar na influência brechtiana como desenvolvimento do enredo dramático. A construção formal da obra como um todo se

²⁵ A mais-valia vai acabar, seu Edgar. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 05 de nov. de 1960. p.16

aproxima mais da revista, pelo conteúdo cômico, pelo ritmo, pela alternância de quadros, pela construção de personagens tipo e alegorias.

Vianna Filho, em *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, conseguiu ajustar a forma ao conteúdo, ou seja, trabalhou com uma temática até então nova para a dramaturgia com uma forma relativamente nova para o teatro brasileiro da época, o épico brechtiano. E foi além ao remeter, conjuntamente, a uma forma tradicional no teatro popular brasileiro, que também é épica, a revista. Justamente por atrelar forma ao conteúdo de maneira eficaz a peça de Vianna Filho consiste num exemplo de dramaturgia que funciona cenicamente, fato atestado pelo sucesso do espetáculo dirigido por Chico de Assis.

3.3. Do Teatro Jovem ao CPC da UNE

3.3.1. A criação do CPC e seu vínculo com a UNE

Com foi exposto anteriormente, os ensaios para a encenação de *A mais valia vai acabar, seu Edgar* aconteceram no teatro da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Esses ensaios eram realizados em um pátio onde havia grande circulação de pessoas e por isso foi se formando um grupo fixo de discussões que contava com espectadores que iam assistir à preparação do espetáculo e com alunos que circulavam por esse pátio. Nas palavras de Chico de Assis:

Então no começo da montagem eu fazia ensaios abertos lá na faculdade da praia vermelha, na faculdade de arquitetura e nesses ensaios abertos começaram a vir muitas pessoas. Vinha o Millôr Fernandes, vinha o Hélio Fernandes, irmão dele, vinha uma série de jornalistas, vinha o pessoal o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Eles adoravam ficar lá sentados assistindo os ensaios e eu conversava muito com eles sobre o que tava acontecendo nos ensaios e foi se formando um grupo assíduo de pessoas que frequentava lá. Eu tinha decidido conservar esse grupo de alguma forma só que eu não sabia direito como, o grupo era muito amplo, tinha Hélio Fernandes que era do Carlos Lacerda, tinha o Millôr que era um cara mais ou menos até de direita e tinha a maioria que era o pessoal de esquerda, essa coisa tudo bem.²⁶

²⁶ ASSIS, Francisco de. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, agosto de 2009.

Na fala acima, Chico de Assis demonstra uma vontade de conservar o grupo heterogêneo que havia se formado em torno da montagem do espetáculo. Após o término da temporada de *A mais valia vai acabar*, Oduvaldo Vianna Filho, que trabalhava como ator na peça, resolveu, junto com Carlos Estevam Martins, consolidar a formação do grupo, que passou a se chamar Centro Popular de Cultura, e recebeu nítida influência do MCP de Pernambuco.

Um documento não publicado, cedido por Maria Silvia Betti, provavelmente escrito por Vianinha, mostra que o Centro Popular de Cultura surgiu como meio de organização da intelectualidade para superar o afastamento entre os artistas e intelectuais e a consciência popular. Neste texto fica evidente que primeiramente o CPC cogitou atingir as massas por meio de um circo, apelidado de *Tomatão*. Ou seja, uma lona vermelha, cobrindo uma armação de alumínio leve e desmontável que percorreria os bairros e subúrbios levando espetáculos, filmes, palestras, exposições de arte, prestando assistência médica e jurídica, até deixar organizado um núcleo de cultura popular no local.

O *Tomatão* não foi concretizado por ser um empreendimento muito caro, para mantê-lo seria necessário cobrar entradas a preços incoerentes a um órgão de cultura popular. Sobre a formação do CPC, Chico de Assis diz:

Eu estava organizando eles para continuar com aquele movimento que se formou entorno da montagem da *Mais-valia*, aí quando o Vianna veio trabalhar na peça, o Vianna viu esse grupo que eu tinha arrumado, e ele junto com uma das pessoas que eu tinha trazido que era o Carlos Estevam Martins, eles resolveram que ia ter um negócio chamado Centro Popular de Cultura. Aí eu fui contra porque eu falei assim: olha, eu consegui fazer uma coisa ampla politicamente e vocês querem botar isso dentro da UNE, não sou a favor. A UNE vai dar uma cara de movimento estudantil de esquerda AP/PC, essa coisa que eu não acho bom.²⁷

A fala do diretor teatral remete ao fato de Vianinha e Carlos Estevam Martins organizarem, como primeira atividade oficial do CPC, um curso de filosofia ministrado pelo professor José Américo Motta Peçanha, no auditório cedido pela UNE – União Nacional dos Estudantes – o que proporcionou maior aproximação dos elementos do CPC com a instituição. Segundo Manoel T. Berlinck:

²⁷ Idem, 17.

Uma nova diretoria havia sido eleita para a União Nacional dos Estudantes. Carlos, Vianinha e Leon procuraram membros da nova diretoria e propuseram, inicialmente, a realização de um curso de história da filosofia a ser realizado no auditório da UNE, ministrado pelo filósofo José Américo Peçanha como continuação da experiência iniciada com *A mais valia vai acabar* (BERLINCK, 1984, p.22).

O curso possibilitou a aproximação entre o Centro Popular de Cultura e a União Nacional dos Estudantes. Esta cedeu uma sala e permitiu a utilização de seu auditório para o funcionamento do recém-criado centro de cultura. Existiu desde o começo, como vemos, uma vontade dos artistas em dar continuidade às discussões iniciadas por meio da apresentação do espetáculo *A mais valia*.

Vianinha, em um texto não datado, provavelmente escrito em 1960, intitulado *O artista diante da realidade (um relatório)*, mostra quão difícil era a situação financeira “do artista” brasileiro para promover sua arte. Neste texto, Oduvaldo Vianna Filho propõe uma ligação do Teatro de Arena com o Partido Comunista (PCB), como uma forma de resolver os problemas financeiros, em suas palavras:

Não digo que o Teatro de Arena deva ser subsidiário do Partido comunista. A ligação porém seria fecunda – mantidas as independências. Os contatos seriam abertos por ele. Ele auxiliaria a administração do Arena (PEIXOTO, 1983, p.78).

Esta fala de Vianna Filho mostra como ele defendia a ideia de um grupo artístico ser subsidiado por uma entidade política. Formalmente, a ligação entre o CPC e a UNE ocorreu em 1962. Manoel Berlinck (1984) aponta que no regimento interno do CPC da UNE (documento que legaliza a união entre as duas instituições) o órgão cultural dispunha de autonomia administrativa e financeira com relação à instituição estudantil. O autor ressalta a contradição neste fato, uma vez que o CPC era oficialmente o aparelho cultural da UNE.

Nos primórdios do Centro Popular de Cultura da UNE pode-se notar algumas contradições estéticas, uma vez que antes de desenvolverem suas próprias peças o movimento de cultura optou por encenar obras do Teatro de Arena. É importante lembrar que as peças do Arena receberam diversas críticas de membros que se desligaram desse grupo e que mais tarde fundaram o CPC. A peça *Eles não usam Black-tie*, anteriormente alvo de críticas, foi a primeira obra a ser encenada pelo movimento cultural. Além desse espetáculo, os integrantes do CPC utilizaram trechos da peça *Revolução na América do Sul*

de Augusto Boal para atrair espectadores em praça pública. Em um artigo publicado pela revista *Movimento*, em outubro de 1962, intitulado “Do Arena ao CPC”, Vianna Filho ressalta a importância da peça de Guarnieri para o teatro brasileiro. Esse texto pode ser visto como uma possível justificativa para a encenação de tal peça pelo CPC. Em suas palavras:

A desconfiança e a incredulidade do artista brasileiro em relação à sua capacidade criadora é tão grande que a estreia de *Eles não Usam Black-Tie* foi assistida com um único comentário: “Vai cair. No segundo ato cai... No terceiro cai. Ah, então, no finalzinho vai cair”. *Black-Tie* não caiu. *Black-Tie* levantou a confiança e a responsabilidade do artista brasileiro de teatro para realizar seus pronunciamentos sobre o mundo. *Black-Tie* afirmou que as conquistas formais precisam estar ajustadas à capacidade perceptiva de um povo. *Black-Tie* afirma que arte é uma arma do homem na sua luta de liberdade e libertação (PEIXOTO, 1983, p.93).

Outra contradição evidente na criação do CPC volta-se para a divergência política entre os integrantes do órgão cultural e a UNE. O Centro Popular de Cultura era formado em sua maioria por pessoas vinculadas ao PCB, enquanto que a União Nacional dos Estudantes era constituída por uma maioria de integrantes que militavam na Ação Popular – AP. Essa divergência não impediu que o CPC se vinculasse à UNE, mas consistiu numa contradição interna importante de direcionamento político.

A história da AP esteve intimamente ligada ao movimento estudantil. Originou-se da Juventude Universitária Católica – JUC, um grupo formado por estudantes principalmente da PUC (Pontifícia Universidade Católica) e vinculado à Igreja Católica. No início da década de 1960, o Brasil vivia os reflexos do imperialismo norte-americano, intensificado pelo governo Kubitschek, e, assim como parte do movimento estudantil, a JUC também participava das lutas de reivindicação da democratização do ensino.

A União Nacional dos Estudantes teve fundamental importância na luta pela legalidade de João Goulart. Depois que Jango assumiu o poder, o órgão estudantil sentiu-se vitorioso frente às suas reivindicações e decidiu apoiar as reformas de base programadas pelo então presidente da República. Para Haroldo Lima e Aldo Arantes (1984), nesta época os movimentos sociais tinham alcançado certa autonomia, mas seguiam os padrões desejados pelos órgãos oficiais, ou seja, os movimentos populares caminharam a reboque do projeto do governo.

Os autores se referem ao fato de os principais organismos reivindicatórios desejarem as reformas planejadas pelo governo. Dentro da JUC surge neste contexto um grupo ligado a práticas políticas de esquerda. Lima e Arantes também pontuam que neste momento o Partido Comunista Brasileiro estava passando por uma crise interna sobre seu direcionamento ideológico. Esse fato fortaleceu a vertente de esquerda da JUC, uma vez que muitos jovens simpatizantes do comunismo se filiaram ao grupo.

Neste momento de efervescência política, o papa João XXIII fez declarações favoráveis ao socialismo. Se a vertente política da JUC não estava totalmente decidida pela doutrina comunista, as declarações do papa contribuíram para esta definição. Para Haroldo Lima e Aldo Arantes:

A JUC, pelo seu “engajamento” no movimento estudantil, vê-se diante da necessidade de definir objetivos políticos mais gerais para o cristão. Por essa razão, no Congresso dos 10 anos, realizado em 1960, no Rio de Janeiro, a JUC aprova o documento intitulado “Diretrizes Mínimas Para o Ideal Histórico do Povo Brasileiro”, onde faz a opção por um “socialismo democrático” e pelo que chama de “revolução brasileira” (LIMA e ARANTES, 1984, p.27-28).

Ao assumir o posicionamento de esquerda, os integrantes da JUC optaram por ser uma terceira via política, ou seja, desejavam ser uma terceira opção de esquerda entre o idealismo e o marxismo. Eles consideravam o idealismo como algo utópico e desligado da realidade, e sobre o marxismo criticavam o fato de não levar em conta os valores dos indivíduos.

Essa diretriz política ideológica assumida pelo grupo desagradou alguns setores da Igreja Católica, que não aprovavam as posições políticas assumidas pela Juventude Universitária Católica. Esses setores defendiam que a JUC deveria atuar no campo da confissão religiosa e não lutar por causas políticas.

Sendo assim, em 1962 o grupo “político” da Juventude Universitária Católica decide romper com a vertente cristã. Surge então a Ação Popular, com características mais políticas do que religiosas, mas mesmo assim é importante frisar que o grupo assume a posição de esquerda católica. Como a JUC já estava consolidada no meio estudantil, a Ação Popular herdou a notoriedade do grupo católico, e manteve estreita proximidade com a UNE. Para Haroldo Lima e Aldo Arantes:

Em aliança com o grupo de linha reformista que vai em seguida formar o PC Brasileiro, a JUC assume, por intermédio de Aldo Arantes, a direção da União Nacional dos Estudantes, em 1961. Essa aliança e o reconhecimento que a UNE fizera da União Internacional dos Estudantes (UIE), em seu XXIV Congresso, foram motivos de novos atritos entre a alta hierarquia da Igreja e a JUC (LIMA e ARANTES, 1984, p.30-31).

Cabe ressaltar que a AP se consolidou em uma das viagens organizadas pela UNE, chamada de UNE-Volante. Esse projeto foi realizado com patrocínios cedidos por uma Companhia Aérea, e com verba doada pelo Ministério da Educação. A UNE-Volante possibilitou ao Centro Popular de Cultura da UNE divulgar seu trabalho pelas principais capitais do Brasil. O centro de cultura se instalava em uma cidade e permanecia no local até deixar articulado um novo CPC e assim o órgão cultural passou a ter filiais em todos os estados brasileiros. Segundo o relatório do Centro Popular de Cultura, a UNE-Volante viajava pelo país:

Realizando espetáculos teatrais, debates sobre arte popular, exibição de filmes documentários e espetáculos em praça pública, venda de livros e discos populares e participantes – apesar dos defeitos artísticos, da estreiteza ideológica –, o CPC da UNE contribuiu para instalar, em diversos estados brasileiros, movimentos de cultura popular, abrindo perspectiva de ação para a juventude universitária e para a intelectualidade (BARCELLOS, 1994, p.445-446).

Durante todo o período de existência do Centro Popular de Cultura, a UNE foi presidida por membros pertencentes à Ação Popular. Daí a contradição apontada anteriormente por Chico de Assis, uma vez que dentro de um mesmo órgão existiam duas forças políticas de esquerda divergentes em alguns pontos de vista. É importante sublinhar que no início da década de 1960, o movimento estudantil não se limitou a lutar apenas pelos problemas estudantis. A UNE também pensava nos problemas dos trabalhadores urbanos e rurais (atuando junto a sindicatos e a ligas camponesas), assim como pelo interesse nacional (na luta contra o capital estrangeiro).

Mesmo atuando em vertentes políticas distintas, havia uma sintonia entre o CPC e a União Nacional dos Estudantes. Por meio da obra elaborada por Haroldo Lima e Aldo Arantes pode-se observar muito do pensamento vigente dentro da instituição estudantil. Esses autores tiveram íntima relação com a UNE, sendo que Arantes presidiu a instituição. Pode-se notar que os temas abordados pelos autores também foram trabalhados pelo órgão

cultural. Um exemplo são as obras produzidas por Oduvaldo Vianna Filho, assim como a UNE o dramaturgo procurou debater temas paralelos ao universo estudantil. Em *Quatro quadras de terra* e em *Os Azeredos mais os Benevides*, o teatrólogo dramatizou a luta pela reforma agrária, assim como em *Brasil, versão brasileira* abordou a luta anti-imperialista, também em pauta nas discussões da UNE.

A experiência da encenação de *A mais valia vai acabar, seu Edgar* foi fundamental para o fazer teatral difundido pelo movimento de cultura. É de suma importância ressaltar novamente que o CPC da UNE executou um fazer teatral com diferenças marcantes em relação ao modelo de dramaturgia vigente no Brasil e que consolidou a opção formal experimentada em *A mais valia vai acabar*.

O CPC da UNE buscou sintonizar a forma ao conteúdo. Ao abordar questões direcionadas para um público popular e diversificado, o órgão cultural da UNE optou por apresentar suas obras em praças públicas, universidades, sindicatos e etc. A utilização de um espaço cênico não convencional pode ser justificada pela tentativa de aproximação com um público efetivamente popular. Para Julián Boal:

O teatro é a produção emblemática do CPC, e a mais direcionada para os espectadores populares. Com efeito, o teatro não precisa de um lugar especial para ser mostrado ao público (diferença entre o cinema) e seu custo de produção sendo quase nulo, ele pode ser apresentado gratuitamente. Os elementos necessários para a sua apresentação tornam as representações facilmente realizáveis; além disso, teatro não precisa de um público letrado ou alfabetizado, sendo *a priori* acessível a todos (BOAL, 2000, p.14-15).

Mesmo não tendo uma existência temporal longa, pode-se considerar que o CPC da UNE teve uma produção bastante intensa. O centro atuou em diversas áreas da cultura, no campo do cinema houve a produção do filme *Cinco vezes favela* e também o início das gravações do *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Continho, interrompida por conta do golpe-civil-militar de 1964.²⁸ Na área musical foi promovido um evento de MPB – Música Popular Brasileira no teatro municipal do Rio de Janeiro, assim como a produção do disco *O povo canta*. Na literatura houve a publicação da coleção *Cadernos do povo brasileiro* (incluindo três volumes intitulados *Violões de Rua*) e a produção de diversos cadernos de cordel. Sem dúvida o campo mais marcante da produção do CPC da UNE foi o teatro. É

²⁸ O filme *Cabra marcado para morrer* inicialmente foi uma produção compartilhada entre o CPC da UNE e o MCP.

importante dizer que com a instauração do golpe de 1964, muitos textos dramáticos produzidos pelos membros do Centro Popular de Cultura se perderam. Manoel Berlinck apresenta em seu trabalho uma lista contendo a produção teatral:

Produção e montagem das seguintes peças: *Os Azeredos mais os Benevides* de Oduvaldo Vianna Filho (Prêmio Serviço Nacional de Teatro – 1966); *Brasil – versão brasileira* de Oduvaldo Vianna Filho (escrita em fevereiro de 1962); *O auto dos 99%*, de Carlos Estevam; *Petróleo e Guerra na Argélia*, mural de Carlos Estevam; *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho; *O filho da besta torta do Pajéu*, de Oduvaldo Vianna Filho; *O petróleo ficou nosso*, mural de Armando Costa; *Clara do Paraguai*, de Armando Costa; *A estória de um sultão muito do safado e suas implicações imperialistas*, mural de Milton Feferran; *Mistério do Saci*, peça infantil de Helena Sanches; *Não tem imperialismo no Brasil*, mural de Augusto Boal; *Triste história do candidato cordato*, de Olga Regina (escrita em março de 62); *Miséria ao alcance de todos*, de Arnaldo Jabor; *Petróleo*, conferência ilustrada de Elísio Medeiros Pires Filho; *Pátria livre* (de autor desconhecido); *O auto do tutu tá no fim* e *Auto dos cassetetes* (também de autor ou autores desconhecidos) (BERLINCK, 1984, p. 29-30).

A primeira produção teatral de Vianna Filho no Centro Popular de Cultura e que, para Iná Camargo Costa (1996), efetivamente consolidou os ganhos estéticos da encenação do Teatro Jovem, foi *Brasil, versão brasileira*. A trama aborda como temática central a luta anti-imperialista, tendo a questão da aliança de classes proposta pelo PCB, sem se esquecer das divergências geradas dentro da esquerda partidária, como temas transversais. A peça foi constantemente apresentada em sindicatos.

3.4. *Brasil, versão brasileira*: o problema da aliança de classes e a luta contra o imperialismo.

No início de *Brasil, versão brasileira* Vianna Filho apresenta a temática a ser desenvolvida no enredo da peça por meio da exposição de uma série de *slides*. As 112 imagens mostradas são, após a projeção inicial, novamente expostas durante o espetáculo, em momentos que marcam a passagem de uma cena para outra. Os *slides* buscam evidenciar a questão do imperialismo, tema central da peça.

Neste primeiro movimento são projetadas as imagens do símbolo da empresa estatal Petrobrás, sendo essa sobreposta pelo logotipo da Esso, fato que pode ser interpretado como uma sobreposição (substituição) da empresa estrangeira à petroleira nacional. Além de símbolos, os *slides* mostram algumas personalidades importantes para a época e que de certa forma ajudaram na consolidação do capital estrangeiro no Brasil. Dentre as pessoas retratadas estavam Juscelino Kubistchek (ex-presidente do Brasil, que privilegiou a abertura do país para o capital estrangeiro); Jonh Foster Dulles (ex-secretário de Estado norte-americano, que desenvolveu diversas estratégias durante a guerra fria); Augusto Frederico Schmidt (um poeta da segunda geração modernista, e idealizador do primeiro supermercado no estilo norte americano: DISCO - Distribuidora de Comestíveis. Foi um dos principais redatores dos discursos de Juscelino Kubitschek, além de ser mentor da OPA – Operação Pan-Americana – que inspirou a *Aliança para o progresso*, criada pelos Estados Unidos da América na gestão de John Kennedy); o próprio Jonh Kennedy (ex-presidente norte-americano); Horácio Láfer (ex-ministro das Relações Exteriores do governo JK); Eisenhower (ex-presidente norte-americano com formação militar e que estava no poder no início da guerra-fria); Assis Chateaubriand (fundador dos *Diários Associados* e ex-Senador) e Carlos Lacerda (governador da Guanabara no período de existência do CPC da UNE)²⁹.

Pode-se dizer que esses *slides* evidenciam a dominação imperialista imposta pelos EUA ao Brasil. As imagens intercalam personalidades políticas dos dois países que contribuíram para a execução desta prática política. Essas *personas* representam parte da burguesia dos dois países, que consideravam positiva a política de dependência econômica. Neste prólogo a noção de imperialismo está ligada ao governo de JK, uma vez que grande parte das imagens projetadas são de pessoas que ajudaram o ex-presidente em seu governo. Haroldo de Lima e Aldo Arantes (1984), ao contextualizar a história da AP, explicam o funcionamento do imperialismo. Para eles:

O “desenvolvimentismo” de JK significou um desenvolvimento ao preço da independência, um desenvolvimento da dependência. O avanço imperialista no país se deu por meio de nova e enganosa forma de dominação: a transferência da produção de bens industrializados de tecnologia simples ou subordinada para os

²⁹ Grande parte dessas informações foram extraídas do *Dicionário Histórico bibliográfico brasileiro* (Fundação Getulio Vargas) e do site UOL educação (biografias).

países dependentes. A metrópole permanecia com o monopólio da produção de bens da tecnologia superior, indispensáveis aos parques industriais dependentes. As empresas estatais deixavam de se comportar como alicerces de um suporte às empresas imperialistas, para fornecer-lhes infra-estrutura de energia, transporte, materiais semi-elaborados etc. (LIMA e ARANTES, 1984, p.13-14).

Enquanto as imagens são projetadas, uma Voz se dirige ao público com o intuito de apontar e introduzir os problemas que serão abordados durante a peça. Diversas situações são narradas, tais como o problema enfrentado pelas refinarias petroleiras do Brasil que estavam ameaçadas por uma suposta sabotagem norte-americana. Essa voz também denuncia que o lucro ganhado pelos EUA com o comércio de petróleo é investido em armamentos militares. Uma voz em *off* representa um artifício que substitui a presença do ator no palco (a vista do público) para criar um efeito anti-ilusionista. Pode-se notar que esta voz assumiu a função do ator/narrador desenvolvido por Bertolt Brecht, uma vez que se dirige ao público explicando diversos acontecimentos. É interessante pontuar que a voz se dirige aos espectadores chamando-os de companheiros, escolha essa que pode ser atribuída ao fato da peça ser apresentada em diversas fábricas e em sindicatos. Para Bertolt Brecht:

A transcrição direta da representação ao comentário, que caracteriza o teatro épico, é o elemento que logo à primeira vista encontramos numa descrição levada a efeito na via pública, seja ela qual for. O indivíduo que efetua a descrição na via pública interrompe com explicações, tantas vezes lhe pareçam convenientes, a sua imitação (BRECHT, 2005, p. 98).

Outro artifício brechtiano utilizado por Vianna Filho no prólogo de *Brasil, versão brasileira* foi o Coro. Assim como o Coro de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, nesta obra ele é utilizado para manter a lucidez do público, ou seja, lembrar ao espectador que ele está assistindo a uma ficção, por mais que se pareça com a realidade. Aqui, o Coro serve para ressaltar e comentar os principais aspectos do texto. Cabe citar o primeiro Coro como exemplo:

Brasil. Servil.
Brasil. Sem glória.
Brasil. Sem história.
Brasil. Sem céu cor de anil.
A Petrobrás está ameaçada, brasileiro.

A Petrobrás está ameaçada, brasileiro.
A Petrobrás está ameaçada, companheiro.
A Petrobrás é sabotada.
É amordaçada.
É encurralada.
A Petrobrás está ameaçada, companheiro.
A Petrobrás é da massa.
A Petrobrás é tua.
Ganha grito na praça.
Com berro no meio da rua.
Brasileiro. Companheiro. (*Seguem os slides.*)
É preciso nova vitória, outra vitória, em cima da vitória, para outra vitória; é assim que se escreve história – com vitória sobre vitória, para outra vitória, em cima de vitória.
A Petrobrás está ameaçada, companheiro (PEIXOTO, 1989, p. 255).

Anatol Rosenfeld (2008), recorrendo aos estudos de Erwin Piscator, afirma que as projeções cinematográficas no teatro servem muitas vezes para ilustrar uma narração ou até mesmo as falas do Coro. No caso de *Brasil, versão brasileira*, as funções atribuídas ao cinema por Rosenfeld podem ser transpostas para a projeção de *slides*.

O recurso “piscatoriano” da projeção cinematográfica torna-se essencial para ampliar a visão universal em espaço e tempo; depois, para criar efeito de simultaneidade e ilustrar textos do coro; ao fim, para construir o “espaço interno”, visualizando o “monólogo interior” (...) Trata-se de um recurso que acentua o processo narrativo (ROSENFELD, 2008, p.142).

Em *Brasil, versão brasileira* os *slides* assumem a interessante posição de contrariar a fala de determinadas personagens. Esse caráter permite ao espectador questionar a veracidade das falas, assim como das imagens projetadas. Causa também um efeito cômico, de uma comicidade séria, que surge pela ironia, diferente do burlesco de *A mais valia vai acabar*. Segundo Thaís Leão Vieira:

O uso dos recursos de distanciamento tão prementes na concepção teatral de Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do processo de montagem no cinema de Sergei Eisenstein. Enquanto Vidigal diz não se importar com os benefícios, pois se preocupa com os funcionários; os slides mostram outra perspectiva: expressam não apenas o ponto de vista da fala de Vidigal, mas um outro, dado pelas imagens — contrárias ao que ele diz. Essa coalizão de situações independentes representa, em um primeiro nível, a tese — desenvolvida por Vianinha ao longo do texto — de que se deveria desconfiar da possível aliança com a burguesia nacional. Do ponto

de vista da linguagem cênico-visual, o recurso foi bem aplicado na situação em que Vidigal busca reafirmar a preocupação com os empregados e as imagens afirmam o contrário em sua ação (VIEIRA, 2005, p.118).

A crítica ao capitalismo imperialista é reforçada pelos *slides*, já que Vidigal não chega a ser uma personagem negativa. Ele representa um capitalista que, embora fraco, apresenta pontos de vista positivos, por ser nacionalista e tentar, embora de maneira errônea, melhorar a vida de seus operários, conforme veremos adiante. Assim, o distanciamento e o comentário crítico surgem por meio desse recurso épico, que aparece integrado ao texto, proporcionando, também, humor, isto é, o recurso agrada ao público.

A ambientação cenográfica também segue os moldes do teatro brechtiano. Segundo a indicação de Oduvaldo Vianna Filho, na primeira rubrica: “abre a luz. Quatro caldeirões estão em cena. Servirão para tudo. Uma pequena mesa, cadeira telefone em cada lateral” (PEIXOTO, 1989, p.258). Márcia Rodrigues, refletindo sobre o teatro épico, afirma:

A ideia de arranjo cênico é a de que o cenário apresente condições para incorporar elementos narrativos, já que o palco do teatro épico tem como principal característica narrar os acontecimentos. Como se sabe, no teatro a narração é o recurso que elimina a quarta parede e também põe à mostra a construção teatral. Se o ator se mostra como tal, o palco faz o mesmo: avisa o tempo todo que se trata de teatro, ou seja, não cede de forma alguma ao ilusionismo cênico. Assim, uma mudança de cenário, por exemplo, pode ocorrer à vista dos espectadores e pode ser executada pelos próprios atores (RODRIGUES, 2010, p.53).

Ainda na primeira movimentação cênica de *Brasil, versão brasileira*, a Voz (assumindo mais uma vez a posição do ator como narrador) diz: “Esta história começa por volta de 1955. A Petrobrás já estava em pleno funcionamento pela lei nº 2004, de 3 de outubro de 1953” (PEIXOTO, 1989, p.255). Essa fala é importante, pois relata dados concretos sobre a consolidação da petroleira estatal. O fato de Vianinha incluir em suas tramas dados concretos acaba por misturar elementos reais à ficção. É importante frisar que mesmo utilizando elementos reais nesta peça, não se deve esquecer de que esses dados fazem parte de um enredo ficcional.

Após situar o espaço temporal em que ocorre a trama, aproximadamente no ano de 1955, a Voz introduz um dos temas centrais: o monopólio de petróleo. Em seu argumento, a Voz aponta que a Petrobrás, por meio da lei nº 2004, tem o direito ao monopólio de

pesquisa, de lavra, de refino e de transporte de petróleo no Brasil, e denuncia que esta lei não estava sendo seguida, uma vez que algumas empresas privadas continuam a produzir petróleo. Segundo Francisco Mangabeira:

A 3 de outubro de 1953, o Presidente Getúlio Vargas promulgava a Lei 2004, dando ao Brasil o monopólio da pesquisa e lavra de jazidas de petróleo e “outros hidrocarbonetos e gases raros existentes no território nacional”; da refinação do petróleo nacional e estrangeiro; do transporte marítimo desse petróleo, bem como dos seus derivados; e, enfim, do respectivo transporte por oleodutos ou gaseodutos (art. 1º da Lei 2004). O monopólio estatal é exercido pelo Conselho Nacional de Petróleo, como órgão “orientador e fiscalizador”, e pela *Petrobrás*, como “órgão de execução” (art. 2.º). E foram toleradas as refinarias particulares (relativamente pequenas), pertencentes a brasileiros, que existiam quando a lei foi promulgada (art. 43) (MANGABEIRA, 1964, p.10).

Na peça a questão da concessão de petróleo a pequenas refinarias aparece na fala da personagem Hipólito Vidigal (industrial e representante da Confederação das Indústrias no Conselho Nacional do Petróleo) em discussão com Prudente de Sotomayor (presidente do Banco do Brasil e um dos acionistas da Refinaria Capuava):

VIDIGAL – Não há conciliação. É isso. Todos nós sabemos que não há conciliação. Todos nós sabemos por que a Refinaria Duque de Caxias não foi construída até agora. Sabotagem. Sabotagem deslavada. Enquanto isso a Refinaria Capuava está refinando onze mil barris a mais de sua cota. Ganhando dinheiro que devia ser da Petrobrás (PEIXOTO, 1989, p.261).

Vianna Filho optou por utilizar o didatismo brechtiano, sendo assim, um dos artifícios herdados de Brecht consiste na apresentação das personagens, ou seja, elas são encarregadas de se apresentarem e também de apresentarem as outras que compartilham a mesma cena. Este ato pode ser exemplificado na primeira fala de Vidigal, que diz:

Meu nome é Vidigal. Hipólito Vidigal. Brasileiro. Industrial. Em minha fábrica não há um centavo estrangeiro. Nem um centavo. Oitenta por cento do que produzo é comprado pela Petrobrás. Sou o representante da Confederação das Indústrias no Conselho Nacional do Petróleo. Amanhã o Conselho vai se pronunciar sobre as irregularidades que se têm verificado na construção da Refinaria Duque de Caxias. Fui chamado, no meio da madrugada, para uma reunião a portas fechadas com o presidente da república (*O Presidente se levanta*), com Mr. Lincoln Sanders (*Lincoln se levanta*), representante da Esso no Brasil e com Prudente de Sotomayor

(*Prudente se levanta*) presidente do Banco do Brasil (PEIXOTO, 1989, p.258-259).

Pode-se notar a preocupação do dramaturgo em contextualizar a posição de cada personagem. Não se deve esquecer que essa peça foi escrita com o objetivo de ser assistida por um público não familiarizado com a arte teatral. A fala de Vidigal mostra que ele foi convocado a participar de uma reunião para discutir com o presidente da república, o representante brasileiro da empresa norte-americana *Esso* e o presidente do Banco do Brasil a situação da construtora *Kellog*, que prorrogou pela terceira vez o prazo para a entrega da refinaria Petrobrás.

Nesta reunião Hipólito Vidigal é o único desses representantes que defende a suspensão do contrato com a *Kellog*. As outras personagens utilizam diversos argumentos para convencê-lo a mudar de opinião, valendo-se do ponto de vista de que a suspensão desse contrato poderia desfavorecer o Brasil em futuras negociações com firmas norte americanas. Essas reuniões entre empresários de diversos países, também conhecidas como *trustes*, consistem numa das principais armas do imperialismo. Segundo Mangabeira:

Trustes, como se sabe, são reuniões e amálgamas de empresas sob uma mesma direção econômica, financeira e administrativa, com tendência à expansão, ao domínio, à absorção de empresas menores ainda existentes; à “integração vertical” da produção, desde a obtenção de matéria-prima até a venda dos produtos diversificados, no mundo inteiro (MANGABEIRA, 1964, p. 9).

A reunião de *Brasil, versão brasileira* pode ser considerada um truste, uma vez que evidencia a relação de interesse em privilegiar a empresa norte-americana *Esso*. O truste exposto por Vianinha é formado por um conjunto de pessoas com importantes cargos para a economia e política brasileira e que colaboram para o funcionamento do grupo pró-capital estrangeiro. Esse truste abarca desde a matéria-prima (Petróleo), por meio da Petrobrás, até a produção final, ou seja, combustíveis para automóveis, motocicletas e outros gases produzidos pela *Esso*.

A cena da reunião entre os “capitalistas” problematiza também a questão do poder público, pois as escolhas assumidas pelos governantes afetam diretamente a vida da população. Pode-se observar que nesta cena as personagens, com exceção de Hipólito Vidigal, se posicionam a favor do imperialismo norte-americano, mas também evidenciam

uma posição egoísta ao agirem em benefícios próprios. O diálogo entre Vidigal e Lincoln exemplifica bem o sentido de individualismo.

LINCOLN – (*A Vidigal*) É que Vossa Excelência defende a Petrobrás e esquece que defende sua própria morte, Excelência.

VIDIGAL – Morte? Por que morte, senhor Lincoln? Que morte? Que morte?

LINCOLN – Eu explico, Excelência. Sempre explico: se os Estados Unidos não fizerem mais empréstimos para o Brasil, o Brasil cairá nas mãos do povo faminto e desesperado. E onde o povo conseguirá dinheiro para viver, Excelência? Ah, senhor Vidigal, conseguirá dinheiro cortando suas contas bancárias, seu conforto, sua roupa elegante, seu automóvel de luxo, sua casa de praia...

VIDIGAL – Não me importa! Não me importa. Será uma vida mais humana. Estou cansado de viver dando dentadas, distribuindo coices. Farto. Farto! (PEIXOTO, 1989, p.263).

A fala de Lincoln remete à noção capitalista trabalhada por Vianna Filho na última cena de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, em que C1 explica a C3 que o lucro são seus pertences, ou seja, casa de luxo, viagens, iates, etc. Por sua vez, Vidigal torna-se o contraponto do discurso dos outros integrantes da reunião, ou seja, defende um pensamento mais humano e preocupado com os interesses dos explorados. Vidigal representa uma personagem extremamente nacionalista, talvez por isso perceba o lado negativo da exploração capitalista, uma vez que vive em um país de terceiro mundo explorado pelas grandes potências. Com o desenrolar dessa cena torna-se visível ao leitor/espectador uma antiga amizade travada entre Vidigal e o Presidente (Dionísio). Em suas falas, o presidente insinua que a Petrobrás negocia com o industrial por intermédio seu. Esse fato revela uma possível prática de nepotismo.

Continuando com seu argumento, Hipólito Vidigal retruca, dizendo que seu antigo amigo (Presidente Dionísio) mudou de posição política, e, se antes utilizava o discurso nacionalista *O petróleo é nosso*, agora que está no poder é contrário a este ideal. Cabe dizer aqui que após a Segunda Guerra Mundial o povo brasileiro passou a lutar pelo monopólio estatal de petróleo, por meio de diversas manifestações políticas e sociais.

Esta cena da reunião (truste) evidencia também a forma de governar desejada por Prudente. Para ele, o funcionamento do Estado deveria ser direcionado para o incentivo de uma política que privilegiasse a iniciativa privada à soberania do Estado. Essa forma de

pensar o funcionamento de um determinado país está ajustada aos princípios chamados atualmente de neoliberais. Em sua fala:

PRUDENTE – A Refinaria Capuava está refinando além da conta porque trabalhou. É a livre iniciativa. A superioridade da iniciativa privada sobre as empresas do Estado. Trabalho livre. Viva o trabalho livre!

VIDIGAL – Trabalho de contrabandar aparelhagens pelo Porto do Pará, comprando meio Brasil! Com empréstimos do Banco do Brasil, que Vossa Excelência mesmo fazia a sua empresa. Me comove às lágrimas o esforço da Capuava. Às lágrimas. Assim, até meu cachorro *fox-terrier* refina mais petróleo... (PEIXOTO, 1989, p.231).

Vidigal, por sua vez, demonstra ser contra a privatização de serviços industriais, para o nacionalista o espaço utilizado pelas indústrias privadas é irregular, uma vez que deveria haver o monopólio estatal. Como todo bom nacionalista Vidigal defende a força estatal e o enfraquecimento da indústria privada. Contra argumentando a posição de Prudente, o industrial dirige uma acusação ao presidente do Banco do Brasil, acusando-o de contrabandar aparelhagens pelo Porto do Pará. No desenrolar da cena, Lincoln confirma essas acusações. Esse fato demonstra mais uma vez a falta de caráter dos industriais, neste caso especificamente a desonestidade de Prudente.

Para Manoel Tosta Berlinck (1984), Vianinha, em *Brasil, versão brasileira* denuncia, por meio de sua ficção, a exploração sofrida pelos países subdesenvolvidos, no caso desta peça o Brasil. Segundo o autor, essa exploração se dá por meio do imperialismo, uma vez que a diversidade natural deste país serve apenas como um suporte para a produção estrangeira. Berlinck acredita que para Vianna Filho o imperialismo se organiza dentro da sociedade explorada, pois é incentivado por fortes aliados internos.

No quadro inicial da peça, ainda segundo Berlinck (1984), são apresentados justamente os aliados do imperialismo. A postura do presidente da república (Dionísio) pode ser interpretada como a posição favorável ao imperialismo adotada pelo Estado. Dionísio ainda é representado como uma caricatura dos políticos brasileiros, isto é, uma figura apática, medrosa e covarde, que foi eleito com um discurso nacionalista, mas que ao se instaurar no poder não se opõe às formas de dominação imperialistas. As características da personalidade de Dionísio podem ser exemplificadas quando ele expõe a força que os

militares representavam no momento. Não se deve esquecer que no momento em que a peça foi escrita a Escola Superior de Guerra já estava consolidada, sendo um grande polo formador, ligado aos interesses do capitalismo. E que dois anos depois os militares deram o golpe de Estado e instauraram uma ditadura. Cabe citar a fala do presidente, que diz: “Você não está no meu lugar. Eles são fortes, terrivelmente fortes. As forças armadas, Hipólito. Eles ensinam generais a serem a favor dos americanos. Passam a vida fazendo isso! São fortes!” (PEIXOTO, 1989, p. 266).

Por sua vez, a personagem Prudente Sotto Mayor representa a burguesia nacional, que ocupava cargos importantes dentro do aparelho governamental. Prudente colabora com os interesses norte-americanos, ou seja, ele é a favor do capital estrangeiro, e, como foi exposto, desejava uma política enquadrada nos moldes neoliberais. É importante ressaltar que essa personagem apresenta uma tradição familiar ligada ao comando do país. Em suas palavras:

PRUDENTE – O senhor está me chamando de desonesto? (*O presidente vai conduzindo Lincoln e Prudente à saída*) Eu desonesto? Eu? Sou da família Sotto Mayor, entende? Meu bisavô foi o braço direito do Império. Meu avô desenhou a farda do exército brasileiro... (PEIXOTO, 1989, p.265).

O capital estrangeiro (imperialismo) está representado em *Brasil, versão brasileira* pelas empresas Esso e City Bank. Essas empresas são personificadas em Lincoln Sanders, que tenta persuadir Hipólito Vidigal por meio de argumentos pessoais, ou seja, tenta fazer o industrial brasileiro mudar de voto propondo alianças pessoais que beneficiem a ambos. Berlinck (1984) sublinha que a personagem que simboliza o imperialismo utiliza um discurso límpido para pontuar sua lógica centrada no poder.

Em *Brasil, versão brasileira*, o bloco formado pelas personagens aliadas aos interesses do capital estrangeiro não é homogêneo. Dentre os capitalistas, a postura política adotada por Hipólito Vidigal destoa do pensamento comum dos outros exploradores. Vidigal representa uma parcela da burguesia que se opunha aos interesses imperialistas, chamada de burguesia nacionalista. A personagem ganha interesse porque apresenta contradições, não sendo tipificada.

É importante dizer que o Partido Comunista Brasileiro, em sua *Declaração de Março*, propôs uma luta conjunta contra o imperialismo. Para o PCB os diversos setores do

país (do proletariado à burguesia nacionalista) deveriam se unir para acabar com a exploração gerada pelo imperialismo. Segundo o documento:

Ao inimigo principal da nação brasileira se opõem, porém, forças muito amplas. Estas forças incluem o proletariado, lutador mais consequente pelos interesses gerais da nação; os camponeses, interessados em liquidar uma estrutura retrógada que se apoia na exploração imperialista; a pequena burguesia urbana, que não pode expandir as suas atividades em virtude dos fatores de atraso do país; a burguesia, interessada no desenvolvimento independente progressista da economia nacional; os setores de latifundiários que possuem contradições com o imperialismo norte-americano, derivadas da disputa em torno dos preços dos produtos de exportação, da concorrência no mercado internacional ou da ação extorsiva de firmas norte-americanas e de seus agentes no mercado interno; os grupos da burguesia ligados a monopólios imperialistas rivais dos monopólios dos Estados Unidos e que são prejudicados por estes.³⁰

Roberto Schwarz, em seu estudo sobre a cultura e a política nos anos de 1964 a 1969, confirma a posição conciliatória do PCB e diz que esse fato resultou numa postura marxista patriótica. Para o autor a definição deste conceito está próxima do populismo nacionalista vigente durante muitos governos. Em suas palavras:

Antes de 64, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve em parte ao menos na estratégia do Partido Comunista, que pregava a aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante (SCHWARZ, 1992, p.63).

Thaís Leão Vieira (2005) mostra que grande parte dos estudos realizados sobre *Brasil, versão brasileira* interpretam o fato de Vianinha incluir a característica nacionalista na personagem Vidigal como uma maneira de criticar o projeto de aliança de classes desejado pelo PCB. A autora mostra que Rosângela Patriota é uma exceção ao considerar que a presença de Vidigal reafirma a aliança de classes proposta pelos comunistas. Sobre isso Patriota diz:

³⁰ PCB: vinte anos de política 1958-1979 (documentos). São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

Assim, a solução dos impasses, pelo menos naquela conjuntura, apontou a seguinte alternativa: *a união dos setores nacionais, em defesa da economia brasileira, dos monopólios, do desenvolvimento nacional em oposição aos grupos estrangeiros* (PATRIOTA, 1999, p.105).

Contrariando o pensamento da autora, a peça mostra que Vianna Filho consegue ter um distanciamento crítico a respeito da conciliação de classes, uma vez que Vidigal não atua em nome dos operários, mas sim a favor dos interesses dos industriais nacionais. Ao contrário do que Patriota afirma, não se vê durante *Brasil versão, brasileira* uma união entre as classes sociais, o que se tem é uma disputa entre os diversos segmentos da sociedade brasileira.

Pressionado pelos operários de sua fábrica, Vidigal decide pedir um empréstimo ao Banco do Brasil. Nesta cena é importante dizer que o industrial não se dirige diretamente ao responsável pela instituição financeira e sim ao presidente da república, o que comprova a prática nepotista existente entre os dois. Hipólito Vidigal só consegue o empréstimo, no City Bank, após mudar seu voto sobre a suspensão da empresa *Kellog*. Este fato mostra a fragilidade na postura do industrial, uma vez que modificou seu posicionamento ideológico em prol de um interesse pessoal. Na continuidade desta cena o industrial ouve (em sua consciência) a voz de Lincoln dizendo que se o EUA não emprestar dinheiro ao Brasil a burguesia perderá sua qualidade de vida. Vidigal propõe apenas 20% de aumento salarial, um índice abaixo da proposta exigida pelos trabalhadores, 30%.

Sendo assim, Vianinha, ao invés de reafirmar a posição de aliança de classes adotada pelo PCB, critica a fragilidade de uma união na qual cada sujeito luta contra um mesmo inimigo (o imperialismo), mas defendendo seus interesses particulares. A principal crítica feita pelo dramaturgo, nesta cena, concentra-se no fato de os operários batalharem por um salário mais digno, ou seja, uma luta imediatista, e não compreenderem que seu aumento salarial contribuiu para a manutenção do círculo capitalista de exploração imperialista, uma vez que o reajuste salarial foi concebido com um empréstimo cedido pelo City Bank.

Por outro lado, a personagem Vidigal provoca empatia no público, porque percebemos, em suas falas, uma genuína vontade de ajudar seus operários e,

consequentemente, o Brasil. Trata-se de uma personagem contraditória, cujas escolhas repercutem no andamento da história, próxima das criações brechtianas.

Nesta cena, o leitor/espectador, por meio do diálogo entre o patrão e trabalhadores, pode evidenciar uma divisão dentro da esquerda partidária. O presidente do sindicato Claudionor e seu filho Tiago, que representam nitidamente a esquerda católica, mais conservadora e contrária à esquerda radical, são encarregados de receber o resultado do pedido de aumento de salário feito a Vidigal, e nesse diálogo dirigem diversas críticas aos comunistas. Segundo Julián Boal:

*O Sindicalismo Cristão é visto como uma tática de luta coletiva, mas que peca pela falta de virulência, por submissão ao patronato: o personagem Claudionor (presidente do sindicato dos metalúrgicos e católico fervoroso), em *Brasil Versão Brasileira*, mostra-se pouco combativo na frente do patrão: retendo seus liderados, dirigindo-se ao patrão sempre com extrema polidez, compreendendo as dificuldades com as quais esse patrão se confronta, sempre tentando evitar a greve, etc... Claudionor pede um aumento de salário que só será concedido porque ronda sobre a fábrica a ameaça da volta dos comunistas à presidência do sindicato (BOAL, 2000, p.94).*

Na cena posterior ao diálogo entre Vidigal e os trabalhadores católicos ocorre uma reunião entre os trabalhadores que compõem o bloco formado por operários comunistas. Diógenes, ex-presidente do sindicato, assume uma postura radical, desejando acusar Claudionor de “comparsa” de Hipólito Vidigal, e defendendo um aumento salarial de 50%, mais o abono. Por sua vez, seu filho Espártaco assume uma postura mais cautelosa, propõe uma integração maior com os católicos que estão no comando do sindicato, a fim de intensificar o movimento operário. Nesta cena pode-se notar em Diógenes um posicionamento autoritário, ao impedir os outros companheiros de expor suas ideias durante a reunião.

DIÓGENES – Os companheiros podem ver que eu tinha razão. Podem ver que aquilo que falei foi dito e feito. O presidente do nosso sindicato, o Claudionor, é um vendido. Foi fazer conchavo com o patrão. Vem propor vinte por cento hoje a noite. Um capacho da burguesia. Um vendido. Não foi à toa que ele me afastou do cargo de conselheiro do sindicato.

ESPÁRTACO – O companheiro não pode se esquecer...

DIÓGENES – Estou falando, companheiro. Acho que a gente deve é desmascarar esse traidor, da classe operária, lá na assembleia...

JOSÉ – Me dá um aparte, companheiro?

DIÓGENES – Não dou aparte.

ESPÁRTACO – Precisa dar um aparte, companheiro.

DIÓGENES – Eu ainda não terminei. Os companheiros estão me perturbando. Um pouco de disciplina, camaradas.

ESPÁRTACO – O patrão ofereceu só vinte por cento de aumento. Eu acho que se a gente ainda for brigar com o Claudionor na assembleia aí é que a massa se divide de uma vez e não consegue nem os trinta que pediu.

DIÓGENES – Cinquenta por cento e abono. É isso que os comunistas querem. Foi a nossa decisão.

ESPÁRTACO – Precisa me deixar falar, companheiro.

DIÓGENES – Não posso deixar falar quem fala besteira (PEIXOTO, 1989, p.273-274).

Por meio da personagem Espártaco, Vianinha expõe duras críticas à esquerda comunista ortodoxa, como nestas palavras:

Se o Claudionor faz luta anticomunista, os comunistas também têm culpa nisso. Nós vivemos fazendo agitação e mais nada. Longe da massa. Nem aumento de salário a gente pede porque aumento de salário é luta reformista! Acabamos pedindo cinquenta por cento de aumento, sem nenhuma base legal, sabendo que a massa não ia aceitar. Ficamos isolados! (PEIXOTO, 1989, p. 275).

Maria Silvia Betti (1997) chama a atenção para o confronto entre gerações, muito utilizado por Oduvaldo Vianna Filho em sua dramaturgia. O embate entre pais e filhos é um dos núcleos explorados em *Brasil, versão brasileira* para evidenciar as diferentes perspectivas e mudanças de pensamento entre gerações. Para a autora:

É de se ressaltar a fixação do confronto entre pais e filhos como um dos núcleos desencadeadores da ação dramática. A ocorrência de diferentes visões de mundo, de expectativas e de temores leva filhos e pais mutuamente questionarem suas perspectivas de ação. O confronto resultante daí é menos o observado entre indivíduos, dotados de perfis psicológicos diferenciados, do que o de representantes de gerações diversas, dotados de valores e princípios referentes a momentos e contextos históricos diversos (BETTI, 1997, p.140).

O encontro entre comunistas e católicos acontece em uma assembleia sindical. Diógenes em sua fala denunciou Claudionor como traidor da classe operária, alegando que ele agiu de acordo com os interesses da burguesia, ou seja, atuou de forma que privilegiou o patronato. A discussão intensifica-se e acaba com agressões físicas entre Diógenes e Tiago (filho de Claudionor). Nesta cena pode-se notar um conflito voltado para as diferenças

ideológicas existentes nas diversas vertentes da esquerda partidária. Esse embate entre a vertente ortodoxa e a esquerda católica pode ser exemplificado no seguinte diálogo:

TIAGO – É assim. É assim que são os comunistas, companheiro. Quem não concorda com eles é pelego. Quem não pensa com raiva é corno manso, quem não quer brigar é covarde, é vendido, é patronal. Que respeito eles têm pela gente? Isso é que eu pergunto. Eu não trabalho tanto como comunista? Como é que pode me jogar na cara que sou a favor de patrão? Não foram os comunistas que ficaram na presidência do sindicato por dois anos? O que é que eles fizeram? Passeata que não ia ninguém e mais quê? Não reconheciam a Justiça do Trabalho. Os operários perderam todas as questões. Que mais? Queriam tirar greve até para mudar o relógio de ponto da fábrica! Não é feio ser pobre, não companheiro! Feio é não respeitar a vida!

DIÓGENES – É feio ser pobre sim, menino. É muito feio. O seu Deus está bêbado por aí se ele disse que é bonito ser pobre. Cada vez tem menos patrão no mundo e mais operário. É brigar, companheiro. Se o seu Deus disse que ver morrer filho, morrer mulher, morrer cachorro e não lutar é bonito, seu Deus não vale nada. Seu Deus vive no céu. De lá não se vê miséria. De lá só se vê avião, onde passa gente rosada e satisfeita. O seu Deus fugiu. Isso é católico. Isso é católico. Capacho por natureza! Tem vergonha de deixar de ser pobre. Tem vergonha de ficar de pé. Quer ficar crucificado como Cristo. Mas Cristo brigou. Cristo era macho! (PEIXOTO, 1989, p.279-280).

A fala de Tiago afirma sua posição contrária aos comunistas. Ele critica a atuação de Diógenes frente ao sindicato, alegando que quando este estava no comando do movimento operário os trabalhadores não ganharam nenhuma causa desejada. O católico também dirige uma crítica ao fato dos comunistas articularem grandes manifestações para reivindicar pequenas causas, tais como a troca do relógio de ponto. Tiago conclui sua argumentação dizendo que é feio não respeitar a vida. Esta fala permite interpretar que os comunistas eram vistos como ditadores, ou seja, que não respeitava a liberdade individual. Não se pode esquecer que a forma autoritária de Stálin governar a União Soviética havia sido denunciada desde 1956 (no XX congresso Partido Comunista da União Soviética).

Diógenes em sua argumentação representa o lado mais conservador dos comunistas. O ex-presidente do sindicato alega que Tiago acredita em um Deus que não consegue lutar contra as misérias do mundo, e por isso tem vergonha de sua condição desfavorecida. Pode-se notar que a fala de Diógenes é carregada de críticas à doutrina religiosa. Ele também

atribui aos católicos uma visão conformista, ou seja, para o ex-dirigente do sindicato, os católicos não brigam por seus ideais e conformam-se com qualquer proposta feita pelo patrão.

Esse conflito entre comunistas e católicos permeou a relação do Centro Popular de Cultura com a União Nacional dos Estudantes. Como já foi dito diversas vezes, a vertente comunista esteve mais presente dentro do órgão cultural, ou seja, o CPC era constituído em sua maioria por militantes do PCB. Já a UNE era, em grande parte, formada por militantes filiados à Ação Popular. Sobre isso, Maria Silvia Betti afirma que:

O fato de Vianinha haver integrado o Comitê Cultural do PCB – fato que sem dúvida teria sido, potencialmente, propiciador de um processo interativo – não chegou a apresentar desdobramentos, uma vez que a constituição de uma frente de trabalho cultural não se encontrava entre as questões mais prementes do PCB. Outros possíveis fatores que podem ter contribuído nesse sentido são a ascensão da AP no interior da UNE ou a própria radicalidade das propostas do CPC, apontando para uma superação política conciliatória propugnada pelo PCB (BETTI, 1997, p.147-148).

Não se deve deixar de notar que essas disputas entre católicos e comunistas, na peça, surgiram dentro do sindicato, ou seja, dentro de limites institucionais. É importante frisar que esse debate ideológico é gerado por uma disputa pelo poder do sindicato. Deve-se levar em consideração o fato da disputa pela liderança sindical, uma vez que Tiago critica a gestão anterior e evidencia que Diógenes foi afastado do cargo de conselheiro do sindicato. O ex-presidente também ressalta sua vontade de voltar ao poder do órgão de representação dos trabalhadores, uma vez que tentou relacionar a imagem de Claudionor como um defensor dos interesses da burguesia, com o intuito de substituí-lo na presidência do sindicato.

Para Iná Camargo Costa:

A assembleia de trabalhadores que não encontrou espaço na forma dramática de *Eles não usam Black-tie* aqui dispõe de cerca de seis páginas de texto e, além de mostrar os problemas salariais dos trabalhadores cujos patrões são “nacionalistas” mas *dependem* das compras da Petrobrás, bem como dos financiamentos dos bancos referidos e “por isso” precisam arrochar salários, encena as intervenções de três tipos de correntes atuantes no movimento sindical: a católica, a comunista ortodoxa e a comunista “jovem” (digamos “renovada” e disposta a aliar-se aos católicos) (COSTA, 1996, p.90-91).

Em seu trabalho, Manoel Berlinck (1984) pontua as representações das personagens operários. Para ele, Diógenes é o velho comunista sectário e autoritário, que não percebe as dinâmicas operárias e sociais, e que com sua teimosia e autoritarismo divide o movimento de trabalhadores. Berlinck relaciona o posicionamento desta personagem ao stalinismo, ou seja, à ditadura soviética. Para ele:

Se vinculações havia entre o CPC e o PCB, elas eram no mínimo tensas e contraditórias porque é sabido que em 62 a maioria dos dirigentes partidários era composta justamente por personagens como Diógenes. Ora, a crítica pública e direta realizada em “Brasil versão brasileira” sugere que os membros do CPC não se subordinavam a esses quadros dirigentes (BERLINCK, 1984, p.100).

Para Berlinck, Espártaco é a representação do “novo comunista”: uma personagem humana, flexível, forte e corajosa. Mesmo sendo filho de Diógenes, ou seja, filho de um militante dos velhos quadros (autoritário e sectário), o novo comunista não é reformista e possui uma visão muito diferente da de seu pai. Isso mostra como Espártaco não era submisso, contrariando seu pai em diversos momentos como, por exemplo, neste diálogo:

ESPÁRTACO – Não sou eu quem está tumultuando a reunião, companheiro!

DIÓGENES – E sou eu? O companheiro não entende nada de política, o pouco que sabe aprendeu de mim e vem ditar padre nosso a vigário?! Tenho vinte anos de partido. É. Aí é que é!

ESPÁRTACO – (*Silêncio*) Vai ser difícil fazer revolução assim, companheiro. Só o companheiro entende de política no Brasil. (*Diógenes se levanta de estalo, vem para a frente*) (PEIXOTO, 1989, p.274).

O movimento católico em *Brasil, versão Brasileira* aparece representado pelas personagens Claudionor e seu filho, Tiago. Os católicos assumem uma postura anticomunista e, segundo Manoel Tosta Berlinck (1984), são caracterizados como menos machistas e mais flexíveis no que diz respeito ao processo político, além de apresentarem uma visão menos autoritária.

O desfecho da reunião do sindicato, na qual acontece o encontro entre católicos e comunistas, é marcado por uma confusão generalizada que acaba com diversas agressões físicas. Diógenes é o principal alvo das agressões católicas. Em meio a tal tumulto, o ex-dirigente do sindicato agride seu filho. Espártaco, revoltado com a situação, desabafa com

seu colega de trabalho José, e se embriaga com uma garrafa de cachaça. Neste quadro acontece um encontro entre os dois filhos (Espártaco e Tiago). Os dois começam uma nova briga, que se potencializa com a presença de cinco homens.

É importante ressaltar que os homens que compartilham essa cena não possuem personalidades e nem nomes próprios, ou seja, são tipos. Ao contrário de *A mais-valia vai acabar*, em que todas as personagens eram tipificações, em *Brasil, versão brasileira* apenas algumas personagens assumem essa característica. São elas: Operários (A, B e C); Policiais (1, 2, 3, 4 e 5); Capitalistas (1, 2 e 3); Companheiros (1 e 2); Mulher; Homem 1; Madame 1; Jornaleiro e Operários (1, 2 e 3).

Nesta cena, Espártaco canta uma música que serve para explicar ao leitor/espectador seus sentimentos e sua visão sobre a militância partidária. Segundo Anatol Rosenfeld:

Geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória. Quanto aos *songs*, variam na sua função. (ROSENFELD, 2008, p. 160).

Após a saída dos Homens, Espártaco e Tiago desistem de brigar e começam a conversar em voz alta, rir e fazer discursos na rua. É interessante que neste diálogo os dois evidenciam a vontade de denunciar suas opressões por meio de falas como estas:

ESPÁRTACO – Que silêncio. Silêncio é que existiu sempre. Seus merdas. Seus merdas.

TIAGO – Precisa é botar a boca no mundo! Precisa ouvir Deus! (*Comício*) Brasileiros! Porque todas as nações beberam o vinho da ira da sua prostituição; e os reis se corromperam e os mercadores se fizeram ricos... Cala a boca que estou fazendo um discurso. (*Começam a cair latas e água em cima deles.*) Vai molhar a mãe. Vai molhar a mãe (PEIXOTO, 1989, p.286).

Pelo barulho causado aos moradores da rua em que se passa esta cena, a polícia foi acionada e dispersou os dois trabalhadores, deixando o palco vazio. Neste momento ouve-se uma Voz (do programa radiofônico *Repórter Esso*) que noticia um acidente na construção da Refinaria Duque de Caxias.

VOZ – Terrível explosão na unidade de craqueamento da Refinaria Duque de Caxias no fim da tarde de hoje. Oito mortos. Perto de vinte feridos. Trágico acidente enluta a família brasileira. A firma americana *Kellog*, que constrói a refinaria, pagará a hospitalização de todos os acidentados. Os Estados Unidos são o primeiro país a

hipotecar solidariedade. Plasma sanguíneo foi enviado pelo país irmão do Norte. Voltaremos às 22 horas ou a qualquer momento em *Edição Extraordinária*, sempre numa cortesia da Esso do Brasil (*O ruído da assistência aumenta*). Sempre numa cortesia da Esso do Brasil (PEIXOTO, 1989, p.287).

Ironicamente o programa *Repórter Esso* dá a notícia da morte dos operários na construção da Refinaria Duque de Caxias, que segundo Vidigal estava sendo sabotada pela empresa norte-americana *Kellog*. Com esse ato o autor da peça usou a ironia, uma vez que a Esso tinha grande interesse em atrasar as obras de refinarias da Petrobrás, pois assim a lei que impõe o monopólio de petróleo brasileiro à empresa estatal não seria cumprida, fato que gera lucro para a petroleira norte-americana.

Vianna Filho reforça essa ironia ao falar do acidente, utilizando o *slogan* “sempre uma cortesia da Esso do Brasil”. Nesta época era muito comum empresas estrangeiras patrocinarem e por isso assumirem o nome de programas tanto de rádio como de televisão, a exemplo do Repórter Shell exibido pela TV Globo, que atualmente é chamado de Globo Repórter. Essa cena também demonstra o ciclo empreendido pelo imperialismo: os operários pedem aumento; o patrão, para conceder, é corrompido; os operários morrem num suposto acidente.

Na continuidade da peça acontece o velório de José, um dos operários mortos no suposto acidente na Refinaria da Petrobrás. Nesse quadro são exibidas diversas imagens de políticos e autoridades importantes para o Brasil e para os EUA, rindo. A sonoridade da cena é construída por gargalhadas que duram um minuto inteiro, reforçando o caráter irônico da peça. No velório pode-se notar certa proximidade entre Espártaco e Tiago, que, em conversa com um trabalhador da Refinaria Duque de Caxias, ficam sabendo que o acidente poderia ter sido evitado, uma vez que os operários haviam alertado seus encarregados sobre falhas na estrutura do local.

No mesmo dia em que ocorreu o acidente na Refinaria Duque de Caxias, chega ao Brasil Walter Link, que assumira o comando das pesquisas da petroleira estatal brasileira. Com esse fato Vianinha mais uma vez mistura elementos reais a sua ficção. Walter Link realmente assumiu as pesquisas da Petrobrás entre 1960 e 1961. Em diversas cartas, que compõem o *Relatório Link*, o geógrafo norte-americano declarou não haver petróleo em subsolo brasileiro. Francisco Mangabeira cita o trecho final do relatório que diz:

Se, todavia, a Petrobrás deseja permanecer na exploração petrolífera, em grande escala, e em base de competição com a indústria petrolífera internacional, e se tem o dinheiro para assim fazê-lo, sugiro que vá para algum outro país, onde podem ser obtidas concessões e onde são boas as possibilidades de encontrar óleo (MANGABEIRA, 1964, p.56).

Para ilustrar a narrativa do relatório exposto por Mangabeira, cabe citar a fala da personagem Walter Link (criada por Vianinha) que diz:

E concluindo meu relatório, posso afirmar com segurança que não há petróleo comercialmente explorável no Brasil. Afirmando isso sem nenhuma paixão política, sem nenhum outro interesse, senão o de colaborar na construção de um Brasil verdadeiro e belo. Não há petróleo no Brasil (PEIXOTO, 1989, p.295).

A repercussão do Relatório Link foi tamanha que muitos especialistas políticos passaram a questionar os investimentos feitos para a criação da petrolífera brasileira. Segundo Francisco Mangabeira (1964), na época circulou um boato de que a Petrobrás despejava óleo em poços fictícios para forjar a existência do produto em subsolo nacional. O autor revela que Walter Link, em seu relatório, disse que o petróleo existente na bacia de Barreirinhas era impossível de ser explorado do ponto de vista geográfico:

Mas, em 1962, com o desenvolvimento dos trabalhos nessa bacia, um poço estratigráfico (isto é, um poço feito para conhecimento dos diversos “estratos”, das diversas camadas do subsolo) revelou a existência de óleo e gás. E com os estudos geológicos e geofísicos feitos, chegou-se à conclusão de ser Barreirinhas altamente promissora de óleo e gás; e de que é quase certa a existência, nessa bacia, de grandes depósitos de hidrocarbonetos. E a sua exploração deve constituir uma das tarefas prioritárias da atual administração (MANGABEIRA, 1964, p.59).

Em 1962, ano em que *Brasil, versão brasileira* foi escrita, o relatório produzido por Walter Link já havia sido denunciado como um equívoco nas pesquisas da Petrobrás. E como ficou evidente na fala de Francisco Mangabeira a estatal brasileira havia mudado de opinião, por meio de novas pesquisas efetuadas em solo nacional e que revelaram a existência de petróleo no Brasil.

Em sua obra Oduvaldo Vianna Filho utiliza diversas manchetes de jornais para ilustrar a situação vivida pelo país no momento em que as pesquisas de Link foram divulgadas. Por meio da fala de um jornalista, pode-se notar também a posição ideológica

defendida por cada periódico, o Globo, por exemplo (como se sabe, a empresa manteve contrato com um grupo norte-americano *Time-Life*) não hesita em alegar que “*Não há petróleo no Brasil*”. A passagem do Jornaleiro também pode ser interpretada como um “alerta” para o público perceber as possíveis manipulações e equívocos dos diversos meios de comunicação, além de reforçar o efeito brechtiano da dialética ao contrapor visões diferentes sobre um mesmo fato.

JORNALEIRO – Olha O Globo. O Globo: “Não há petróleo no Brasil”. Olha O Seminário: O Seminário: “Há petróleo no Brasil”. Olha O Correio da Manhã! O Correio: “Petróleo há. Mas não é comerciável”. (*Entra um operário. Operário C e uma mulher. Mulher chora no ombro do Operário C. Operário C compra um jornal.*) É dez mil réis agora. (*Operário põe a mão no bolso. Não tem dinheiro.*) (PEIXOTO, 1989, p.298).

Thaís Leão Vieira (2005) aponta a questão da dialética, presente na peça, por meio dos sentimentos entre a chegada de Walter Link (que é saudado com uma festa) e o luto causado pela morte do operário José. Vianna Filho intensifica esta contradição em uma sequência de quadros, na qual o espectador/leitor assiste primeiro ao velório de José e em seguida surgem dois casais que dançam ao som de uma valsa, numa celebração à chegada de Link. Vidigal também expõe este sentimento ao falar: “Vamos, Dionísio. Você está falando comigo, não está na televisão. Eles explodem a refinaria nas nossas fuças e nós ainda aceitamos esse Walter Link? Isso não é uma festa. É um velório. Aqui está se enterrando o país” (PEIXOTO, 1989, p.291).

A fala do industrial brasileiro permite a interpretação de que o enterro do operário serve como uma metáfora para morte do país. Hipólito Vidigal diz essas palavras em um diálogo que trava com o presidente da república, antes da festejada chegada de Link. Nesse diálogo, Vidigal defende a instalação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito – CPI, para investigar a suposta sabotagem feita pela empresa *Kellog*.

Neste mesmo quadro Lincoln tenta impedir Vidigal de seguir com a implantação da CPI; o representante da Esso no Brasil propõe ao industrial que pague os empréstimos concedidos a ele, alegando que esta verba está sendo utilizada na investigação contra os interesses norte-americanos. Em suas palavras:

LINCOLN – Sempre falo claro, senhor Vidigal. Pensei que o senhor já havia se acostumado. O senhor nos deve quantias importantes. Com esse dinheiro o senhor tem pago a campanha para

a formação dessa comissão. Ou o senhor suspende a campanha ou cobraremos a dívida imediatamente.

VIDIGAL – Pagarei, Lincoln. Pagarei. Uma vez eu cedi. Matei oito operários, não me submeto mais. Pagarei a dívida mesmo que termine nu, mas a Comissão Parlamentar de Inquérito há de sair (PEIXOTO, 1989, p. 292-293).

Hipólito Vidigal, dessa vez, se mantém firme em sua decisão. Com esse ato pode-se notar que o industrial brasileiro, até então sempre hesitante, ao final define um posicionamento. Se antes agiu pensando em seus interesses individuais, agora pensa no coletivo. Espártaco define bem os reflexos da CPI, dizendo:

A Comissão de Inquérito saiu, sim senhor. Foi bom. Mostrou a mão do americano em todo lugar, enforcando a gente. Americano em todo lugar. Dono do Brasil, Nossa Senhora. Na Petrobrás, furam poço onde não tem petróleo, arrebentam aparelhagem, compravam engenheiro. Pagavam cinco cruzeiros por cada jornal, desses respeitadões, para vomitar mentira em cima da gente (PEIXOTO, 1989, p.293).

Para Maria Silvia Betti:

Vidigal, o industrial nacionalista, mantém, com efeito, a CPI que instaura contrariamente aos interesses do governo federal e do capital americano. A despeito do impacto produzido pelas irregularidades apuradas, Sanders, representante da Esso no Brasil, apresenta ao governo um relatório, apontando para a insuficiência do petróleo existente no país em relação às suas necessidades (BETTI, 1997, p.141).

O relatório citado por Betti consiste justamente na conclusão do trabalho efetuado pelo geógrafo norte-americano Walter Link, que afirma a inexistência de petróleo no país. Um novo problema é lançado, uma vez que sem a produção de petróleo o país precisa importar o produto, acabando com o monopólio que gera exclusividade à Petrobrás. A resolução para esse problema dirige-se a um acordo travado entre o poder público e a empresa norte-americana Esso. O acordo Esso-Brasil visa à compra de Petróleo da empresa estrangeira, para suprir necessidades industriais do país, durante cinco anos.

Hipólito Vidigal opõe-se de imediato ao acordo, alegando que será sua falência. Ele ameaça paralisar diversas fábricas, uma vez que é o diretor da Federação das indústrias. Lincoln retruca Vidigal dizendo:

Para a fábrica de quem, senhor Vidigal? Do industrial Miranda e Silva? Nos deve dezoito milhões. A do industrial Pacheco Marques? Nos deve dez milhões e quatrocentos e vinte e sete mil. A do industrial Gonzaga Ferreira? Nos deve cinco milhões...

VIDIGAL – É a minha falência... Tenho que despedir operários... A quem apelar? Ao povo? Mas tenho que despedir o povo. Vendidos. Vocês terminarão mais cedo ou mais tarde. Ninguém compra povos. Ninguém. Vendidos (PEIXOTO, 1989, p.297).

Nesse diálogo fica mais uma vez evidente as articulações do imperialismo. Vidigal iria propor a paralisação de diversos industriais, porém Lincoln mostra que grande parte deles depende do capital estrangeiro. Como consequência do acordo Esso-Brasil, as refinarias que prestavam serviço para a Petrobrás, para não diminuírem seus lucros, reduziram seu quadro de funcionários. Assim, a refinaria de Vidigal, que abastecia a estatal brasileira, foi “obrigada” a diminuir suas produções e com isso houve a demissão de quarenta funcionários.

Os trabalhadores organizam um movimento grevista com intuito de forçar a recontração dos operários demitidos. Nesta cena fica bastante evidente a aproximação das ideias de Tiago com as de Espártaco. Justamente por essa proximidade entre a “nova” linha adotada pelos comunistas, Diógenes resiste à manifestação de seus colegas, ou seja, não participa da greve, dizendo:

Greve para defender operário que é contra nós? Greve para reforçar esse sindicato vendido e o Claudionor vendido? Deixa ir para a rua. Precisa aprender. Precisa aprender. Sou contra. Sou contra... Isso é baboseira. Sou contra. Sou contra essa nova linha do Partido. Eu lutei toda a minha vida e agora o Partido vem me dizer que patrão e operário são aliados? Então sou um merda. Pensei que havia luta de classe (PEIXOTO, 1989, p.299).

Espártaco e Tiago tentam impedir alguns trabalhadores, tais como Diógenes, que não aderiram ao movimento operário, de entrarem na fábrica para exercerem seus trabalhos. Nesse momento chegam alguns policiais e prendem os dois. Vianinha narra, por meio dessa cena, uma situação de tortura, em que os policiais afogam os trabalhadores em barricadas cheias de água, no objetivo de descobrir quem eram os organizadores do movimento operário. Nesta cena, Vianna Filho denuncia uma prática inconstitucional utilizada pela polícia e que, depois do golpe de 1964, se intensificou. A libertação do católico e de seu

amigo comunista foi considerada uma suposta vitória da classe operária, uma vez que os operários foram readmitidos.

É importante ressaltar que a “vitória” da classe operária faz parte de uma manobra do governo para restringir o número de operários do movimento grevista. Esse fato fica evidenciado quando Prudente diz:

O governo não pode ser culpado por não haver petróleo no Brasil. Tentaremos reprimir as greves. Mas elas ganharam as ruas. Não podemos mais continuar com as repressões. Fomos obrigados a fazer com que a Justiça do Trabalho desse ganho de causa aos operários. O movimento operário com isso vai se dividir. Uma boa parte dos operários pode voltar ao trabalho. Isso os dividirá (PEIXOTO, 1989, p.308-309).

Diógenes é o único a perceber essa “jogada” do governo ao decretar causa ganha para os operários. Para ele, a luta travada pelos operários foi importante, e por isso deve continuar até todos os operários do país serem recontratados por suas empresas. Ele também defende que os operários devem brigar pelo fim do acordo Esso-Brasil. Em suas palavras:

Me oiçam. É coisa importante... Não pode voltar para o trabalho, companheiros. É manobra de patrão. É manobra de americano para dividir a gente. Tem muita fabriqueta fechando. Essa fábrica trabalhava para a Petrobrás. Agora vai trabalhar para a Esso. A Esso gasta dinheiro em bomba. A Petrobrás não. Gasta em coisa para a gente viver. É greve política, companheiros. Não pode deixar vitória na metade... (PEIXOTO, 1989, p.312).

A fala do operário evidencia que o lucro gerado pela Petrobrás, diferente daquele gerado pelas empresas multinacionais, acarreta automaticamente em lucro ao Estado brasileiro, e por isso, volta, ou pelo menos deveria voltar, para a sociedade, em forma de benfeitorias públicas. A fala de Vidigal evidencia que os lucros da empresa Esso eram aplicados em armamentos militares. Não se pode deixar de esquecer que no momento da escrita de *Brasil, versão brasileira* o mundo vivia os reflexos da Guerra Fria.

Diógenes, portanto, é o único que consegue compreender a manobra de exploração capitalista, que utilizou a Justiça do Trabalho para desarticular o movimento operário. O comunista ortodoxo também é o único a recusar a aliança de classes. Para ele, mesmo que a burguesia nacionalista lute contra a intervenção do capital estrangeiro, ela nunca deixará de explorar os operários, ou seja, ainda que exista o interesse das duas classes em acabar com

o imperialismo, a luta do movimento operário deve ser também travada contra a burguesia, que é a grande exploradora da classe trabalhadora. Para Iná Camargo Costa:

Embora o dramaturgo não esconda a sua preferência pelo ponto de vista do militante ortodoxo (aquele que permanece até o fim reafirmando sua convicção de que a luta é de *classes*), sua percepção do rumo que tomava a história, por assim dizer, obriga-o a resolver o destino desse personagem através da morte (COSTA, 1996, p.91).

Como a fala de Iná Camargo Costa (1996) confirma, no desfecho da peça, enquanto tentava convencer os outros operários a lutarem contra o imperialismo, Diógenes é atingido por tiros dados por policiais (com intuito de reprimir o movimento operário) e morre. A autora frisa que, ao contrário de *A mais valia vai acabar*, nesta peça a apoteose assume o caráter de homenagem ao herói, na qual as personagens católicas e comunistas se unem e assumem a herança de dar continuidade à luta desejada por Diógenes.

Assim como Costa, Maria Silvia Betti também visualiza o desfecho da peça como uma “redenção” da consciência do comunista ortodoxo e ressalta que: “Ironicamente, Diógenes é convertido em modelo e herói de comunistas e católicos, personificando assim, com sua morte, a reintegração redentora da consciência cindida do explorado” (BETTI, 1997, p. 142).

Marco Aurélio Garcia relata que durante uma leitura de *Brasil, versão brasileira* dentro do centro de cultura, com a presença de diversos membros da UNE, ocorreram diversas discussões sobre seu o desfecho. Segundo o relato, na primeira versão do texto não era Diógenes quem morria, mas sim Claudionor e os membros da UNE (em sua maioria militantes da esquerda católica) passaram a questionar o fato de no desfecho da peça ocorrer a morte de um católico. Sobre isso Garcia diz:

Quer dizer, tinha alguns detalhes, então, por exemplo, numa das primeiras versões dos Seminários de Dramaturgia o operário que morria no *Brasil, Versão Brasileira* era católico, então aí mudaram pra que ele não fosse católico... “o que que tem a ver um católico no meio comunista”... (risos) eu me lembro de umas discussões como essa, de postura política, mas não havia grandes choques até porque na diretoria da UNE havia uma boa compatibilidade.³¹

³¹ GARCIA, Marco Aurélio. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. Brasília, julho de 2011.

A fala de Marco Aurélio Garcia mostra como os embates ideológicos entre os membros do CPC e da UNE interferiram na construção da cena final de *Brasil, versão brasileira*, o que torna o posicionamento do autor ainda menos claro. Mesmo com a morte de Diógenes, opção final do autor (tenha sido ela alterada ou não), não se pode afirmar concretamente que isso revela um direcionamento político definitivo. A análise feita por Maria Silvia Betti, por exemplo, é interessante, uma vez que a autora nomeia o fato de Diógenes ser saudado como um herói de ironia. É interessante que durante essa peça Vianna Filho utilizou-se desse recurso diversas vezes, seja em seu início, quando os atores cantam o hino da independência do Brasil (sendo que o tema central da obra é a dependência econômica) ou na cena, já citada, em que o acidente da Refinaria Duque de Caxias é anunciado pelo programa Repórter Esso (principal interessado nos atrasos das obras da refinaria).

Sendo assim, o desfecho de *Brasil, versão brasileira* é aberto a diversas interpretações, como se pôde notar por meio das análises, divergentes, de Maria Silvia Betti e Iná Camargo Costa. Com isso, o final da peça pode ser interpretado de maneiras diferentes, de acordo com a escolha do espectador, ou seja, o público pode refletir por meio do que foi mostrado, ter sua própria opinião, e assim decidir o desfecho que mais lhe convém. Esse elemento é interessante uma vez que ressalta o não paternalismo da obra de Vianinha, pois o final da obra é “aberto” e não imposto ao espectador. A utilização desse artifício, diminuí, também, o didatismo da obra.

Lélia Parreiras Duarte (2006) define a ironia no teatro como um descompasso entre uma cena desenvolvida no palco e as ações das personagens, que contrariam o fluxo da cena por meio de palavras ou atos desenvolvidos pelas personagens. Cabe ressaltar que em *Brasil, versão brasileira*, Vianna Filho fez questão de evidenciar essa ironia, fazendo com que até o mais ingênuo espectador perceba que ele utilizou esse recurso.

Não se pode esquecer que o dramaturgo estava sintonizado com as ideias do CPC da UNE, e por isso visava atingir um público popular. Como já foi explicitado, *Brasil, versão brasileira* foi apresentada em diversos sindicatos, sendo assim grande parte dos espectadores eram operários. Deve-se levar em consideração que provavelmente o público que apreciou as apresentações eram os trabalhadores que frequentavam os órgão de

representação política/trabalhista, ou seja, sindicalistas e, por isso, deviam ter consciência da luta travada contra o imperialismo. Roberto Schwarz afirma:

O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o P.C. fazia valer sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa (SCHWARZ, 1992, p.63).

Schwarz ressalta que o tema central da peça de Oduvaldo Vianna Filho era trabalhado, ou pelo menos, estava em pauta dentro do PCB, ou seja, a aliança de classes entre a burguesia nacionalista e o operariado para acabar com o imperialismo, principalmente, norte-americano. O dramaturgo deixou evidente por meio de diversos *slides* sua visão de que o imperialismo foi intensificado no governo de Juscelino Kubistchek.

Iná Camargo Costa (1996) faz uma pequena comparação entre a peça de Vianinha e *Eles não usam Black-tie*. Para a autora, a forma épica escolhida por Vianna Filho possibilitou colocar em cena uma reunião sindical, que foi suprimida em *Black-tie*. É importante frisar que *Brasil, versão brasileira* se prestou a expor seu conteúdo de forma direta, isto é, privilegiou a fácil compreensão para seus espectadores. Já a peça de Gianfrancesco Guarnieri, por estar ajustada à forma dramática, utilizou um enredo emotivo para prender a atenção do espectador.

Vianna Filho, ao optar por uma linguagem de fácil compreensão, não prejudicou sua obra. Em *Brasil, versão brasileira* as personagens apresentam características psicológicas interessantes, o que torna a sociedade fictícia complexa e cheia de detalhes. Para Manoel Tosta Berlinck:

De qualquer forma, a visão apresentada em “Brasil, versão brasileira” está longe de ser esquemática, estereotipada e sectária. O Brasil é visto como uma sociedade complexa, dinâmica e subjugada ao imperialismo contra o qual as classes subalternas estão em luta (BERLINCK, 1984, p.106).

Brasil, versão brasileira foi diversas vezes considerada uma obra exemplar do Centro Popular de Cultura da UNE, uma vez que apresenta uma construção cênica bem articulada, tendo sua linguagem facilmente compreendida, mas sem haver rebaixamento de sua forma, além de estar sintonizada com a vontade do movimento cultural de atingir um

público popular, neste caso os sindicalistas operários. Com essa peça Vianna Filho consolida o passo formal dado em *A mais valia vai acabar*, de ajustar forma ao conteúdo, sendo apresentada a um público tido como popular.

Brasil, versão brasileira interessa por ser uma obra bem elaborada, com personagens bem construídas e que geram empatia, apresentam hesitações e contradições. O enredo é permeado por conflitos complexos, que prendem a atenção. Apesar das discussões sociais não serem pontuais para o momento político e econômico de hoje (as questões de hoje são outras – embora analogias possam ser feitas), as personagens e os conflitos são passíveis de prender o interesse do público: queremos saber como vão resolver os seus problemas. Além disso, os temas gerais: a honestidade, a corrupção, a amizade, a aliança de classes mantêm-se fortes, independentemente da questão do petróleo brasileiro.

4.0. Capítulo 3 - Um teatro para as massas: O Auto dos 99% e a questão do ensino no Brasil.

Em última instância, a arte é mais radical do que a política, pois alcança aquelas camadas da alma do indivíduo em que se efetua a verdadeira transformação da sociedade humana.

Goethe

A União Nacional dos Estudantes, no ano de 1962, articulou uma das maiores greves universitárias da história de nosso país. O CPC da UNE contribuiu para intensificar essa greve, escrevendo uma peça teatral que fazia críticas ao sistema universitário, chamada o *Auto dos 99%*. Essa obra faz parte da produção do Vianinha no período do CPC da UNE, e foi escrita em parceria com Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Marco Aurélio Garcia, Cecil Thiré e Carlos Estevam Martins. Em entrevista concedida à mim em 2011, Marco Aurélio Garcia diz o seguinte sobre a autoria do texto: “Democraticamente aparecemos todos nós, mas não tenha a menor dúvida de que o texto final era do Vianinha... era o que tinha mais ofício de teatro”³².

Esse texto é resultante de um processo de criação desenvolvido coletivamente nos chamados Seminários de Dramaturgia. É importante frisar que o CPC da UNE, enquanto produtor de teatro, atuou de duas formas distintas: a primeira foi o teatro desenvolvido no palco, que procurava aprofundar os ganhos estéticos atingidos pelo teatro brasileiro em sua evolução, produzindo peças como *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*. A segunda vertente é a do teatro de rua, que priorizava um contato mais próximo com o público popular, e justamente por isso utilizavam a caminhonete-palco. Com ela, os artistas percorram os principais pontos da cidade da Guanabara, apresentando textos, com uma linguagem didática, em favelas, sindicatos, universidades, associações de bairros e em praças públicas.

³² GARCIA, Marco Aurélio. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. Brasília, julho de 2011.

A linguagem teatral desenvolvida para as encenações nas ruas ficou conhecida como os “autos” do CPC da UNE. Em suma, os “autos” eram peças escritas rapidamente, geralmente em um ou dois dias, sendo que alguns textos foram escritos em poucas horas. Normalmente seus temas abordavam problemas sociais de lutas populares, além de denunciar irregularidades políticas. Maria Silvia Betti comenta que esses textos eram produzidos “em regime de colegiado através de equipes previamente designadas para as diferentes etapas: uma colige o material, outra cria o texto, enquanto uma terceira encarrega-se dos ensaios e da representação” (BETTI, 1998, p.113).

Muitas peças foram desenvolvidas da seguinte maneira: logo pela manhã os integrantes do movimento cultural liam o jornal do dia, em seguida começavam a escrever uma peça sobre um dos destaques do jornal, sendo assim, enquanto um grupo estava escrevendo o outro ia ensaiando para a apresentação no final do dia. Os únicos textos elaborados nesse processo de criação que foram preservados são *Auto dos 99%* e uma parte do *Auto do Relatório*³³. Grande parte desses “autos” perderam-se principalmente com a instalação do Regime militar a partir de 1964. No Relatório do Centro Popular de Cultura fica evidenciada a tentativa de acabar com esse tipo de produção. Sobre isso:

Dos espetáculos de agitação pública o CPC colheu, pelo próprio imediatismo das colocações, uma ressonância de tal grau nas massas populares, que esses espetáculos chegaram a desencadear uma violenta repressão, visando à dissolução de sua continuidade (BARCELLOS, 1994, p.449).

Provavelmente o tom mais radical adotado nesses “autos”, que conseqüentemente provocou uma maior resistência dos setores conservadores, colaborou para o desaparecimento desses textos. O mesmo documento ressalta que o trabalho desenvolvido com os estudantes surtiu mais efeito do que em outros segmentos sociais. Isso se deve a três fatores principais: ao nível de formação mais elevada dos estudantes, à carência por parte dos estudantes de participar efetivamente no processo da transformação cultural brasileira, além da maior disponibilidade de tempo que possibilitou, segundo o documento, um trabalho contínuo.

Neste contexto o *Auto dos 99%* é fundamental, uma vez que contribuiu para orientar e mobilizar os universitários para a reivindicação da reforma universitária. Sendo

³³ É interessante que a parte que restou do *Auto do Relatório* apresenta de forma irônica e bem humorada a forma de produção dos “autos”.

apresentado em todos os estados brasileiros e em praticamente todas as faculdades da Guanabara, esse “auto” expõe a defasagem entre o conhecimento aplicado ao ensino universitário e os conhecimentos necessários para uma conscientização crítica. Os membros do CPC da UNE classificam esses “autos” como um teatro de agitação de propaganda.

De fato, são evidentes em *Auto dos 99%* diversas características estéticas do teatro de agitação e propaganda. Observa-se também uma nítida influência dos autores Erwin Piscator e Bertolt Brecht, cujas obras, assim como o *agitprop*, apresentam preocupações políticas.

Para Silvana Garcia (2004) o teatro de *agitprop* se apoderou de procedimentos cênicos populares, tais como circo ou teatro de variedades. Segundo a autora, fica difícil delimitar essa forma teatral, porém há alguns elementos recorrentes que podem ajudar neste sentido. Na maioria das peças relacionadas a este seguimento é comum a utilização de personagens tipos (assim como na *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*), sendo que há uma divisão entre eles: exploradores e explorados. O conflito central tem como característica uma causa política, e as diversas cenas caminham para a resolução desses problemas. Outra característica típica do *agitprop* é o uso recorrente do humor e da ironia. Como já foi dito no capítulo anterior, Brecht também utiliza a comicidade para concretizar o seu efeito de distanciamento. De início, na dedicatória da peça, os autores do *Auto dos 99%* utilizam a ironia ao dizer que *Sem a colaboração da Universidade, esta peça jamais poderia ser escrita*. Este tipo de sarcasmo é recorrente em todo o texto.

A ironia está presente também no prólogo. A primeira movimentação cênica está enquadrada nos moldes do teatro brechtiano, tanto pelo uso do prólogo e de um narrador, como também pelo artifício do ator-narrador, ou mesmo pelo fato de sintetizar o percurso da trama.

O prólogo inicia-se com uma fala bastante irônica, ao romantizar o passado brasileiro, dizendo que antes da chegada dos europeus: “Tudo era silêncio na imensa terra verde e imensa, debruçada no céu a convidar os homens à humanidade. Terra verde a prometer futuro. Tudo era verde” (PEIXOTO, 1989, p.104). Esta fala suscita uma crítica à historiografia, que, talvez por falta de documentação, imprime um olhar romantizado sobre os povos nativos. Essa noção de um passado perfeito permeia também o imaginário social,

uma vez que a disciplina história do Brasil ensinada nas salas de aulas, transmite esse olhar de perfeição dos povos indígenas.

A ironia do prólogo continua ao expor a imensidão do Brasil, e ao abordar a característica de alegria e felicidade atribuída ao povo brasileiro, com a seguinte fala: “Imenso Brasil, gordo Brasil, sumarento Brasil, a jurar um brasileiro salomônico, cristalino, carregado de abraços e sorrisos e calma e paixão e verdade. Um povo a semear verdade e riso” (PEIXOTO, 1989, p.104). Paulo Prado (1997), ao analisar o período do descobrimento do Brasil, atribuiu essa suposta alegria brasileira há dois motivos: a ambição por ouro e a livre e desordenada sensualidade. Prado, em sua teoria, contestada atualmente, nega o sentido de felicidade e tenta comprovar que o Brasil é formado por um povo infeliz. Provavelmente os autores do *Auto dos 99%* compartilhavam essa visão de que o povo brasileiro não é feliz, ou pelo menos mostram diversos motivos para que esse povo não seja feliz, ao adotar a ironia para falar da felicidade. Um exemplo disso é a exploração estrangeira, que será exposta a seguir. Essa contradição entre a fala do prólogo e os fatos retratados durante a trama caracterizam a ironia que permeará toda a dramaturgia.

Anatol Rosenfeld (2008) lembra que o método desenvolvido por Bertolt Brecht do ator como narrador, ou seja, do ator que não se metamorfosea por completo, serve para relembrar o espectador que ele está assistindo a um espetáculo teatral. Neste sentido, o prólogo do *Auto dos 99%* se encaixa nesse padrão de distanciamento brechtiano ao relatar que: “Água cascalhando, passarinho pipilando e árvore gemendo não quebram silêncio em prólogo de peça imbuída de doce e nacional lirismo” (PEIXOTO, 1989, p.104). Além da conscientização do prólogo têm-se novamente a ironia.

A exploração estrangeira ou o imperialismo, tema trabalhado em *Brasil, versão brasileira*, aparece também na primeira parte deste “auto”, como é possível observar pela seguinte fala:

Mas... eis que... Eis que... Oh! Eis que então... oh!... então, cá chegaram os portugueses. E então... Então começou o pega-pra-capar. Começou a nossa história do “salve-se-quem-puder”. Começou a história do Brasil, que já foi história de todo o mundo, de tudo quanto é país grande, de tudo quanto é baronete, condessa, peralvilho, mandrião que se espalharam pelos séculos. História que já foi de todos, de todos, menos do Brasil. Brasil seco, mirrado, de costela de fora, de pires na mão (PEIXOTO, 1989, p. 104).

Essa *Voz* evidencia que a história do Brasil é permeada de interesses e explorações estrangeiras. Mostra que os principais causadores dessa exploração foram os Barões, as Condessas, ou seja, os membros do segundo escalão político dos países exploradores. Esteticamente é interessante notar a mudança nos termos utilizados com essa fala, até então as falas eram formais que remetiam a uma linguagem mais tradicional. Nessa fala observa-se uma linguagem informal com dialetos cotidianos como pega-para-capar e salve-se-quem-puder.

Na última estrofe do prólogo há uma referência à postura não ética do brasileiro. Conhecida popularmente como “jeitinho brasileiro”, a falta de ética é vista como uma característica cultural do nosso país. A *Voz* relata que: “Passarinho, a Casa da Banha vende e diz que é frango” (PEIXOTO, 1989, p.104). O fato de se enganar o consumidor, trocando passarinho por frango, remete ao traço cultural negativo do brasileiro desejar vantagens em todas as instâncias.

Nesta movimentação a *Voz* cita também o nome do ex-governador da Guanabara, Carlos Lacerda.³⁴ Essa referência, de certo modo pejorativa, deve-se em grande parte pelo fato das atividades desenvolvidas pelo CPC da UNE ocorrerem na Guanabara, onde estava localizada a sede da UNE e do Centro Popular de Cultura. Por ser o governador desse Estado e por seu posicionamento político, Lacerda foi o responsável por diversas proibições das atividades realizadas pelo centro de cultura.

A posição ideológica de Carlos Lacerda contribuiu para que as atividades do CPC fossem interrompidas inúmeras vezes, uma vez que o ex-governador era um dos membros mais ativos da UDN - União Democrática Nacional (um partido político tido como de direita). Neste contexto não se pode esquecer que os membros do CPC eram em sua maioria simpatizantes ou militantes de esquerda, e claro que suas atividades geralmente eram associadas a esta ideologia.

Como as atividades artísticas e intelectuais do CPC da UNE ocorriam muitas vezes no espaço público, ficava mais fácil a repressão policial. O fato de conviverem com “perseguições” de membros e órgãos oficiais do governo, fez com que os ex-integrantes do Centro Popular de Cultura elaborassem uma comparação com o Movimento de Cultura Popular (visto como o ponto de partida para a criação do CPC). Os principais apontamentos

³⁴ A imagem desse político aparece também na peça *Brasil, versão brasileira*.

feitos pelos integrantes do centro de cultura se referem ao fato do MCP ser uma entidade vinculada à Secretaria de Educação da Prefeitura do Recife e de seus membros terem uma estreita ligação com o governador daquele momento, Miguel Arraes. O depoimento de Chico de Assis a Jalusa Barcellos ilustra bem essa ideia:

A iniciativa foi do MCP. Visava juntar todas as entidades, discutir os seus problemas e chegar a algumas conclusões comuns. Mas era impossível, porque lá era totalmente diferente daqui. Lá, era a República Socialista de Pernambuco. Você via um desfile de cinquenta bandas tocando... quem deu os instrumentos? Foi o Arraes. Estavam lá trabalhando, fazendo coisas, com verba e todo o apoio do governo (BARCELLOS, 1994, 143).

A ligação do MCP aos órgãos oficiais é utilizada pelos *ex-integrantes* do CPC para embasar a argumentação de que o movimento de Pernambuco só foi bem sucedido por receber apoio e financiamento do governo e da prefeitura. Ao mesmo tempo, esse argumento serve para intensificar os problemas enfrentados pelo CPC da UNE que, além de não ter investimento público, teve que conviver com as intensas represálias de Carlos Lacerda.

É claro que o CPC da UNE não enfrentou problemas unicamente na Guanabara, já que em São Paulo, durante uma encenação do *Auto dos 99%*, no Largo São Francisco (na escadaria da Faculdade de Direito), a polícia interrompeu a apresentação com grande violência, o que foi retratado pelos jornais de grande circulação da cidade (*O Estado de S. Paulo* e *Folha de São Paulo*). Algumas matérias foram publicadas sobre essa proibição, que ocorreu em meio a uma manifestação estudantil.³⁵ Como resposta à opressão sofrida, o núcleo teatral do Centro Popular de Cultura escreveu outras duas peças, *Auto do Cassetete* e *Auto do Relatório*, que retratam essas perseguições sofridas pelo grupo.

O apoio de um político ou mesmo de um dos órgãos oficiais do Estado podem ajudar a consolidação do fazer artístico, um exemplo, é a importância atualmente desempenhada pela Lei de Incentivo a Cultura. Entretanto, ao mesmo tempo em que o incentivo estatal pode colaborar para o fazer artístico, pode também enquadrar as obras em um perfil estipulado pelo Estado patrocinador. O fato é que as repressões relatadas pelos

³⁵No dia 13 de junho de 1962, foi publicada a matéria “Últimas Auto dos 99%” na Folha de São Paulo. As matérias dos dias 19 e 20 de junho de 1962, divulgadas pelo O Estado de S. Paulo foram intituladas de “Clima de insegurança” e “Impedido o comício”.

membros do CPC dificultaram o trabalho da arte, principalmente da arte feita nas ruas. Ao refletir sobre o CPC da UNE não se deve esquecer que este movimento artístico foi sufocado pelo golpe de Estado de 1964, e que no dia do golpe o prédio da UNE e da sede do CPC foi invadido e incendiado.

Na sequência do prólogo entram dois índios em cena e iniciam um diálogo que demonstra uma vida igualitária. Um dos indígenas aparece com uma caça e outro diz não ter conseguido boa caçada, no desfecho dessa conversa os índios dividem a comida. É possível, por meio desta cena, elaborar uma associação entre essa vida comunitária indígena ao comunismo defendido por membros do CPC, uma vez que tal ideologia prega a igualdade material entre os homens. Além disso, no decorrer dos quadros iniciais, pode-se observar na fala da personagem Padre essa assimilação:

PADRE – Ganharibus mais só se trabalharibus mais.

ÍNDIOS – Quem está trabalhando é índio. Todo índio. Precisa pagar índio. Um pagamento só.

PADRE – Non senhoribus. Essa essere onda de comunistorum. Mi paga para quem trabalhorum maiorum. Cada um por si ET Deo por todos... (PEIXOTO,1989, p.108).

Neste diálogo fica explícita também a importância da Igreja Católica no contexto do “descobrimento” do Brasil. Com o incentivo à Companhia das Índias, padres jesuítas colaboravam para a dominação e exploração de povos que habitavam as terras brasileiras. Cabia aos jesuítas o ensinamento da língua e dos costumes portugueses. É claro que esse posicionamento de dominação cultural remete a uma visão etnocêntrica, uma vez que a cultura dos povos nativos foi desconsiderada e que a cultura europeia foi valorizada.

Um das principais práticas utilizadas pelos Jesuítas foram as encenações teatrais. Segundo Décio Almeida Prado (2003), o surgimento do teatro no Brasil esteve intimamente ligado à questão da Igreja, uma vez que a prática teatral surge como uma complementação dos sermões pregados pelos padres portugueses. José de Anchieta é considerado o principal representante desses sermões dramatizados, que para Décio de Almeida Prado eram feitos sem a pretensão da arte teatral, pois “não demonstrava preocupação com a unidade artística da peça, nem sequer com as mais elementares, como a questão da língua” (PRADO, 2003, p.19-20). A função do teatro jesuítico se aproxima a do teatro do CPC, uma vez que ambos objetivavam uma conversão de seu público. No caso do teatro desenvolvido pelos Jesuítas, o objetivo era religioso e de enquadrar os nativos ao perfil europeu, já o CPC visava à

crítica social, e, como o teatro de *agitprop*, à propaganda política ligada à ideologia de esquerda. Sendo assim, a conexão entre os dois movimentos teatrais se dá pela função extra-artística desempenhada por eles.

Como se sabe, a língua oficial da Igreja Católica era o Latim, assim, o Padre falando um Latim “macarrônico” gera bastante comicidade, principalmente quando colocado junto ao linguajar do índio, que se refere a si mesmo em terceira pessoa. Ocorre, também, uma sátira ao modo de falar do Padre, ridicularizando-o, o que reforça a crítica negativa à personagem, pelo viés da comicidade.

Assim como o Padre, as personagens Portugueses também colaboram com a exploração indígena e, como tal, também são ridicularizados, num esquema de crítica a partir do cômico, análogo ao utilizado na caracterização do Padre. Na cena inicial da peça há um diálogo entre os portugueses (Cabral e Caminha) no qual é exposto que eles chegaram ao Brasil há dois meses, porém estavam no barco por não notar que a caravela não avançava. Essa conversa com um forte tom humorístico explora uma “suposta falta de inteligência” por parte dos portugueses. Esse tipo de humor é muito característico e muito abordado em piadas que circulam entre os brasileiros e que segundo Bergson ocorre porque imaginamos:

Certa fixidez natural dos sentidos e da inteligência, pela qual continuamos a ver o que não mais está à vista, ouvir o que já não soa, dizer o que já não convém, enfim, adaptar-se a certa situação passada e imaginária quando nos deveríamos ajustar à realidade atual. Nesse caso, o cômico se instalará em nós mesmos: teremos dado todos os ingredientes do cômico: matéria e forma, causa e ocasião (BERGSON,1980, p.10).

A fala das personagens também nos permite refletir sobre a “descoberta” do Brasil. Muitos historiadores alegam o conhecimento do território brasileiro pelos portugueses antes mesmo de o descobrirem oficialmente. Alguns estudiosos justificam esse argumento pelo tratado de Tordesilhas, assinado antes de 1500, e que destinava o espaço do atual Brasil aos portugueses. A fala do português nos remete a essa tese, pois após perceber que estava em terra, o português diz: “estamos mesmo em cima do Brasil” (PEIXOTO, 1989, p.105).

Nesta cena o barco utilizado pelos portugueses é representado por uma vela que, segundo a rubrica, o ator que interpreta Caminha deve segurar, enquanto Cabral assopra. A movimentação dos corpos dos atores torna-se fundamental para ilustrar o balanço de um

barco em meio ao oceano. O método escolhido para o desenvolvimento desta cena foi baseado nos estudos de Bertolt Brecht, que concentra a ação no trabalho corporal do ator para suprimir elementos de cena, tais como um barco. Esse efeito brechtiano lembra o espectador que ele está em um teatro, assistindo a uma encenação, e não presenciando um feito real. Essa quebra teatral aperfeiçoada por Brecht cria um distanciamento e faz com que o espectador elabore uma noção crítica sobre a peça que esta assistindo. Para Benjamin:

O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das sequencias. Mas a interrupção não se destina a exercer uma função de excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel (BENJAMIN, 1994, p.133).

Na sequência da peça Caminha redige uma carta ao rei de Portugal. Essa cena reflete uma sátira à famosa carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei contando as novidades do “além-mar”. Na carta do *Auto dos 99%*, Caminha questiona o rei sobre suas hemorroidas, esse fato pode ser interpretado como um ato de desqualificação da figura real, uma vez que as hemorroidas inflamadas são um problema físico visto com muito preconceito. Surge aqui o baixo cômico, aliado à paródia.

Na peça cabe também aos portugueses e ao Padre a barganha, ou seja, a troca de produtos “inúteis”, ou pelo menos de fácil aquisição, por serviços mais elaborados e cansativos por parte dos indígenas. Sobre esse aspecto existe novamente a utilização da comicidade e de elementos da teoria de Brecht incorporados à peça, uma vez que as bugigangas são retiradas, à vista do público, de um gigantesco bolso costurado na roupa do Padre (fazendo referência a um “truque” cômico tradicional, dos objetos inusitados que são retirados de um bolso, saco, ou chapéu). Esse bolso possui a função de substituir outros elementos que guardariam objetos necessários para a encenação.

Durante o decorrer da encenação, o Coro dirige uma crítica à história do Brasil alegando que ela está cheia de tanga e bugiganga. No caso da tanga é possível relacioná-la ao uso comum em diversas tribos brasileiras, mas também ao estilo de vestimenta típica de países tropicais. Essa vestimenta ajuda na construção da imagem da população brasileira como um povo que valoriza a sensualidade. A barganha serve como uma crítica ao estilo de

vida consumista brasileiro, que se intensificou após a década de 1950, com a instalação de empresas norte-americanas no nosso território. Para João Cardoso de Mello e Fernando A. Novais (2006), esse período consolidou o *American way of life* (o estilo de vida norte-americano), com a substituição de diversos produtos por modernos utensílios (bugigangas). Para os autores:

Dispúnhamos, também, de todas as maravilhas eletrodomésticas: o ferro elétrico, que substituiu o ferro a carvão; o fogão a gás de botijão, que veio tomar o lugar do fogão elétrico, na casa dos ricos, ou do fogão a lenha, do fogareiro e da espiriteira, na dos remediados ou pobres: em cima dos fogões, estavam, agora, panelas – inclusive a de pressão- ou frigideiras de alumínio e não de barro ou de ferro; o chuveiro elétrico, o liquidificador e a batedeira de bolo; a geladeira; o secador de cabelos (Mello e Novais, 2006, p.564).

Ao longo da peça vê-se que a concepção de vida dos indígenas se transformou, o Padre é o principal responsável pela mudança econômica ao despertar a ganância pela riqueza entre os índios. Os nativos aderem ao sistema proposto pelo líder religioso (de ganhar mais quem trabalha mais) e começam a acumular bugigangas, e a não mais dividir com seus colegas. Outra mudança evidente se dá no âmbito social, no qual os índios aderem às práticas culturais de seus colonizadores. Um exemplo é mostrado quando o Índio 4 diz ser fã da rádio nacional ou quando profere a seguinte frase:

ÍNDIO 4 – Coisa Preta diz que é feio caçar bicho. Ficar com a vergonha de fora. Coisa Preta não cura pé de quem anda com flecha. Coisa Preta não dá colar para quem anda com flecha. Coisa Preta diz que índio nunca vai passar fome no inverno (PEIXOTO, 1989, p.108-109).

O aumento da exploração indígena é marcado pela chegada de um donatário. Os índios começam a receber certa quantia de farinha ao cortar árvores, e, com a chegada desse donatário, a quantidade de farinha paga pelo “serviço” diminui pela metade, com a justificativa de que o preço do transporte aumentou. Pode-se observar como a lógica capitalista está inserida na mente dessa personagem, uma vez que, para não diminuir seu “lucro”, recorre cada vez mais à exploração indígena.

Nesta cena é empregado um tipo de humor recorrente da arte circense, do humor radiofônico e do teatro de revista, que é o humor gerado por meio da linguagem. Num primeiro momento, o donatário se apresenta como Dom Fulano de Tal da Silva e Silva e

Tome Silva e Silva, remetendo a uma recorrente expressão brasileira para designar uma pessoa da qual não se sabe ou não se lembra do nome, além de utilizar um sobrenome comum tanto em Portugal como no Brasil (Silva). Esse nome reflete uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que contém um título de Dom, designando pessoa de importância, pode ser qualquer um, por ser o Fulano de Tal. Com esse nome os autores brincam também com a questão dos gigantescos nomes portugueses.

Num segundo momento a questão do humor por meio da linguagem aparece de forma mais circense quando o Índio 1, remetendo a um ditado aprendido com o Padre, diz: “Cada um por si e Deus só na arquibancada” (PEIXOTO, 1989, p.110). Esse humor surpreende o espectador, que esperava pela conclusão “Deus por todos”. Neste caso a surpresa gera o riso, por meio de uma técnica comum nas duplas de palhaços, na qual um está contando uma história e é constantemente interrompido pelo outro, surpreendendo a plateia, que ri com o desvio do curso linear da história contada.

Esta fala do Índio 1 reflete uma crítica à crença religiosa, uma vez que sugere que Deus atua apenas como um espectador enquanto os homens estão sofrendo, indica também um egoísmo desse Deus que tem um suposto poder sobre a situação e opta por não intervir, e fica assistindo aos acontecimentos do mundo. No decorrer da trama pode-se observar expressões não recorrentes na oralidade, e sim empregadas comumente em textos escritos como, por exemplo, o termo etc. utilizado pelo Padre: *etecetorum*.

No desenrolar da peça o Índio 1 assume uma característica “capitalista”, ao atingir o padrão de trabalho desejado pelos portugueses (trabalhar muito e ganhar pouco), e se destaca dos seus colegas, que exercem suas atividades de forma incorreta ou pouco eficiente. Sendo assim, torna-se uma espécie de um gerente ou um líder dos trabalhadores indígenas. Com isso se cria uma diferente perspectiva na vida dos indígenas, que pode ser evidenciada no diálogo a seguir:

ÍNDIO 1- Mas, que rachar? Rachar era no tempo em que a gente era selvagem.

ÍNDIOS – Vamos morrer de fome!

ÍNDIO 1 – Também estou passando mal. Ainda nem comprei a última bugiganga lançada pelos portuga (PEIXOTO, 1989, p.110).

Nesta conversa pode-se identificar uma crítica ao sistema capitalista, uma vez que enquanto seus colegas estão passando fome, o Índio 1 está preocupado por não ter

conseguido as últimas bugigangas lançadas pelos portugueses. Essa cena revela a desigualdade social causada pela implantação do capitalismo, ao mostrar que a preocupação do Índio 1 é fútil se comparada a dos outros. Aqui novamente aparece a questão do consumismo, talvez essa seja uma das principais preocupações sociais dos autores. É possível que a questão do consumo apareça de forma insistente na peça, por ser um dos mecanismos que mais ajude na consolidação do capitalismo, uma vez que ele desperta de imediato uma alegria no consumidor, que se “esquece” de questões mais importantes, além de ser responsável por criar a ilusão de mobilidade social.

Como um dos objetivos da peça é satirizar a história do Brasil, ocorre a substituição (assim como na prática colonial) do trabalho escravo indígena pelo do negro africano. Pode-se notar que os negros formam um Coro, tendo construção dramática diferente da dos índios, que são personagens-tipos (Índio 1,2,3 e 4). Essa opção pela escravidão de negros é justificada pela personagem Português quando diz:

O melhor é usar gente acostumada a ter o cangote abaixado. O melhor é usar negro, que negro não é gente, desde que Deus os pintou de preto para facilitar a distinção. Que venham os pretos! (*Entram os pretos embromando um ponto de macumba triste*) (PEIXOTO, 1989, p.113).

A rubrica aponta que a chegada dos negros é marcada por um canto coletivo de um ponto de macumba, no caso o termo macumba está relacionado às religiões afro-brasileiras como o Candomblé e a Umbanda. Segundo Raul Lody (2003), os pontos são os cânticos dedicados a cada santo que vai descer do seu altar; significam também os sinais de cada santo, sendo assim existem uma infinidade de cantos destinados aos santos tanto da Umbanda como do Candomblé. É interessante que toda a encenação dos negros é cantada, o que demonstra uma preocupação estética, uma vez que as canções mudam o ritmo do espetáculo, ora tornando-o mais alegre e feliz, ora ditando uma movimentação mais tranquila e estável ou até mesmo triste.

No caso da cena de chegada dos negros, a opção musical, assim como em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, segue o padrão brechtiano, que visa à supressão textual. A canção demonstra o estado sentimental vivido pelos escravos. É claro que essa passagem é rápida, pois o texto de modo geral está alinhado aos moldes do teatro brechtiano, que não

concentra sua força estética/social na questão sentimental, e sim na política. Os cânticos dos negros ressaltam a saudade e a dor de estarem longe de sua terra e de serem explorados.

A questão musical é responsável por ditar o tom do espetáculo. No *Auto dos 99%* diversos coros são musicados fazendo com que o tempo do espetáculo mude de acordo com a ação realizada. A cena dos negros (que pretende passar uma mensagem mais sentimental) contém uma sonoridade mais tranquila e devagar. Já uma cena que privilegia o lado cômico é marcada por canções mais rápidas, como é o caso do coro que descreve a luta de D. João VI e Napoleão.

CORO – Lá em cima a correr vem D. João VI.
Cá em baixo a perseguir vem Napoleão (Bis)
Juntaram-se os dois foi um pega pra capar,
D. João VI se mandou.
Correu tanto que só aqui parou. (Bis)
E para alegrar a sua vida,
Tanta coisa aqui criou
E mais coisas nos levou.
Criou escolas, abriu portos, ora bolas,
E até a faculdade pros fidalgos inventou (PEIXOTO, 1989, p.114).

Este Coro é cantado em tom de fado, o que deixa a cena mais engraçada, pois D. João percorre o palco fugindo desesperadamente das perseguições de Napoleão, remetendo ao fato histórico dos portugueses terem fugido dos ataques napoleônicos. Essa cena remete a um acontecimento histórico conhecido como “Bloqueio Continental”. Esse marco da história mundial foi caracterizado pela suspensão, por parte dos países europeus, de manter relações comerciais com a Inglaterra. O bloqueio foi imposto por Napoleão Bonaparte, mandatário da França (país que disputava a hegemonia comercial europeia com os ingleses).

O reflexo desse bloqueio imposto pelo Imperador francês refletiu diretamente na história do Brasil, uma vez que a família real portuguesa optou por transferir sua sede administrativa para a colônia americana. Esse feito trouxe diversas mudanças para os “brasileiros”, como a abertura dos portos para as “nações amigas”, a criação de diversos órgãos culturais tais como a Biblioteca Nacional e o Jardim Botânico. Além dessas adaptações culturais vivenciadas pela instalação da corte no Brasil, o Coro que representa comicamente o bloqueio continental retrata também a criação de instituições de ensino, tais

como colégios e universidades (tema principal a ser abordado nesta obra). Segundo José Villanova:

No ano da transmigração da Família Real para o Brasil é criado, por Decreto de 18 de fevereiro de 1808, o Curso Médico de Cirurgia na Bahia e, em 5 de novembro do mesmo ano, é instituída, no Hospital Militar do Rio de Janeiro, uma Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica (VILLANOVA, 1948, p.8).

O Coro ressalta a importância da criação dessas instituições culturais e educacionais, porém não se esquece de lembrar que “muitas coisas nos levaram”. É evidente que este Coro direciona uma singela crítica ao fato da exploração material brasileira por parte dos europeus, destacando novamente o problema da colonização brasileira.

Este Coro encerra a primeira parte do *Auto dos 99%*. Até agora nossos autores percorreram de forma analítica a história do Brasil para mostrar como a questão do ensino em nosso país está intimamente relacionada com a questão da exploração colonial, uma vez que neste período foram definidos os privilégios para a classe dominante. Na década de 1960, os membros da elite eram os únicos a ocuparem as cadeiras universitárias. É claro que hoje em dia vivemos uma realidade um pouco diferente, mas não podemos esquecer que a universidade continua sendo uma instituição voltada principalmente para as classes média e alta.

Assim como o teatro brechtiano, o *Auto dos 99%* propõe por meio da dialética suscitar no espectador o senso crítico. Sendo assim, pode-se notar que nesta peça os assuntos não são unicamente expostos, mas são analisados. Os principais temas abordados nesta primeira parte foram as questões políticas e religiosas. Esses dois assuntos foram abordados por meio da colonização brasileira. A religião católica foi vista como um mecanismo de dominação, ao mostrar a “conversão” ou a “catequização” dos índios de maneira etnocêntrica. Nesse sentido a figura central é a personagem Padre, que faz questão de explorar os nativos física e culturalmente. Essa personagem tem um ar de superioridade que pende para a arrogância, dentre suas falas ele diz: “Deus dividiu os homens em dois tipos: os brasileiros e os inteligentes. Brasileiro trabalha, o inteligente comanda...” (PEIXOTO, 1989, p. 111). Essa fala exemplifica a forma rude como o Padre trata os Índios,

além dessa característica, o reverendo durante o espetáculo demonstra diversas atitudes autoritárias.

Por meio das atitudes adotadas pelo Padre são feitas as principais críticas à religião e exploração colonial, já que é ele quem começa a explorar ou a “doutrinar” os nativos ao trabalho. Os Portugueses também assumem no decorrer das cenas a mesma postura autoritária, obrigando os Índios a seguirem seu ritmo de trabalho, isso pode ser visto na seguinte fala:

Vão se danar, ó, nativos! Vão se danar! Não tem mais caça. Água acabou. Nós derrubamos muitas árvores, ó bocós de mola! Acabou árvore, acabou água, acabou bicho. Vão se danar, ó, nudistas! É melhor trabalhar comigo, ó, precursores dos nordestinos! (PEIXOTO, 1989, p.110).

Essa fala demonstra a posição agressiva adotada pelo Português, que usa da agressão verbal para forçar os Índios a trabalharem. Nessa fala fica evidente a exploração de bens naturais (matérias-primas), além de uma sugestiva crítica preconceituosa utilizada até hoje, de que os nordestinos são preguiçosos e não gostam de trabalhar. Porém muitas vezes no transcorrer do *Auto dos 99%* os Portugueses são retratados de maneira cômica, uma vez que possuem certa falta de inteligência. Sendo assim, grande parte das falas dos Portugueses é recheada de humor.

O candomblé foi citado de forma sucinta durante a atuação dos Negros. Essa religião de essência africana, que foi incorporada à realidade nacional e com o sincretismo passou por diversas adaptações, aparece na peça sem um tom elogioso ou crítico. É interessante pensar, porém, que para os membros partidários da esquerda as religiões afro-brasileiras foram consideradas símbolo de resistência negra, e por isso estiveram presente em diversas obras. O próprio Vianinha abrange a prática do candomblé em sua obra televisiva *Medéia*.³⁶

Por meio da atitude dos portugueses se tem um direcionamento crítico voltado para a política. O caráter autoritário dos portugueses, citado anteriormente, demonstra a visão formulada pelos autores de que os governantes utilizam seu poder pessoal e político para impor sua vontade aos demais, imprimindo uma postura política imperialista. Com isso, os

³⁶ A *Medéia* foi uma adaptação da obra de Eurípedes para a realidade carioca da década de 1970. Esse episódio foi produzido pela TV Globo no ano de 1972 em um programa chamado *Casos Especiais*. Depois da morte de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda teatralizaram essa obra dando origem à peça *Gota d'água*.

nativos acabam se adaptando ao estilo de vida europeu, dedicando-se ao consumismo. Com a construção da personagem D. João VI, os autores utilizam o humor para desqualificar o principal poder político no momento da vinda da família real ao Brasil, e também para “tirar sarro” dos políticos de maneira geral, por meio da figura de um governante muito poderoso. A fala de D. João VI a seguir ilustra bem essas noções de desqualificação e de individualismo por parte do mandatário:

Ai! que tenho as nádegas em fogo de tanto correr! Pois, pois, já que temos de ficar nesta colônia, que se abram os portos, que se criem escolas e alfaiatarias e casas de pasto e, basta de aporrinhção! Que venham mulatas, os frangos, e o meu rico dinheirinho! (PEIXOTO, 1989, p.114).

Como foi dito, a presença do rei português é sempre recheada de humor, mas com um tom de “desmoralização” da figura política. Segundo Neyde Veneziano (1991) as revistas teatrais optavam por este tipo de humor para direcionar críticas aos políticos da época. Para tanto se utilizavam da caricatura dessas personalidades, ora reproduzindo seus trejeitos, ora satirizando seus feitos. Além da referência ao teatro de revista, o humor empregado durante essa peça marca a opção estética brechtiana, que também utiliza a sátira para despertar o riso. Nos dois casos, o humor está ligado diretamente com questões sociais, ou seja, o riso despertado com tal situação gera uma comicidade que leva à reflexão.

Além de personalidades históricas, como Napoleão e o Rei Dom João VI, a peça apresenta personagens que fazem referência a pessoas da época em que foi escrita, como Gustavo Corção e Eugênio Gudim. Eles desempenharam papéis fundamentais tanto na questão política educacional quanto na questão religiosa.

Gustavo Corção foi um dos principais ativistas da vertente política conservadora, membro da UDN. Dedicou sua produção literária ao pensamento católico (dentre suas principais obras está *A descoberta do outro*, uma autobiografia de sua opção pelo catolicismo). Atuou no campo educacional como professor de eletrônica na *Escola Técnica do Exército*. A figura de Gustavo Corção remete a um pensamento conservador tanto de um membro da UDN, quanto de um fiel seguidor do catolicismo. Como nessa primeira parte da peça a crítica foi direcionada às práticas exploratórias utilizadas pela Igreja, não haveria figura melhor do que um escritor católico para representar este segmento.

Já Eugênio Gudim foi um “economista” consagrado que atuou como Ministro da Fazenda nos anos de 1954 e 1955, durante o governo de Café Filho. Foi convidado pelo então Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema para redigir um projeto de lei que instituiu o curso de economia. Fez parte da Conferência Monetária Internacional que optou pela consolidação do FMI – Fundo Monetário Internacional. Foi professor da Universidade do Brasil e vice-presidente da Fundação Getúlio Vargas. Seu vínculo com a docência é lembrado anualmente com a distribuição do prêmio, que tem seu nome, aos principais economistas, administradores e cientistas contábeis do ano pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Com relação à prática política, a figura de Eugênio Gudim vem complementar a visão política conservadora de Corção. Cabe lembrar que os conservadores eram favoráveis à implantação do capitalismo em solo brasileiro, mas que privilegiasse os interesses dos países imperialistas. A prática do consumismo trabalhada nesta obra é utilizada como um mecanismo de dominação imperialista, uma vez que cria laços entre os fabricantes e os consumidores (que sempre buscam novos produtos, desenvolvidos pelos fabricantes). É interessante observar como a escolha dessas *personas* sintetizam os principais assuntos abordados durante a peça, pois além de desempenharem importantes papéis no cenário político, Gudim e Corção atuaram também como docentes e acabaram voltando-se às questões educacionais do país.

Talvez a citação desses nomes sublinhe a visão que será desenvolvida sobre o ensino universitário no decorrer da trama. A presença desses docentes exemplifica a postura adotada pela prática universitária, um tanto quanto conservadora e excludente, ao mostrar que os docentes faziam parte de uma elite com uma visão política vinculada aos interesses exteriores.

A questão do ensino marca uma mudança significativa na trama. A história que nesta primeira parte estava centrada em criticar os fatos históricos com o objetivo de revelar ao espectador/leitor como a trajetória política e religiosa do Brasil foi determinante para a formação da nossa cultura, agora assume uma nova posição, vai centrar sua análise na questão do ensino. O intuito consiste em mostrar como a educação colabora com a desigualdade social, ou, como diz o subtítulo, *como a universidade capricha no subdesenvolvimento*.

A passagem do quadro anterior para o novo enfoque de discussão é feito de forma gradual, pois começa a introduzir o tema da educação, mas mantém a mesma linha de raciocínio de criticar os “fatos históricos”. Isso se dá ao mostrar quem ocupava os lugares das salas de aula das universidades durante os vários momentos de nossa história. No momento da criação do ensino universitário, os primeiros a usufruir deste tipo de ensino foram os cidadãos portugueses; depois da Independência Brasileira os Barões é que ocupavam as cadeiras universitárias; e por fim, com a Proclamação da República, o ensino era voltado para os filhos dos grandes fazendeiros.

Sendo assim, pode-se notar que os autores se preocuparam em mostrar como o ensino estava (ou ainda está) voltado para os membros da classe dominante. O principal mecanismo utilizado para manter essa elite no poder, nos momentos citados, foram às chamadas “provas de títulos”. Esse sistema de avaliação ainda hoje é muito utilizado, principalmente em concursos públicos. Esse mecanismo privilegia pessoas com mais idade e, conseqüentemente, com maior experiência educacional e profissional. Na peça, os títulos usados pelos candidatos a uma vaga no ensino superior estavam ligados ao poder aquisitivo (cidadão português, Barão ou fazendeiro).

O processo seletivo para o ingresso ao ensino superior foi retratado de forma cômica, como pode ser observado por meio dessas palavras:

PROFESSOR – (*Entrando*) Todos se saíram muito bem! As letras gordinhas, desenhadas a capricho, as provas muito bem perfumadas. Todos se saíram muito bem. Em sendo assim, será na prova de títulos que decidiremos o concurso. Por favor, queiram declamar seus títulos (PEIXOTO, 1989, p.115).

Essa fala reforça, de forma bem humorada, quais eram as exigências para o ingresso ao ensino (a prova de todos seria igual e a decisão ficaria por conta dos títulos). É claro que houve um exagero para dar um tom mais humorístico a peça, contudo, a mensagem imbuída nesta fala demonstra como as provas aplicadas tanto em concursos públicos, quanto em vestibulares não avaliavam efetivamente a capacidade de uma pessoa acompanhar o ensino ou ter capacidade para desempenhar um trabalho.

Com foi dito anteriormente, a peça muda seu foco analítico de forma gradual. Sendo assim, são apresentados alguns momentos da história do Brasil. Como, por exemplo, a Independência do Brasil:

(Entra um cara com uniforme de gala, bigodes, um penico na mão. Entra um outro. Entrega-lhes uma carta. Ele lê sentado no penico. Furioso).

HOMEM – Independência ou morte! Papel!... (PEIXOTO, 1989, p.115).

Essa cena realiza uma sátira cômica da independência do Brasil, associando esse momento histórico com o ato de defecar, uma vez que o Homem estava fazendo suas necessidades fisiológicas ao proferir o conhecido grito de Independência. Talvez essa alusão decorra ao fato de circular uma história extraoficial, que aborda a questão da independência da seguinte maneira: D. Pedro I estava voltando da casa de sua amante (Marquesa de Santos) quando foi obrigado a parar às margens do rio Ipiranga para evacuar. Nesse momento recebeu uma mensagem que vinha de Portugal, que exigia seu retorno imediato e, ali mesmo as margens desse riacho, o Regente decretou a independência brasileira. Outra hipótese sugerida é que nossos autores pontuaram a questão da independência como um engano. Sendo que é muito casual utilizar o termo “cagada” para definir algo errado ou fora dos padrões esperados.

Assim como a Independência, a proclamação da República brasileira é apresentada de maneira humorística, ao abordar uma história que não se adéqua aos moldes da tradicional historiografia. Por meio de um diálogo entre Deodoro e sua mulher pode-se notar que o líder da República não sabia explicar o que esta representava. A crítica implícita nesta cena pode ressaltar a contradição instaurada com a Proclamação da República, uma vez que o termo república remete a toda a população, sendo que no processo de instauração do governo republicano não houve participação popular.

No *Auto dos 99%* a Proclamação da República não interferiu significativamente na questão do ensino, apenas mudaram os ingressantes, que passaram a ser os filhos de fazendeiros. É interessante observar a preocupação dos autores em transmitir informações contundentes, uma vez que os fazendeiros tiveram grande importância econômica e política, por serem os responsáveis pela produção dos principais produtos que controlavam nossa economia. Não se pode esquecer que nos primórdios da República esses produtores controlaram também o poder político, com a consolidação da chamada “República do café com leite”, reafirmando o poder dos fazendeiros, principalmente daqueles ligados à produção de café.

Na continuidade da peça há uma esperança, em tom irônico, de que, com a chegada da máquina, ou seja, com a industrialização, o sistema estudantil viria a ser alterado, tornando-se acessível a todos. Sobre isso, o Coro diz:

CORO – Quando a máquina chegar
E o progresso precisar,
Não de anel de lata,
Não de título pra pendurar,
Mas de cabeça pra pensar,
Vai acabar a mamata
Do filho do fazendeiro.
Vai acabar por inteiro
Diploma por dinheiro.
O Brasil vai pensar!
O Brasil vai pensar!
E se abrirá a faculdade
Para toda a humanidade,
Para o Brasil e sua felicidade! (PEIXOTO, 1989, p. 116-117).

É interessante como esse Coro sintetiza as ideias apontadas anteriormente, ao mostrar que os detentores de diplomas faziam parte de uma elite econômica. O tom irônico pode ser visto nesta suposta esperança de que a modernidade mudaria por completo o sistema educacional, uma vez que a sequência da peça vai comprovar que essa “modernidade” não alterou a situação vivida.

A fala seguinte, atribuída ao Professor, demonstra que a partir da chegada das máquinas todos poderiam estudar desde que fossem portadores de diplomas de segundo grau. A ironia do Coro é reafirmada com esse ato, visto que poucos atingiam essa exigência do ensino ginasial. Na peça, o aluno que consegue cumprir com as exigências continuava a ser um membro da classe dominante, formado em Bacharel em Ciências e Letras e Desportos Miúdos pelo Ginásio Anglo-Franco-Portuga-Americano que, segundo a personagem Aluno, custava: “dez mil pratas por mês. Fora o lanchinho” (PEIXOTO, 1989, p.117).

A esperança vista no Coro anterior é desmantelada com apresentação de um novo Coro que diz:

CORO – Então se abriu a faculdade
Para toda a humanidade,
Para o Brasil e sua infelicidade!

(*O coro assume outra posição.*)

E então a gente viu
Pela peça até agora
Que aqui no Brasil
Fica sempre de fora,
Nessa coisa estudantil
De entrar para a faculdade,
Uma parte ponderável
De nossa mocidade. Salve! Salve!
Quem é analfabeto (CORO) 57%, 57%, 57%,
Não vai pra faculdade,
Quem não fez ginásio (CORO) 67%, 67%, 67%,
Não vai pra faculdade.
Quem não fez científico (CORO) 71%, 71%, 71%,
Não vai pra faculdade.
Quem não tem dinheiro ou vira beatnik,
Não vai pra faculdade
Deu: 99%, 99%, 99%.
Logo, entra pra faculdade
Um por cento do povo brasileiro!
Viva o um por cento!
Viva o um por cento!
Do povo do Brasil!
E o resto... e o resto... e o resto...
Vai ficar sem estudar (PEIXOTO, 1989, p. 117-118).

Esse Coro explica o título da peça: *Auto dos 99%*. O termo *Auto* remete aos Autos (peças encenadas com elementos cômicos e com uma intenção moralizante geralmente ligada a Igreja). E 99% representa a parcela da população que não tinha condições de frequentar uma universidade, seja por falta de requisitos (ser alfabetizado, ter concluído o ginásio e o científico ou clássico) ou mesmo por questões financeiras. Sendo assim, pode-se notar que a peça critica também o alto valor das mensalidades das universidades privadas, que cooperam para a exclusão das camadas mais carentes, restringindo seu acesso à educação superior.

O movimento norte-americano *beatnik* também aparece no coro dos 99%, como uma juventude que não frequentava a universidade. Segundo André Bueno e Fred Góes (1984) este movimento era formado por jovens (poetas, romancista, dramaturgos) que negavam o modelo de racionalidade científica proposto pela universidade. Utilizavam a arte como um escape à realidade vivida pelos norte-americanos no período de guerras. A espiritualidade e a imaginação eram temas frequentes em seus poemas, romances e

dramaturgias. Eles não acreditavam na diferença política entre socialismo e capitalismo, por isso optavam pela não politização. Os *beatnicks* foram citados em outros Autos, como o *Auto do Relatório*.

A presença da crítica aos *beatnicks* demonstra a posição política dos autores, que se ligavam à ideologia da esquerda partidária. O pensamento comunista buscava introduzir sua noção de mundo, valendo-se da crítica ao sistema oposto, ou seja, ao capitalismo. Já a chamada contracultura, da qual os *beatnicks* faziam parte, optava pelo engajamento político de maneira diferente, adotavam o uso de drogas, de roupas “extravagantes” como uma forma de contestar a ordem vigente. No Brasil, o tropicalismo foi o principal movimento enquadrado nestes moldes. O fato dos autores do CPC da UNE estarem vinculados a um padrão de pensamento político contrário ao da contracultura justifica a visão negativa exposta no Coro.

Durante toda a peça há uma constante participação do Coro, enquadrado nos moldes do teatro brechtiano. O Coro serve para reforçar ideias antes desenvolvidas, além de suprimir falas das personagens, apresentando novas reflexões. Outro elemento brechtiano que aparece neste Coro é a presença do ator/narrador. Neste caso com uma particularidade, pois quem tem consciência de que a peça está se passando em um teatro (ou na rua) e não é um acontecimento real é o próprio Coro. Segundo Anatol Rosenfeld (2008) esse efeito do chamado *distanciamento* serve para conscientizar o espectador de que ele está assistindo a uma peça, além de pontuar uma quebra no ritmo do espetáculo, para fazê-lo raciocinar sobre aquilo que está sendo mostrado no palco.

A presença de um Bedel consolida o direcionamento adotado pela peça nessa segunda parte: a questão estudantil. Esta personagem representa comicamente uma figura antiquada, autoritária, responsável por manter a ordem nos ambientes estudantis, e será o responsável por introduzir os quadros seguintes, uma vez que ele oferece os diversos cursos universitários que serão expostos. Em sua primeira aparição, anuncia a situação “negra” vivenciada pelo ensino no Brasil, além de ofertar os cursos com o seguinte *slogan* “Olha a aula! Não precisa aprender, basta comparecer!” (PEIXOTO, 1989, p.118).

Além do Bedel, outras pessoas relacionadas ao universo estudantil aparecem para compor este cenário, tais como Professores e Alunos. Na trama, os Professores são retratados como velhos despolitizados, arrogantes e desatualizados. Eles saem de

sarcófagos, uma alegoria utilizada que sugere ao público a imagem de “múmias”. Eles apresentam aos alunos conteúdos desinteressantes, com discussões superficiais, sem função social, construindo debates fúteis. É importante ressaltar que na versão publicada por Fernando Peixoto (1989) estas personagens ora aparecem como Velhinho, ora como Professor.

A aparição do Velhinho é marcada por uma grande comicidade, em uma sequência de falas não dialogadas, na qual o Coro assume uma postura propagandista do ensino universitário, enquanto o Velhinho se sujeita a expressar sua opinião sobre diversos assuntos. Isso pode ser visto nas seguintes falas:

CORO – Venha conhecer onde se ensina.

Aqui começa nossa triste sina.

A vida passando, a gente na esquina.

Não sei mais o que rima com ina!

VELHINHO – (*Tudo pára de novo*) Quais são as causas da Segunda Guerra Mundial? Ora, não houve causas! Os japoneses atacaram de surpresa. Como é que se pode saber as causas? Foi de surpresa!... (PEIXOTO, 1989, p.118-119).

A fala do Velhinho exemplifica bem o tom adotado pelos docentes durante toda a peça, que trabalham com conteúdos de certa relevância acadêmica, mas que são abordados de maneira desinteressante, com informações que não acrescentam nada aos alunos. Essa escolha, além de criticar abertamente o sistema universitário, por meio da sátira, privilegia o lado humorístico do espetáculo, ao utilizar o mesmo artifício das piadas, na qual a surpresa gera o riso. Neste caso, o espectador se surpreende com as respostas dadas pelo Professor que, ao contrário do esperado, responde de maneira descompromissada, ao abordar aspectos irrelevantes do assunto em questão.

A fala do Coro revela em tom pessimista que as instituições de ensino são locais onde se iniciam as infelicidades. Essa fala indica um hábito recorrente da vida estudantil, mas que não faz parte da essência formal da academia, a “esquina”. Ainda hoje é muito comum a existência de bares e botecos nas redondezas das instituições universitárias. A referência à esquina possibilita a interpretação de que essa fala direciona uma crítica aos estudantes que, ao invés de cumprirem o seu papel estudantil, trocam a sala de aula por esses ambientes. Essa fala também pode induzir uma crítica ao sistema educacional que

muitas vezes é tão desinteressante para os estudantes que optam por passar mais tempo em outros locais do que dentro da sala de aula.

A cena seguinte mostra um diálogo travado entre a personagem Aluno e o Bedel que lhes oferece diversos cursos. Nesta conversa pode-se ver como a condição financeira interfere na escolha profissional das pessoas, uma vez que o Aluno não tinha dinheiro para estudar medicina, nem engenharia ou advocacia, optou por um curso dentro de suas possibilidades financeiras, farmácia. O fato retratado nesta cena continua ocorrendo atualmente, pois muitos jovens são obrigados a ingressarem em cursos que estão dentro de seus limites financeiros, mas que não representam um desejo profissional.

Sendo assim, fica evidente a importância dada ao diploma universitário, ou seja, o certificado de conclusão de um curso superior acaba se sobrepondo ao conhecimento. Isso faz com que os alunos não ingressem na universidade para adquirirem conhecimento, apenas busquem um “diferencial” para conseguirem melhores empregos. Sendo assim, o estudo universitário deixa a sua função principal e se transforma em um trampolim para a ascensão social.

Com isso os autores do CPC da UNE mostram como o ensino superior, desde aquela época, estava voltado, muitas vezes de maneira enviesada, unicamente para o mercado de trabalho, enquadrando seus alunos na lógica capitalista. Para tanto, os professores do *Auto dos 99%* desenvolvem métodos para tornar seus alunos “bons funcionários” (seguindo a lógica capitalista). Além disso, as aulas não despertam o senso crítico, pelo contrário, cooperam ainda mais para a alienação dos alunos. Não se deve esquecer que os autores estavam ligados à ideologia comunista, por isso eram contrários ao sistema educacional privilegiar o capitalismo.

Um exemplo dessa postura universitária ocorre no contato entre o Estudante e o Operário. Após assistir a uma aula de Ciências Sociais, o Estudante depara com uma greve de trabalhadores e decide colocar em prática seus aprendizados teóricos. Nesse encontro os operários estavam pedindo aumento salarial quando foram interrompidos pelo Estudante, que diz:

Eu sei que vocês precisam de aumento de salário. Em vez de comprar uma casa com jardim e quintal para a criançada brincar, ficam morando em barraco, jogam tudo no bicho. Barraco deprime. Dá a impressão que a vida não se lembra da gente. Em vez de cuidar da alimentação: um jantarzinho com um bom bife, uma

saladinha de rabanete, um ovinho à la ostra, gastam tudo em cachaça, em amuleto e vela pra acender pra São Jorge. Não pode! Não pode! Vocês precisam mudar o estado de espírito de vocês. Brigam o tempo todo, não trabalham direito, esbanjam dinheiro, vivem doentes. Desistem de viver. Vocês não são pobres, não! Vocês são desorganizados. Precisam um pouco de ginástica. Um dois, um dois... Olhar a vida cantando: “A vida é bela! A vida é bela, ó Maria..” (PEIXOTO, 1989, p.121-122).

Esta fala demonstra a visão alienada do jovem Estudante, que tenta convencer os operários de que são os próprios culpados por suas opressões, além de alegar que a condição vivida por eles é uma opção e não uma imposição. Neste sentido, o Estudante dá a entender que os trabalhadores preferem morar em barracos em vez de ter uma moradia com jardim, como se pudesse escolher. A noção expressa nesta fala demonstra algumas características culturais de moradores de favela como, por exemplo, apostar dinheiro no jogo do bicho, ou a fé em São Jorge, como se o santo ou o jogo pudessem resolver todos os seus problemas, num “passe de mágica”, ao invés da dedicação ao trabalho.

A questão da saúde também está implícita a esta fala quando o Estudante diz que os operários vivem sempre doentes. Comicamente, o aluno não percebe que as condições de vida como a moradia inadequada, a falta de alimentação e de saneamento básico são as principais causas das doenças. Para ele, estar doente seria uma opção do operário. O Estudante chega a propor para os Operários fazerem ginásticas, de modo bastante ridículo, já que ele, o universitário, que deveria ter um conhecimento erudito, não é capaz de enxergar a situação real daquelas pessoas.

A crítica presente nessa cena é bastante pertinente. Ainda hoje a visão expressa nessa fala é muito recorrente em nosso cotidiano, uma vez que é comum pessoas mais ricas acharem que os moradores de favelas são culpados pela vida que levam, pois não estudaram (ou se especializaram) e que seria uma opção deles viverem nestas condições, por serem preguiçosos ou desorganizados.

O tema da favela é abordado na aula de arquitetura, assim como as outras aulas que seguiram. O professor se detém em informações desnecessárias, além de adotar uma posição alienante e despolitizada. Uma cena importante consiste no momento em que o Professor explica para seus alunos o que é uma favela, dizendo:

Isso é tanto objeto de arquitetura quanto um cachorro sarnento o seria de medicina. Bem, satisfaçamos a curiosidade juvenil. Trata-se

de uma favela, habitação popular que não sofre a mínima interferência de arquitetos, adquirindo assim esse aspecto rude e desagradável. Isso está fora de nossa profissão, porque, tanto as casas como a disposição delas, é planejada, é realizada unicamente pelos habitantes do morro. Mais comumente conhecidos como favelados. Como veem, eles mesmos dão conta do recado. Logo, não vale a pena perdermos tempo com isso. Voltemos ao nosso capitel jônico (PEIXOTO, 1989, p.123).

Essa aula exemplifica bem o posicionamento não crítico dos professores, ou seja, mesmo em uma aula que esta em pauta um problema social, os docentes imprimem a falta de interesse por não alongar a discussão, ao considerá-la sem importância para a arquitetura brasileira. Atualmente muitos arquitetos se interessam pelas construções populares, transformando a construção da favela em instrumentos de pesquisa. Contudo, esses arquitetos ressaltam a criação dos chamados “puxadinhos” (construções feitas para a adequação de novos ambientes) como uma característica autêntica de moradias populares.

Com essa aula de arquitetura pode-se notar a crítica de que a universidade estaria enquadrada nos moldes do ensino estrangeiro, principalmente europeu. A fala do professor é sugestiva neste sentido, ao mostrar que as características arquitetônicas brasileiras não interessam. Logo em seguida a aula deixa de falar das favelas que compõe o cenário nacional, para trabalhar com os capitéis Jônicos encontrados comumente na Europa. É interessante notar que a crítica feita à universidade de privilegiar assuntos estrangeiros e sem importância social não é passada diretamente ao público. Para isso, Vianna Filho utilizou um trabalho de linguagem que visa, novamente, a ironia, isto é, adotou a estratégia de ridicularizar os docentes, para apresentar aos espectadores sua crítica. Sendo assim, o espectador é atingido de forma indireta, uma vez que percebe que a fala do professor, mesmo sendo um docente, não é correta.

A fala do Estudante, transcrita acima, em que se dirige aos operários, mostra, em seu final, a função da arte enquanto instrumento de alienação social, quando menciona a música. Neste caso a música seria o ópio da sociedade, uma vez que se os operários viverem reproduzindo o discurso proposto pelas canções irão viver exaltando a vida, sem refletir sobre sua realidade. Além disso, cantar os deixaria alegres, e eles se esqueceriam dos problemas. Sem estender o assunto, Theodor Adorno (2009) em sua obra *A indústria cultural e a sociedade* define a função da chamada indústria cultural que se prestaria

unicamente ao divertimento, ou seja, retiraria da obra de arte qualquer função social. A principal arma utilizada por essa indústria para a alienação é a repetição de conteúdos. Sendo assim, se os operários seguissem o conselho dado pelo Estudante, viveriam em um mundo de ilusão.

Ainda nesta cena, os Operários, em meio às agressões físicas, apelidam o Estudante de Glostora. Com isso, temos novamente uma referência a uma linguagem da época, pois glostora era um gel de cabelo muito utilizado pelos jovens universitários e que tinha como garoto propaganda durante a década de 1940 o ator Oscarito.

Na continuidade da peça serão retratadas outras aulas com o objetivo de satirizar o ensino em diversas áreas do conhecimento. Além das já citadas aulas de Ciências Sociais e Arquitetura, são mostradas aulas de História, Direito, Economia e Filosofia. Sobre o processo de criação dessas cenas, Marco Aurélio Garcia diz:

E eu me lembro que na segunda parte cada um de nós distribuiu: faça uma aula de filosofia, uma aula disso, uma aula daquilo, mas enfim, e era um pouco uma coisa para satirizar. Mas é evidente que o texto final era o Vianinha que tinha escrito³⁷.

Maria Silvia Betti (1998) pontua que de acordo com a urgência da produção dos “autos” os membros do CPC utilizavam uma metodologia que consistia em dividir o texto em cenas, sendo que cada uma tinha um redator específico. Reafirmando o depoimento do autor da peça, a pesquisadora afirma que a revisão do texto final ficava sob a responsabilidade de uma única pessoa. Mesmo sendo escritas por pessoas diferentes, e abordando temas díspares, as aulas formam um conjunto, mantendo a unidade da peça.

Esses quadros ilustram as ideias desenvolvidas anteriormente sobre os professores, e também sobre a Universidade. Os aspectos ressaltados são a falta de comprometimento social, o conservadorismo, abordagens desinteressantes, discussões inadequadas (que não acrescentam nada aos alunos), privilégio aos temas estrangeiros, etc. Além disso, estas cenas adotam um humor que satiriza as teorias das diversas áreas abordadas. Na aula de História, por exemplo, ocorre uma discussão sobre as diversas abordagens da historiografia, uma vez que o docente tenta imprimir diversas vertentes sobre um acontecimento. Além de criticar as diferentes abordagens sobre um mesmo acontecimento histórico, o trecho

³⁷ GARCIA, Marco Aurélio. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. Brasília, julho de 2011.

satiriza, principalmente, o fato de essas divergências girarem em torno de informações sem nenhuma importância, ridicularizando um feito importante como a proclamação da independência. Esse recurso é típico das comédias: o rebaixamento de situações que são em princípio relevantes, eruditas ou sagradas. Segue a fala do Professor:

Às oito e dezessete da manhã de seis de setembro, D. Pedro acordou. Botou sua cueca verde. Há controvérsias a esse respeito. Muitos dizem que ele colocou sua cueca azul. Muitos chegam a afirmar que D. Pedro não usava cueca. Prefiro a cueca verde, seguindo a linha adotada pelos historiadores mineiros, pernambucanos e brasileiros em geral. Tomou chá com limão. Chá de erva de bico. Chá de erva de bico! Anotem esse ponto! Sem chá de erva de bico, D. Pedro proclamaria a independência? Somos independentes por causa do chá de erva de bico? Pena que D. Pedro não nos possa responder... De minha parte, prefiro uma posição mais moderna: talvez sim, talvez não. Às nove e dezessete, D. Pedro deu seu primeiro arrote. José Bonifácio teria declamado ao ouvir o arrote: “Ih! Aí vem coisa”. Repito: “Ih!, aí vem coisa”. Perdão: “Ih! Temos coisa”. Isso! Não se sabe se ele se referia a um furúnculo que lhe estalava nas nádegas ou se comentava a situação política brasileira. De qualquer maneira, podemos afirmar que a causa principal da declaração da independência do Brasil é o fato notório de que o Brasil não era independente. Boa tarde! (PEIXOTO, 1989, p.123-124).

Assim como a aula de História, a de Filosofia também satiriza a questão das teorias. Em um determinado momento o Professor questiona seu aluno sobre o seu pensamento, como resposta, o Aluno pontua que não estava pensando em nada. A partir da resposta do estudante, o docente aborda a teoria de René Descartes, que definiu a existência humana como o ato de pensar. Sendo assim, o Professor conclui que seu aluno não existe, e, logo, se não existe aluno não existe Professor e que a sua não existência faz com que a Universidade também não exista.

Provavelmente a fala do docente serve para pontuar a lacuna representada pelo ensino Universitário, ou seja, para os autores, a posição adotada pelas instituições de ensino faz com que ela “não exista”, ou, pelo menos, não siga os padrões ideais, sendo sua atuação social praticamente nula. É claro que o padrão desejado pelos membros do CPC da UNE estão enquadrados na reforma universitária e por isso eles exigiriam uma reforma total. Segundo [Maria de Lourdes de Albuquerque Fávero](#) (1994), a ideia da Reforma Universitária estava sendo desenvolvida e divulgada pela União Nacional dos Estudantes

por meio dos chamados Seminários Nacionais de Reforma Universitária e consistia em romper com o caráter arcaico e elitista das instituições universitárias. Para tanto, nos Seminários eram:

Discutidas questões relevantes como: a) autonomia universitária; b) participação dos corpos docente e discente na administração universitária, através de critério de proporcionalidade representativa; c) adoção do regime de trabalho em tempo integral para docentes; d) ampliação da oferta de vagas nas escolas públicas; e) flexibilidade na organização de currículos (FÁVERO, 1994, p. 150- 151).

A conclusão da aula de Filosofia é marcada pela interferência de diversos alunos (Alunos 1, 2, 3 e 4) que respondem a um xingamento do professor. Enquanto os quatro alunos gritam, urram e latem, a personagem Estudante assume uma postura diferenciada, declamando:

Estamos todos em forma
Pela reforma que não virá.
O reitor nos informa
“Como reforma?
Se a Universidade não há?” (PEIXOTO, 1989, p.127).

A fala do Estudante remete à conclusão do Professor, acima, de que a Universidade não existe, mas também aborda a questão da reforma Universitária, como dito anteriormente, em pauta dentro da UNE. Pode-se notar que nesta fala há certa desilusão com relação à aplicação da reforma universitária. Isso ocorre talvez pela aprovação da LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) de dezembro de 1961, que reafirmou a postura universitária combatida pela UNE. A LDB reafirmou, por exemplo, o poder do Executivo sobre a nomeação de cargos, demonstrando seu controle sobre os órgãos educacionais. Entretanto um dos pilares da luta estudantil era justamente a autonomia da Universidade.

Essa fala demonstra uma distinção entre os Alunos e o Estudante (que assume o papel comprometido com a mudança da Universidade, sendo o único a apresentar uma característica mais politizada). O termo Estudante (utilizado para definir o aluno consciente e politizado) nesse embate ideológico contra os Alunos (que são vistos como irresponsáveis e alienados) sugere um vínculo com a UNE, uma vez que a nomenclatura da instituição de representação estudantil contém a palavra estudante. Nas entrelinhas isso pode sugerir que

os estudantes politizados são os vinculados à UNE. A primeira vista este ato pode sugerir uma noção de autoritarismo por parte da instituição, porém, ao contextualizar e lembrar que o *Auto dos 99%* foi escrito para ilustrar e fortalecer a luta dos estudantes, pode-se encarar esse ato como uma tentativa de angariar mais elementos para a luta da UNE.

Com essa nova atitude adotada pelo Estudante a peça também assume um tom politizado mais evidente. O novo quadro apresentado ao espectador/leitor é um dueto no qual o Coro (formado por alunos) junto com o Estudante intercalam críticas ao sistema universitário, aos professores e aos alunos. Essa cena sintetiza novamente vários argumentos apresentados no decorrer da trama. Assim como nos quadros anteriores, esse também está recheado de humor. Neste quadro os cátedras são mostrados como ignorantes que têm um falso conhecimento (tudo o que ensinam foi decorado); a Universidade é vista como um “cabide” de emprego, ou seja, por possuir cátedras vitalícios, as instituições educacionais são vistas como uma opção para quem deseja unicamente estabilidade empregatícia; e os alunos assumem características bestiais, ao idolatrarem seus docentes, sendo completamente alienados. A conclusão desse dueto é novamente a inexistência da Universidade no Brasil.

Este dueto evidencia também uma preocupação por parte dos alunos, que alegam estudar a custa dos salários dos operários e dos camponeses. Com isso, os alunos tomam ciência de que sua condição social provém da exploração de classes subalternas. Nesse sentido temos uma aproximação com a temática trabalhada em *Brasil, versão brasileira*, ou seja, a aliança de classes proposta pelo PCB. Os estudantes pertencentes às classes média e alta estão dispostos a lutar junto com os operários por uma condição de vida melhor. A abordagem dos camponeses sugere a luta pela reforma agrária que, assim como a reforma estudantil, fazia parte das chamadas reformas de base, e será o foco do próximo capítulo.

A cena final retrata uma reunião da Congregação na qual os cátedras se reúnem para debater os caminhos e os problemas da Universidade. Este quadro é dividido em duas partes: a primeira contém os debates entre os docentes e na segunda ocorre uma discussão ideológica com o Estudante (politizado), que interrompe a reunião com os professores vitalícios. No desfecho, a reunião volta à posição inicial do quadro com uma discussão de tema banal entre os docentes.

O humor empregado neste quadro remete ao adotado na cena do Congresso da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Na assembleia do *Auto dos 99%*, os professores são retratados caricatamente como Velhos (1, 2, 3 e 4) arrogantes e soberbos. O lado cômico é gerado pelas asneiras faladas durante toda a reunião. O Velho 4 também é responsável por despertar a risada no público, uma vez que mal consegue falar de tanto sono que sente.

Na primeira parte da reunião os Velhos reafirmam seu posicionamento vitalício, alegando que só abandonarão suas respectivas cadeiras com a morte, e que após falecerem seus filhos ocuparão suas cadeiras catedráticas. Além disso, nesta primeira movimentação são discutidas três pautas. A primeira consiste em um jovem professor que deu duas aulas a mais do que o previsto no cronograma do curso. É interessante que o professor é punido não porque descumpriu o contrato, mas porque as aulas extras abordaram o marxismo e o existencialismo.

A pauta seguinte de discussão é composta por um pedido do Diretório de Estudantes que desejavam a mudança no horário de uma disciplina para executarem um movimento de alfabetização. É claro que esse pedido foi negado, sob a justificativa de que o horário é intocável, reafirmando o conservadorismo da Congregação. Com isso pode-se notar que os Estudantes, ao contrário dos Alunos, aparecem na cena final lutando por uma causa social, a alfabetização, por meio de um órgão de representação estudantil. Sendo assim, pode-se, novamente, fazer uma analogia sobre a importância dada a UNE, uma vez que os Estudantes politizados articulam uma atividade louvável por meio de um órgão de representação estudantil.

O último ponto em pauta nas discussões dos Velhinhos foi um pedido feito por uma comissão de professores recém-contratados que desejavam aumento de verbas para a concessão de bolsas de estudo e para a ampliação das instalações universitárias a fim de receber mais estudantes. Os membros da Congregação negam esse pedido argumentando que o dinheiro da Universidade já estava comprometido com a instalação de ar refrigerado nas salas de reuniões, com a restauração do mármore da entrada principal e com a reconstrução do friso dourado das escadarias. O discurso dos Velhos reflete um pensamento que privilegia o conforto deles mesmos e a beleza do prédio em detrimento do ensino de qualidade e do aumento no número de vagas, para mais estudantes terem acesso à universidade.

Com isso os autores pontuam a diferença entre os professores recém-contratados (atuantes e dispostos a trabalhar) e os velhinhos (autoritários, preguiçosos e desinformados). Sendo assim, pode-se pensar que uma das possíveis soluções encontradas pelos autores para os problemas da universidade seria a contratação de professores atuantes que, além de exercerem suas funções de forma comprometida com conteúdos interessantes e com aplicabilidade social, dariam espaço para os Estudantes desenvolverem atividades sociais, como o movimento de alfabetização. Ou seja, sem dirigentes “velhinhos”, a universidade poderia ser outra, melhor.

Esta movimentação inicial do último quadro da peça mostra o conservadorismo da Universidade, por meio dos pedidos de mudanças negados e pelas justificativas, que ressaltam o posicionamento egoísta dos velhos, que se consideram donos da Universidade. O grupo não hesita em punir um professor que lecionou aulas extras, e nem em negar os pedidos dos estudantes e dos novos professores. Este quadro revelou a existência de universitários comprometidos com causas sociais, além de ressaltar a importância de jovens professores politizados e comprometidos.

A segunda ação da cena da Congregação é marcada pela intervenção do Estudante, que invade a sala onde ocorria a reunião dos docentes. O ato do Estudante invadir a sala da Congregação demonstra duplamente o autoritarismo universitário, primeiro por não haver representação do setor estudantil numa reunião importante para o contexto estudantil (prevista na LBD) e segundo pela maneira ríspida com que o jovem é recebido.

Após muita insistência, o Estudante é recebido pelos Congressistas e logo trava um debate com o Velho 1 (o único que se dispõe a lhe dirigir a palavra durante a cena). De início observa-se o posicionamento revolucionário do Estudante, que deseja mudanças no conteúdo ensinado em sala de aula, dizendo: “É preciso mudar tudo, professor. As coisas que ensinam aqui nós não usamos, ou não são verdadeiras, ou são roubadas!” (PEIXOTO, 1989, p.132). Em seguida, sua crítica é direcionada ao público estudantil, alegando que “É preciso abrir a faculdade!” (PEIXOTO, 1989, p.133), pois a maioria da população não tem acesso ao ensino superior.

A resposta dada a essa tentativa de convencimento por parte do Estudante é mais uma vez retrógrada. O Velho 1 cita nomes importantes de pessoas que contribuíram para a formação da literatura nacional (como Rui Barbosa e Olavo Bilac) e também de membros

da política da chamada República Velha tais como os ex-presidentes Epitácio Pessoa, Rodrigues Alves e Washington Luiz, a fim de justificar o conservadorismo da instituição. Sendo assim, a argumentação sem embasamento consiste em não modificar a estrutura da instituição que acolheu essas grandes personalidades da história do Brasil. Nesse sentido o Velho 1 diz:

Tudo nesta casa tem significado especial. Esta sineta, por exemplo, serviu para que Anchieta chamasse os índios para a primeira aula e hoje chama vocês para ensinar os mesmos valores que naquela época eram defendidos pelos jesuítas (PEIXOTO, 1989, p.134).

Em meio à tentativa de engrandecer a instituição universitária o Velho 1 utiliza um argumento que, além de muito engraçado, reforça o conservadorismo da Universidade, ao alegar que, além dos símbolos, o ensino continua o mesmo desde a época de Anchieta. Com esse argumento pode-se refletir novamente sobre o aspecto da dominação por meio do ensino, se na época do descobrimento a educação serviu como um aparelho de dominação contra os indígenas, a fala do docente ressalta que a mesma intenção de ensino continua sendo aplicada. Do mesmo modo que os jesuítas aproveitaram recursos da educação para sobrepor seus interesses aos dos nativos, os acadêmicos utilizariam de seu suposto conhecimento para manipular e dominar os estudantes.

Formalmente, o texto recupera as questões apresentadas em seu início, no momento em que apresentou o descobrimento do Brasil e as primeiras escolas ao espectador. Essa referência ao começo da peça demonstra um trabalho estético interessante, já que existe, mesmo numa peça épica e curta, construída com certo imediatismo, costurada por meio de quadros quase independentes, uma preocupação com a unidade, quando seu final retoma um tema inicial.

A construção formal também confere essa unidade pelo tom cômico e satírico, que predomina como forma de crítica do começo ao final da obra. Esses traços reforçam textualmente a informação dada por Marco Aurélio Garcia (2011) em sua entrevista, e por Maria Silvia Betti (1997) em seu estudo, de que um único dramaturgo, Vianna Filho, teria sido responsável por redigir a versão final da peça, a partir dos quadros apresentados pelos demais escritores.

Em meio à discussão o Velho1 se utiliza de um argumento emocional para convencer o Estudante de que dedicou toda a sua vida a ensinar os jovens. Sendo assim

seria uma injustiça o aluno questionar o posicionamento ideológico e didático de seu mestre. Em contrapartida o Estudante utiliza um argumento vivaz, e demonstra que o docente não dedicou a vida ao ensino por caridade, mas sim para obter prestígio e exercer certo poder.

O desfecho deste quadro ocorre com uma explosão de consciência tomada pelo Estudante que remete ao momento em que D4 descobre o significado da mais-valia, na peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Cansado de debater com os Professores e percebendo que não adianta tentar mudar o posicionamento dos cátedras, o Estudante encerra a discussão com a promessa de continuar sua luta, dizendo: “Vou à forra! Há de haver alguém no Brasil que se interesse por nós! Esperem!” (PEIXOTO, 1989, p.134). Essa fala sugere o sentimento de mudança no sistema educacional brasileiro, mas também desperta no espectador o sentido de que a luta continua após o término do espetáculo. Sendo assim, o esperado era que o público tivesse adquirido alguma consciência da situação caótica vivenciada pela universidade e, a partir disso, se organizassem para mudar essa situação.

5.0. Capítulo 4 - A luta agrária no palco do CPC da UNE: do Dramático ao Épico.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as

ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto.

Bertolt Brecht

5.1. *Quatro quadras de terras: a luta camponesa em uma experiência dramática*

Desde o governo de JK, os camponeses esperam por transformações consistentes que melhorem suas condições de vida e de trabalho. Na década de 1960, com as tão sonhadas reformas de base, os trabalhadores rurais, respaldados pela constituição, tornaram-se esperançosos com promessas políticas de consolidação da reforma agrária. Nesse contexto de efervescência política, a esquerda comunista passou a apoiar a luta dos camponeses, uma vez que a divisão de terras visava à subsistência coletiva, com a formação de uma comunidade, no melhor sentido da palavra, ou seja, com a ausência de divisão social. Com isso a luta dos trabalhadores torna-se uma resistência ao capitalismo, e, sendo assim, a luta dos camponeses se assemelha a dos comunistas.

Entretanto, o CPC da UNE enquanto um movimento de cultura dispõe de alguns mecanismos para a reflexão sobre os problemas do campo. Dentre as obras produzidas nesse sentido, pode-se ressaltar grande parte das publicações da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro* (inclusive com um exemplar dedicado exclusivamente a Francisco Julião, *O que são as ligas camponesas*), além dos *Violões de Rua* (com diversos poemas que mostram a condição de vida do trabalhador rural). No cinema foram iniciadas as gravações do longa-metragem *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.

Sobre a questão da terra, Vianinha escreveu, em 1963, *Quatro quadras de terra*, inicialmente intitulada *O filho da besta torta do Pajeú*, a primeira de suas peças que tratava da questão da reforma agrária. O espetáculo, dirigido por Carlos Kroeber, com assistência de direção de João das Neves, fez parte do repertório das UNE-volantes, (viagens realizadas pelo movimento cultural). Por fazer parte dessas viagens, a peça foi apresentada em diversos Estados brasileiros. É interessante notar que muitas vezes esta obra foi apresentada e debatida com grupos de camponeses. Sobre isso:

Mesmo assim, as peças *Brasil, versão brasileira* e *O filho da Besta Torta do Pajeú*, com elenco improvisado, num baixo nível de profissionalização, apresentaram as condições mínimas inerentes a

um espetáculo de bom nível. Essas duas peças foram representadas em todo o Brasil, por ocasião das duas UNEs Volantes. Seus resultados foram positivos, na medida em que conseguiram levantar uma visão crítica da nossa realidade que estivesse no nível das consciências dessas plateias (BARCELLOS, 1994, p.449).

Vale destacar que *Quatro quadras de terra* ganhou o prêmio Internacional de Dramaturgia do concurso promovido pela Instituição *Casa de Las Américas* em Havana/Cuba. Para Iná Camargo Costa (1996), a peça estava inserida em um projeto maior, pois se enquadrava dentro de um projeto teatral para a América Latina proposto por Cuba e teorizado por Marina Pianca.

O primeiro problema apresentado em *Quatro quadras de terra* tangencia a questão formal. Para Costa (1996), a obra apresenta um descompasso entre o tema central da trama e a forma realista escolhida pelo dramaturgo. Para a autora, a questão da terra seria mais bem trabalhada na forma épica, uma vez que por meio do épico existe maior possibilidade de ampliar o número de ambientações e desse modo o espaço cênico não se restringiria à apenas um único lugar. Tal situação descrita pode ser exemplificada tendo como base o fato de que toda a trama se passa nas imediações e no interior da casa do protagonista Jerônimo.

Maria Silvia Betti (1997) aponta a diferença estética entre essa e as demais peças de autoria de Vianinha no período do CPC. Para ela, a escolha formal de *Quatro quadras de terra* aproxima-se do realismo utilizado anteriormente pelo Teatro de Arena. O naturalismo, adotado por Vianinha nessa peça enquanto opção estética expõe as relações de forma quase realista, e, tratando-se de uma escolha formal, não se pode considerá-lo um recuo, uma vez que o naturalismo não é inferior ao épico, mas apenas estruturas formais diferentes. A opção pela forma naturalista pode ser explicada por dedicar sua reflexão ao tempo presente:

À medida que se descia os degraus sociais, descobria-se o elemento arcaico no presente: girava-se para trás o ponteiro do relógio do espírito objetivo – e o naturalismo tornava-se assim um “moderno” (SZONDI, 2003, p.102).

A primeira movimentação cênica ocorre dentro da casa de Jerônimo, lavrador pobre. Como foi dito, toda a ambientação acontece dentro da propriedade privada ou nas imediações da casa do trabalhador. O fato da casa de Jerônimo servir como cenário para os acontecimentos da peça pode ser justificado, como será exposto a seguir, pela importância

desempenhada pelo camponês durante a obra. O início do espetáculo é marcado por um clima de tensão expressa tanto nas falas das personagens (em primeiro plano), quanto na reza efetuada pelas personagens que estão num segundo plano (em torno da casa de farinha).

O motivo do clima tenso que se sente na primeira movimentação logo é apresentado com a chegada de Chiquinho, que revela ter havido uma discussão entre Miguel Encarregado (como o próprio nome já diz, é um dos funcionários responsáveis pela propriedade) com Demétrio, filho do dono da casa (Jerônimo), que fora solicitar a permanência dos lavradores nas terras. Chiquinho diz que o Encarregado ordenou que todos saíssem das terras ainda naquele dia. Sendo assim, é revelada ao espectador a causa principal da tensão da cena, além de apresentar a problemática central da trama. A partir desse momento, todas as cenas serão voltadas para a questão da propriedade, uma vez que vigora uma ordem de despejo para os trabalhadores.

No diálogo apresentado vê-se que Jerônimo assume um papel de liderança entre os trabalhadores. Em suas falas pode-se notar que esta personagem possui certa consciência política, uma vez que contesta o poder exclusivo de Miguel Encarregado, exigindo uma declaração ou uma ordem judicial para realizar o despejo residencial. A chegada de Miguel Encarregado a casa é marcada por uma pequena discussão. Ao ser questionado sobre a ordem judicial, Miguel Encarregado entrega qualquer papel para Jerônimo, subestimando sua inteligência e aproveitando-se de sua ignorância. O jagunço não se deu conta de que Demétrio (filho de Jerônimo) era letrado e identificou que a ordem judicial não era um pedido de despejo.

Com a leitura do papel, Demétrio mostra que Miguel Encarregado foi intimado a depor sobre um furto de um leitão. Sendo assim, pode-se observar, de imediato, o caráter negativo dessa personagem, que primeiro tenta enganar os trabalhadores com uma falsa ordem de despejo e que depois é revelada a acusação de um furto. Talvez com isso Vianna Filho tenta mostrar o lado negativo de uma personagem que representa a vertente capitalista. Em contrapartida, Jerônimo demonstra nesse primeiro momento possuir uma postura ética.

A posição de Jerônimo como líder dos camponeses pode ser vista por meio dos diálogos travados entre ele e os trabalhadores rurais, que acatam as suas opiniões. A fala a

seguir exemplifica sua liderança, uma vez que assume o papel de diretor das ações de seus colegas. Nesta fala, o líder camponês passa para os outros a informação de que Miguel não tem ordem oficial de despejo, dizendo:

Miguel Encarregado é cachorro e não pode mandar ninguém embora que não tem ordem do doutor juiz! A gente deve dizer que não vai sair não senhor e que se quer falar com o Coronel Salles. Só trata com o Coronel Salles (MICHALSKI,1981, p.296).

Nessa primeira cena, porém, em um diálogo travado com S'Eudóxio, que lhe propõe resolver os casos separadamente do resto dos trabalhadores, Jerônimo age com repúdio à ideia individualista de seu colega. Esse fato valoriza o lado coletivo do trabalhador, que está preocupado com os problemas de sua comunidade e não apenas com os seus próprios. Com esse ato, a peça ressalta o pensamento de coletividade que é próprio dos comunistas. Sendo assim, tem-se nessa primeira movimentação a oposição maniqueísta entre o capitalista (mau caráter) e o comunista (ético). Com essa atitude Jerônimo desperta uma empatia no público que passa a admirá-lo por sua postura correta. Provavelmente a ética apresentada na personalidade do camponês colabore para a sua liderança entre os trabalhadores, sendo um exemplo a ser seguido por todos.

O desfecho dessa discussão entre o líder dos trabalhadores e o encarregado se dá quando Jerônimo, por meio da fala citada acima, descarta a liderança de Miguel e exige a presença do Coronel Salles. Essa postura de Jerônimo mostra a desconfiança da liderança exercida pelo encarregado. Para o camponês, o funcionário está agindo de má fé e sem o consentimento do coronel. Aqui se vê uma mistura de desconfiança nas atitudes tomadas pelo jagunço, e ao mesmo tempo uma esperança que o Coronel resolva o problema de outra forma. Essa fé depositada no fazendeiro se dá pela "amizade" travada entre o líder camponês e seu patrão. Tem-se, assim, mais um motivo para Jerônimo assumir o papel de liderança entre os trabalhadores, uma vez que sua relação pessoal com o dono das terras poderia favorecer a vontade dos camponeses.

Outro indício que aparece nesta primeira cena é a questão da religiosidade presente nos camponeses. Esta característica estará em toda a peça e marca a questão da fé como uma esperança sobrenatural para interferir na situação caótica vivida pelos trabalhadores. Neste caso os trabalhadores esperam que uma influência divina intervenha e faça com que

as terras não sejam desapropriadas, e ao mesmo tempo pedem para que, se abandonarem as terras, eles consigam outro local adequado para viver.

A personagem Farfino (pai de Jerônimo) é o responsável por introduzir nas cenas a questão da religiosidade. A todo o momento ele faz uma oração ou reverência a um santo. Por ser a personagem com mais idade da trama, pode-se refletir que sua marca religiosa tão forte representa a religiosidade típica de sua geração. Além disso, Farfino é o responsável por introduzir temas mais descontraídos como, por exemplo, suas lembranças da passagem do circo pela cidade.

As orações feitas pelos camponeses remetem à questão da linguagem empregada, uma vez que essas orações refletem uma oralidade regionalista. Oduvaldo Vianna Filho preocupou-se com os modos de falar das personagens, assim como os termos regionais empregados. Uma elaboração cuidadosa da linguagem, por parte do autor, torna-se fundamental para a ambientação da história ficcional.

Neste quadro inicial também é revelada uma questão que será abordada mais adiante: a relação entre pai e filho. Assim como em *Brasil, versão brasileira*, em *Quatro quadras de terras* essa relação pontua uma divergência ideológica, ou seja, pai e filho assumirão no decorrer da peça posições políticas distintas. Esse conflito familiar também propõe um novo embate, que é o conflito entre gerações. Por meio desse problema, o dramaturgo, mais uma vez, mostra sua preocupação em representar suas temáticas de forma dialética e não maniqueísta, o que denota a complexidade da trama.

O conflito entre as duas personagens começa de forma singela e vai crescendo num ritmo constante ao passo em que a trama vai se desenvolvendo. Neste primeiro desentendimento familiar, vê-se que o filho age de forma respeitosa ao seguir as ordens de seu pai. Jerônimo por sua vez assume uma postura mais agressiva (bate no filho), além de não ouvir a argumentação de Demétrio, fato que demonstra a característica do pai que, por sua experiência de vida, não aceita opiniões contrárias a sua.

JERÔNIMO – Vamos esperar, Mé. Esperar o Coronel. (*Mé sai. Jerônimo vai até Demétrio. Levanta-o. Tira a cinta. Bate nele*)

DEMÉTRIO – Não, pai, por favor... (*Cobre-se com a mão*)

JERÔNIMO – Baixe essa mão... (*Demétrio baixa*). Não disse pra não armar querela com Miguel Encarregado? Não lhe disse?

DEMÉTRIO – Ele lhe destratou, pai...

JERÔNIMO – (*Para de bater*) Caso meu, resolvo eu, menino. Caso meu é meu! Se quer resolver sozinho, arranje seu sustento e seu destino.

DEMÉTRIO – (*Tempo*) Sim, senhor (MICHALSKI, 1981, p.301-302).

Esse diálogo evidencia uma disputa de poder dentro do ambiente familiar. A medida que o filho cresceu e adquiriu atributos físicos passou a se achar capaz de proteger o pai, que por sua vez não quer perder a posição de chefe da família, e por isso não aceita ser ajudado por Demétrio. Percebe-se que o filho tenta demonstrar sua transformação de menino para homem, mas Jerônimo não quer perder sua posição de patriarca. Essa ideia pode ser justificada pela fala do pai quando tenta desqualificar o menino mostrando sua dependência, uma vez que é sustentado por ele. Outra maneira de interpretar essa fala seria como uma tentativa do pai evitar expor seu filho em confusões, e por isso assume a responsabilidade para si. Com será exposto, essa relação entre pai e filho chegará ao ponto de assumir o primeiro plano do conflito dramático. Esse artifício é interessante por ser uma forma que apresenta diversos temas de maneira dialética, ao mostrar visões contraditórias de duas personagens.

Nesta primeira cena as personagens pai e filho cantam uma canção. Como a peça não está enquadrada nos moldes do teatro épico, as canções ganham outro significado, como pontuar a forma de pensar das personagens. No caso dessa primeira canção, pode-se notar que há uma contradição entre o pensamento de Demétrio e de Jerônimo. A canção do pai se torna mais agressiva ao pontuar que na hora da dificuldade os homens choram e tremem, mas na hora da felicidade assumem uma postura arrogante “pisa e joga fora”. Para o filho a felicidade é tão rara para os homens que, por não estarem acostumados com ela, não aproveitam os momentos de alegria. Com isso, vê-se que a canção do filho assume uma postura menos agressiva e mais compreensiva. As canções são dados que também servem para ilustrar a peça, dar um tom mais descontraído ou emocional para o espetáculo.

A cena seguinte acontece também na casa de Jerônimo, na qual Xavier (esposa do dono da casa) estava contando o dinheiro que possuíam, guardado com o intuito da aquisição de uma terra própria. Xavier declara a intenção de utilizar esse dinheiro para a compra das terras onde moram. A fala da mulher mostra que o Coronel Salles havia prometido ao seu marido a venda de suas terras. Sendo assim, a fala explica a calma

apresentada pelo trabalhador, e também a crença de que com a chegada do coronel a situação estará resolvida.

A calma de Jerônimo pode ser sentida durante esta primeira movimentação, uma vez que muitos trabalhadores já estão se retirando do local, gerando um clima de tensão, enquanto Jerônimo espera tranquilo a conversa com o coronel. O trabalhador tem tanta confiança em seu patrão que diz:

Ah, seu Raul. Coronel Salles chegou hoje. Miguel parou com a atazanação. A gente não é bagaço de jaca. Coronel está muito enganado. Vou falar com ele (...) Precisa enfrentar. A gente não é bagaço de jaca (MICHALSKI,1981, p.304-305).

No diálogo travado entre Jerônimo e a mulher de Raul (um camponês que está deixando as terras) fica claro que a condição de vida do primeiro é superior a de outros camponeses. Sendo assim, com uma produção maior e com um dinheiro guardado para comprar terras, Jerônimo tem mesmo motivos, neste primeiro instante, para ficar calmo. Porém esta tranquilidade gera uma contradição, uma vez que ele tem motivos pessoais para ficar tranquilo, mas ao longo da cena incita seus colegas para o enfrentamento contra a postura do Coronel e seus encarregados, o que deveria gerar uma preocupação coletiva.

Sendo assim, pode-se notar o início de um problema que será enfrentado por Jerônimo durante toda a peça, ou seja, ele terá que optar por sua vida pessoal ou dedicar-se aos outros camponeses adotando uma luta coletiva. É claro que essa forma dialética (individual) de Jerônimo, faz com que ele seja uma personagem muito bem construída do ponto de vista artístico, por ter consciência dos problemas e por viver contradições, além de escolher seus próprios caminhos.

Durante uma refeição, a família fala sobre a sua antiga condição financeira. Com isso, pode-se observar o percurso decadente sofrido por eles no decorrer dos anos. Esta conversa mostra que o ano de 1953 foi tão lucrativo que possibilitou aos camponeses a instalação de uma casa de farinha. A sequência de fatos relatados de maneira simples, entre os familiares, mostra o percurso de construção da residência de Jerônimo. Esse diálogo possibilita a compreensão do passado familiar ao relatar diversos momentos importantes para a vida das personagens. É importante lembrar que essa conversa mostra a trajetória de consolidação da residência que é justamente o problema central da trama, uma vez que a moradia está sendo ameaçada.

O passado familiar e da residência é apresentado por meio de um diálogo sutil, ou seja, os fatos são apresentados com naturalidade, nenhuma informação é passada de forma artificial ou deslocada. Com isso pode-se atribuir uma noção artística positiva a *Quatro quadras de terras*, uma vez que, sendo uma peça dramática, as informações necessárias para o desenrolar do enredo são apresentadas ao leitor em meio a conversas descontraídas do cotidiano da família e não em forma de relatos, como a que se segue:

FARFINO – Charque bom foi em 1953 quando algodão deu 72 mil réis...

XAVIER – 72 mil réis nunca mais deu...

FARFINO – Foi em 1953 que você botou a casa de farinha, não foi, filho?

JERÔNIMO – 1953? Foi. Não foi, Xavier?

XAVIER – 1953? Foi. Foi em 1953.

JERÔNIMO – Quando a gente botou reboco na parede, Xavier?

XAVIER – Não foi em 1956?

JERÔNIMO – 1956? Foi. 1956. Por causa que o Ranieri ia nascer. É. 1956. O fogão de tijolo foi em 1955 que o algodão deu 58 mil réis, até que seu Aristides fez uma viagem até Tinguá. Voltou gordo. 1955. Até que mudou o presidente. Seu Aristides viu Dimas em Tinguá... Cantador bom seu Dimas... (MICHALSKI, 1981, p.306-307).

A referência ao momento positivo ressaltado pelas personagens de construção da casa é a década de 1950. No âmbito político a segunda metade dessa década ficou conhecida como o período desenvolvimentista. Após o suicídio de Getúlio Vargas, Juscelino Kubistchek - JK- assume o poder Executivo brasileiro com sua proposta baseada em um programa de metas que levaria, a seu ver, o país a recuperar o tempo perdido. Com seu forte *slogan* 50 anos em 5, JK passou a governar e incentivar a consolidação do capital estrangeiro em solo nacional.

O governo de Kubistchek foi duramente criticado, principalmente pelos nacionalistas que desejavam o crescimento econômico do país por meio da intervenção do Estado com a implantação de novas indústrias estatais. Durante seu mandato, JK optou por privilegiar questões ligadas à modernização do país, dentre as propostas elencadas em seu plano recebeu prioridade a instalação de indústrias de bens de consumo duráveis, tais como as do ramo automobilístico. Sendo assim, foram deixadas para segunda instância promessas eleitorais ligadas à saúde, educação e a agricultura e que não foram concretizadas.

Talvez este momento político apareça como positivo, uma vez que houve um grande incentivo à industrialização. Com isso, os capitalistas deixaram de investir em setores voltados ao campo (agricultura e pecuária), provocando uma queda na concorrência e um aumento nas vendas. Outra hipótese é que o autor utilizou esse momento político para mostrar de forma irônica como o governo de JK não se preocupou com a questão agrária que era uma das áreas propostas em seu plano de metas. Segundo Thomas Skidmore (2007) o plano previa a racionalização da agricultura, o que descontentou o Partido Social Democrático - PSD (composto por muitos latifundiários) que pensou em boicotar o plano. Sendo assim, o presidente brasileiro travou um acordo com os membros do partido de latifundiários, no qual ele não faria as mudanças previstas na área da agricultura, em troca da aprovação de seu projeto.

Ainda sobre a referência ao governo JK, pode-se pensar que a família de Jerônimo serviu para mostrar como a sociedade brasileira foi iludida, acreditando numa grande melhora da qualidade de vida durante o período governado por Kubistchek. Naquela época esta noção de qualidade de vida estava estreitamente ligada ao consumo. Sendo assim, durante “os anos dourados” a família do camponês conseguiu acabar a construção da casa, adquirir uma casa de farinha e ainda construir um fogão. Em seguida, a crise financeira gerada pelo aumento da dívida externa e pela falta de controle inflacionário fez com que a população percebesse que o crescimento econômico não era real, e sim uma ilusão. Sendo assim, a decadência da família de Jerônimo nos anos seguintes poderia ser um reflexo do período JK.

Com isso Vianna Filho consegue expor uma crítica profunda aos “anos dourados” ao mostrar o deslumbramento despertado pelo governo, pois em seus primórdios aparentemente apresentou uma melhora na vida da população (ligada ao consumo), mas num segundo momento mostrou que o crescimento não tinha sido verdadeiramente consolidado.

Após o almoço toda a família senta para ouvir a história lida por Demétrio em uma revista de fotonovela. As personagens ouvem atentamente a história narrada pelo garoto, ora interferindo com previsões ora contestando as ações da ficção. O desfecho da história narrada é o assassinato de um rapaz que foi morto com um tiro pelo pai de sua namorada, que aparentemente não aprovava o namoro. Isso desperta em Jerônimo uma revolta muito

grande a ponto dele ficar emocionalmente perturbado com o assassinato da revista. Jerônimo sofre mais com a ação da personagem (da fotonovela) do que com a sua própria condição de vida. Isso mostra uma função obscura desempenhada por produtos culturais de grande alcance, ao alienar o consumidor artístico, que fica emocionalmente envolvido com a ficção a ponto de deixar de pensar em seus próprios problemas. A crítica à indústria cultural pode ser vista justamente no fato de Jerônimo não ter a mesma preocupação que teve com a morte do mocinho da fotonovela, com a notícia de que pode perder sua casa. O desfecho da fotonovela também antecipa os acontecimentos na vida de Jerônimo, que no fim de *Quatro quadras de terra* atira em seu filho Demétrio.

A continuação da cena se dá com a chegada do grupo detentor do poder local: o Coronel Salles (dono das terras), o Prefeito e, numa esfera jurídica, o Secretário da Justiça (e futuro Governador do Estado). As primeiras falas indicam que Miguel teria agido com violência contra os camponeses sem as ordens do Coronel. À vista de todos, a ação do encarregado é repreendida por Salles, que alega ser contra qualquer tipo de violência. A atitude de represália contra a violência, tomada pelo Coronel nesta cena, não será corroborada no decorrer da trama; ao contrário, Salles assumirá uma postura cada vez mais agressiva no decorrer do enredo, dando, futuramente, plena liberdade ao seu jagunço para agredir os demais moradores locais. Desse núcleo de poderosos o Secretário é o único que demonstra certa preocupação com o futuro das famílias. Em suas falas fica evidente esta preocupação:

SECRETÁRIO – São trezentas famílias, Salles, é uma loucura.

CORONEL – Isso é pátio dos milagres, Enílton. Estão transformando nosso Estado em...

SECRETÁRIO – Onde vamos pôr trezentas fam...

PREFEITO – (*Simultâneo*) O comércio da vila não gostou e... (MICHALSKI, 1981, 310).

Provavelmente a preocupação do Secretário não seja verdadeiramente com as famílias, mas com o fato de ser candidato a Governador do Estado e perder eleitores. A retirada das famílias pode trazer prejuízos ao candidato não apenas pelos eleitores camponeses que não votarão nele, mas também pelo reflexo negativo causado ao comércio da vila, que não queria perder consumidores.

A questão eleitoral aparece de forma clara quando o Coronel demonstra ajudar seu amigo, com dois milhões de contos de réis para a campanha eleitoral. E também quando Salles apresenta o Secretário como futuro governador. Com isso, a peça denuncia a prática do coronelismo existente no Brasil desde a primeira república. Para Victor Nunes Leal : “O “coronelismo” é, sobretudo, um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido e a decadente influência social dos chefes locais” (LEAL, 1976, p.20). Um das práticas que faziam o coronelismo funcionar era o chamado curral eleitoral, na qual o Coronel “obrigava” seus camponeses a votar em determinado candidato. Como as práticas ilegais do coronelismo nunca falhavam, Salles apresenta o Secretário da Justiça como futuro Governador, e não como possível governante.

Outra prática do coronelismo que aparece na peça é o fato dos coronéis utilizarem de uma suposta amizade com os trabalhadores para exercer seu poder com mais eficácia. Além de subsídios básicos, era comum o coronel apadrinhar filhos dos camponeses. Isso se dava como uma forma de agradecimento às benfeitorias feitas pelo coronel, mas ao mesmo tempo servia para este fortalecer seu poder perante aos trabalhadores. Sendo assim, na peça, o coronel Salles mostra ter amizade com Jerônimo, sendo padrinho de seu filho mais novo, Ranieri. Este fato confirma a argumentação de que Jerônimo possuía uma boa relação com o fazendeiro e, portanto, seria mais fácil representar os camponeses.

A chegada do Coronel à casa de Jerônimo é marcada por um clima bem descontraído, os camponeses fazem de tudo para agradar Salles e seus amigos. Jerônimo não tarda em expor suas ideias, a fim de convencer seu compadre a não vender as terras, dizendo:

Compadre, olhe estive pensando, já encontrei jeito pra vosmicê e pra nós, até o ano passado já falei pro doutor Justino. Compadre, botando caneleto no sítio, puxa água do rio, a terra fica melhor, aí vem algodão feito neve e soluciona pra vosmicê e também ajeita a nossa vida... (MICHALSKI, 1981, p.312).

O argumento utilizado por Jerônimo não surte efeito. Seu entusiasmo inicial, com a chegada do compadre, vai arrefecendo conforme ele repete sempre as mesmas palavras, sendo refutado a cada vez. O Coronel parece nem escutar a proposta de Jerônimo e mantém a opinião de tirar todos os camponeses da terra para começar uma criação de gado, já que a

pecuária exige menor número de trabalhadores quando comparado com a produção agrícola que necessita de maior mão de obra.

Para Rafael Villas Bôas (2009), a repetição da mesma fala do protagonista torna-se um ato de resistência, uma vez que tenta convencer o Coronel por meio da insistência. A repetição da fala pode ser vista por outro ângulo: a de que o camponês foi pego de surpresa, uma vez que não esperava que seu pedido fosse negado, sendo assim, a recusa inesperada fez com que o trabalhador rural não formulasse uma argumentação consistente, ficando sem saber como agir, ou mesmo o fato de Jerônimo não ser letrado faz com que sua argumentação fosse limitada.

Neste momento o Coronel tenta adotar um argumento social para acabar com o cultivo de algodão. Ao fazê-lo Salles, evidencia uma mescla entre interesses públicos e privados, uma vez que alega ser impossível continuar com a produção de algodão por não haver oportunidade de expandir o seu empreendimento e por não haver infraestrutura no local:

CORONEL – Jerônimo, esse é o doutor Enílton Monteiro, secretario de Justiça, vai ser o próximo governador do estado. O estado não tem mais dinheiro pra fazer estrada, ponte, nada. Nada, Jerônimo. Vou... botar gado na terra não é só pra mim... É dinheiro pro estado... Pra melhorar pra vocês... (MICHALSKI, 1981, p.313).

A mescla entre público e privado é um resultado do coronelismo, uma vez que os coronéis usam seu poder privado para ajudar na consolidação do poder público, em troca de benefícios. Salles utiliza a força que tem sobre Jerônimo para, ainda por cima, pedir-lhe que lhe ajude a convencer as famílias a deixarem suas casas, aceitando o acordo proposto por ele.

Sem convencer o Coronel a continuar investindo na plantação de algodão, Jerônimo, quando Salles já está de saída, lembra timidamente que existia uma antiga promessa do Coronel, de que venderia as terras arrendada a ele. O Coronel diz que “não é mais possível”. A humildade de Jerônimo é salientada pelo modo como Vianinha concebe a cena: após uma pausa longa, o lavrador, num extremo servilismo, ainda oferece mais licor ao homem que acabou de liquidar com todos os seus sonhos. A cena termina com Jerônimo lembrando-se de seu passado, de sua luta, das pequenas conquistas, para ver tudo liquidado num repente. A fala demonstra seu estado de espírito:

O reboco da parede foi em 1956, por causa que o Ranieri ia nascer. A Nossa Senhora foi em 1948... O cimento do chão em 1950... Pai tinha doença com o úmido que ficava... Até que Xavier costurou essa coberta... Quanto custou, Xavier? A casa de farinha não tem melhor... Tenho cinquenta e três anos e no fim da minha vida recebo assim uma pancada dessas? Coronel tem tanta cobiça que não vê que estou no fim da minha vida? Coronel não tem grandeza? Tem terra e terra e não tem grandeza? Então enterrei minha vida e... (MICHALSKI, 1981, p.314-315).

O protagonista demonstra certa nostalgia ao lembrar da construção de sua residência, ao mesmo tempo em que mostra uma mistura de indignação com decepção pela atitude de seu compadre. O camponês faz uma comparação entre a riqueza e a falta de postura ética (chamada de grandeza) do Coronel, e, com isso, denuncia que muitas vezes o acúmulo de riqueza não é uma consequência de atos éticos.

Nesta fala nostálgica pode-se perceber em Jerônimo uma mistura de sentimentos. O trabalhador sente uma grande decepção inesperada, e também um arrependimento por dedicar sua vida a uma promessa que não foi cumprida, uma vez que juntou uma quantia financeira compatível com o valor das terras, mas por desejo do fazendeiro não pôde comprá-la. A partir deste momento Jerônimo perde a tranquilidade que vinha apresentando, uma vez que seu único plano não deu certo. Com isso o camponês perde o rumo e vai ter que arrumar outra solução para seu problema.

A decepção dessa personagem aqui, assim como os outros sentimentos que enfrenta e que enfrentará do decorrer da trama, mostra a construção elaborada do protagonista, que passa a ser maior que o próprio enredo. A trajetória do camponês assume, a partir desse momento, o plano principal, uma vez que o espectador passará a acompanhar os acontecimentos a partir da luta interior travada por Jerônimo. Isto mostra a maturidade artística do dramaturgo, que construiu com mais detalhes suas personagens.

Apesar de, na sua decepção, Jerônimo parecer refletir sobre a postura gananciosa do Coronel, a sequência mostra que ele continua a ser subalterno a Salles, sem quebrar a corrente de exploração que veio sofrendo ao longo dos anos. Ele assume a função de intermediário entre os trabalhadores rurais e o Coronel. Durante boa parte desta cena há um embate ideológico entre Mé, que se nega a sair das terras e busca um modo de articular uma

luta de resistência, e Jerônimo, que tenta convencer os camponeses de que o melhor a fazerem é abandonar suas casas. Em meio a suas falas Jerônimo diz:

Eu tenho colheita melhor que a sua, mais bem plantada, essa terra não existe mais em lugar nenhum... Mas tem papel passado, Mé. Coronel Salles é dono de metade de tudo, homem que lembra da gente no Natal, no batizado, o resto, ele tem uma carteira no bolso... (MICHALSKI, 1981, p.315).

O trecho é importante ao justificar o posicionamento de Jerônimo em acatar o pedido do coronel. Primeiramente, esta fala confirma que Jerônimo tem mais dinheiro do que os outros trabalhadores, tendo uma produção de algodão maior. Depois, percebemos que, apesar de sentir-se traído, os anos de convivência com a postura “populista” do Coronel impedem-no de “traí-lo”. Por fim, Jerônimo ressalta o poder político e econômico exercido por Salles, “dono de metade de tudo”, mas que, mesmo com todo esse poder, ainda se lembra de cumprimentar seus lavradores em datas comemorativas. Isso justifica o fato de Jerônimo, mais uma vez, aceitar cumprir as vontades do Coronel.

Em meio à discussão entre Jerônimo e Mé, Demétrio faz uma proposta de juntar a produção de algodão de todos os trabalhadores para venderem juntos em Tinguá, onde conseguiram um valor maior do que o pago pelo Coronel, e com isso teriam mais segurança para saírem das terras. Com essa proposta pode-se fazer uma comparação com ideologia socialista, uma vez que esse sistema propõe uma forma mais igualitária de vida. Não se pode esquecer que Vianinha era militante do Partido Comunista Brasileiro. Alguns camponeses se posicionam a favor da proposta de Demétrio, como Mé. Outros, como Jerônimo, são contra, ao dizer:

Mé, não puxe assim. Não pode misturar colheita que tenho mil e duzentos pés de algodão e vou pagar pra levar quem tem trezentos pés? E depois precisa armazenar, pagar caminhão, aonde tem dinheiro? Não puxe o povo, Mé (MICHALSKI, 1981, p.317-318).

A argumentação utilizada por Jerônimo mostra seu individualismo, uma vez que ele se nega a contribuir e unir sua produção com a de pessoas que produzem menos, justamente por apresentar uma situação melhor do que a dos outros. Aqui esta postura de certo modo egoísta pode ser justificada por uma tentativa de proteção a sua família, uma vez que seu pai, seus dois filhos e sua esposa dependem de sua produção. Além do mais, o futuro dos

trabalhadores está incerto, sendo assim é aceitável que com sua experiência de vida ele procure uma segurança para os seus parentes.

De certo modo, há uma nova divergência entre pai e filho, uma vez que Demétrio é quem tem a ideia de coletivização da produção, e o pai é contra, com pôde ser visto. Isso gera uma nova contradição, uma vez que Demétrio se posiciona a favor do coletivo, disposto a dividir a produção de sua família, enquanto o pai assume uma postura individualista para proteger os familiares, e, claro, seu filho (que é a favor da divisão do algodão). O diálogo a seguir pontua o desfecho do entrave familiar.

MÉ – (*A Demétrio*) Vem comigo, menino. Vamos ver juntos isso da colheita...

DEMÉTRIO – Me dê licença, pai?

JERÔNIMO – Entra pra dentro, Demétrio. (*Demétrio entra. Mé sai. Metade do povo sai atrás dele*) (MICHALSKI, 1981, p.319).

Assim como aconteceu na outra briga, pode se observar que nesta Demétrio respeita de novo a posição de seu pai e acata a ordem de entrar na casa e não participar da conversa com os demais camponeses. Com isso o filho demonstra novamente seu respeito pelo pai. Jerônimo, durante as disputas que ocorrem neste primeiro ato, com o filho, expõe seu total controle familiar, pois suas vontades são aceitas por todos os seus parentes.

O diálogo reproduzido acima mostra que as posturas contrárias e radicais de Mé e de Jerônimo são responsáveis pela segregação dos trabalhadores, que ficam divididos quanto a quem seguir, ou seja, não sabem qual posição tomar. Esteticamente isso torna a peça mais interessante, uma vez que a trama assume uma complexidade maior. Sendo assim, têm-se diversos conflitos acontecendo ao mesmo tempo: o despacho dos trabalhadores da terra, a disputa pela liderança do movimento camponês, posições contrárias entre os trabalhadores; no ambiente familiar, Jerônimo decepcionado com seu compadre e sem ter um novo rumo, além dos conflitos entre pai e filho. Não se pode deixar de esquecer que isso tudo ocorre com a ameaça de uma repressão policial violenta.

A divisão dos trabalhadores faz Jerônimo assumir uma nova postura individualista com relação aos trabalhadores. Em sua fala o camponês diz: “Agora, cada um veja seu caso separado...” (MICHALSKI, 1981, p.319), ou seja, ele abre mão de ser o intermediário entre o fazendeiro e os trabalhadores. Essa fala é importante, pois mostra que para Jerônimo fazer as contas dos camponeses não era uma ajuda ao Coronel, e sim aos próprios colegas. O

protagonista em sua simplicidade assume o papel de “capacho” de Salles, mas não se vê por esse ângulo, ele acredita que exercendo a função atribuída pelo patrão estaria ajudando os seus iguais. E assim termina o primeiro ato.

No início do segundo ato, vê-se uma transformação na postura de Demétrio. Ele resolve assumir suas ideias frente ao pai, dizendo que não sairá das terras. Essa posição estimula um conflito com sua mãe, que durante o primeiro ato não teve voz ativa.

XAVIER – Cale essa boca.

DEMÉTRIO – Pai não pode sair da terra, mãe.

XAVIER – Cale essa boca.

DEMÉTRIO – Veja, mãe. A gente vende a colheita em Tinguá. O preço é de 67 mil réis e cinquenta centavos. A gente compra canalete. Não pode sair da terra. A gente é rico. Olhe, mãe, tem Instituto na cidade que manda gente pra ensinar o povo a tratar da terra e dá adubo e...

XAVIER – Ensinar a tratar da terra? A gente sabe, a gente sabe.

DEMÉTRIO – Sabe nada, mãe. A senhora não sabe nada.

XAVIER – Sabe, a gente sabe.

DEMÉTRIO – Não saio da terra (MICHALSKI, 1981, p.320).

Ao contrário das brigas com Jerônimo durante o primeiro ato, nesta Demétrio assume uma posição mais agressiva e tenta expor suas ideias. Por outro lado vê-se que Xavier inicialmente não embarca na discussão e apenas pede para o filho calar-se, a fim de evitar outros conflitos entre pai e filho. Porém, quando o rapaz indica um Instituto para ensinar-lhes a plantar, a mãe passa a discutir com seu filho. Pode-se pensar que a fala de Demétrio fere o ego de sua mãe, uma vez que ela se acha conhecedora das técnicas de cultivo de algodão. Aqui há um choque de gerações, uma vez que para o filho a maneira de cultivo utilizada por seus pais é ultrapassada, e para Xavier o rapaz não entende nada, uma vez que até o momento foi sustentado por meio do trabalho desenvolvido pelos pais.

Ainda no âmbito familiar vê-se uma posição neutra de Xavier que se torna submissa à posição de seu marido, então sua postura não pode ser verificada. Ranieri demonstra compartilhar da mesma visão de seu irmão, isso é interessante por mostrar que o caçula se inspira mais na postura do irmão do que do próprio pai. Farfino também não expressa sua opinião.

Nesta cena vê-se também a agressão física por parte dos jagunços do Coronel a Marinalva. A senhora camponesa é trazida para a casa de Jerônimo, pois havia sido

agredida por descumprir a ordem de despejo e permanecer nas terras. Isso demonstra a característica do poder localizado, no qual o coronel contava com os jagunços, trabalhadores responsáveis por fazer cumprir suas determinações por meio da violência.

Mé e outros camponeses aproveitam-se da situação para tentar convencer Jerônimo a ficar nas terras e lutar junto com eles. Sendo assim, para não se envolver em uma nova discussão e ao mesmo tempo pontuar que sua posição continua a mesma, o protagonista não titubeia em mandar Marinalva de volta para seu sítio. Com isso pode-se observar que o embate ideológico entre os camponeses tem forçado Jerônimo a se tornar cada vez mais individualista, uma vez que não consegue continuar ajudando seus colegas, como fazia antes, sem que alguém (na maioria das vezes Mé) tente convencê-lo a mudar de opinião.

Na continuação desta cena Jerônimo demonstra mais um ato de seu individualismo. Pede para seu filho ir pagar certa quantia de dinheiro para o dono da farmácia que lhe prometeu arrumar um pedaço de terra em outra fazenda. Por meio dessa resolução, a peça mostra como o camponês segue em frente sem se preocupar com a condição de vida dos outros que não têm dinheiro, como ele, para comprar terras em outras fazendas e estão perdendo, com o despejo, casa, emprego, e as mínimas condições de sobrevivência que tinham – mesmo sendo explorados – até então.

Esse ato também revela a postura radical de Demétrio, que se nega a levar o tal dinheiro, mostrando que é ético com seus ideais. Dessa forma, o filho consolida a sua mudança psicológica, uma vez que durante todo o primeiro ato acatou e respeitou os desejos de seu pai, e agora lhe nega esse favor. Com isso o espectador pode esperar um maior aprofundamento nos debates entre o pai e o filho, pois agora Demétrio passa a ter voz ativa, contestando e contrariando as posições assumidas por Jerônimo. Essa nova posição adotada pelo filho faz com que o espectador desenvolva certa empatia, vendo que ele assumiu uma posição ética e de acordo com os interesses não apenas de sua família, mas de todo o coletivo.

Outra postura que se pode notar nesta cena é a visão capitalista intrínseca em Jerônimo, uma vez que dá um prato de comida para Chiquinho, com a condição deste lhe ajudar na colheita. Sendo assim, o camponês reproduz a forma do sistema capitalista, na qual os objetos e serviços são trocados pelo capital, que por sua vez foi conquistado por meio da utilização da força física. Neste caso é a comida que vira mercadoria que será paga

pela força de trabalho do camponês. É claro que o protagonista adota certo individualismo ao exigir retribuição por um favor prestado.

A fala de Farfino, por sua vez, contradiz o individualismo de Jerônimo, dizendo que:

Jerônimo fica ajudando os outros, viu o que recebeu? Desaforo. Em mim, ninguém pensa, velho desse jeito, comendo charque ruim, café azedo. Tem uma goteira assim em cima da minha cama e Jerônimo nada de ver! Tem uma goteira assim em cima da minha cama, Xavier! Assim (MICHALSKI, 1981, p.320-321).

O individualismo aqui pode ser visto na postura do velho que pensa apenas em seu próprio conforto. A fala de Farfino demonstra a dedicação de Jerônimo ao ajudar os outros camponeses, e muitas vezes esta dedicação ao coletivo está acima da sua própria família. Esse fato faz com que Jerônimo seja verdadeiramente a personagem mais complexa criada por Vianna Filho durante o CPC da UNE, uma vez que, como foi dito anteriormente, o protagonista age de acordo com a vontade do patrão, mas em sua ingenuidade confia que está fazendo bem aos camponeses, uma vez que propondo o abandono das terras acredita defender seus colegas da violência do Coronel.

É interessante que Jerônimo com toda a sua simplicidade consegue entender os mecanismos de poder do Coronel, sendo assim, é uma das poucas personagens que acredita na impossibilidade da vitória camponesa. A contradição apresentada por meio das atitudes do camponês, de achar que está fazendo o bem coletivo enquanto, na verdade, está ajudando o seu patrão, faz o protagonista se tornar mais complexo, uma vez que ele age como “capacho” de Salles, mas não tem a consciência de que sua luta a favor do povo está errada.

Vianna Filho também utiliza nesta cena um recurso estético bem interessante que é o dueto entre duas personagens que estão executando ações paralelas, mas que, juntas, as falas formam um texto único. Veja o exemplo:

DEMÉTRIO – Tanta terra, tanta terra...

FARFINO – Ai, que coisa engraçada, ai...

DEMÉTRIO – Por que é que a gente tem de ir embora? Tem tanta terra. Só existe terra

FARFINO – Caio, mas com as calças de seu pai... (Ri)
(MICHALSKI, 1981, p.326).

Esse dueto travado entre avô e neto serve para dar um tom irônico ao fato dos camponeses terem que deixar as terras. Enquanto o neto está refletindo sobre a situação de abandonar a casa, o velho lembra uma música que, junto com a fala de Demétrio, faz parecer que o avô está zombando da situação. Esse artifício tá um tom mais descontraído à cena, uma vez que a canção quebra o ritmo de diálogo recorrente a prática teatral. É importante salientar que durante todo o espetáculo há diálogos descontraídos entre os familiares de Jerônimo. Esse fato agrada o espectador, além de fazer com que o espetáculo não fique cansativo.

A cena seguinte apresenta a chegada do Coronel à casa de Jerônimo, que estava acompanhando sua colheita. Com a ausência do protagonista, Salles trava um diálogo com o Secretário da Justiça. Nesta conversa pode-se observar um desentendimento entre os dois, uma vez que o Coronel desconfiou que o futuro governador mandou um de seus colegas, o deputado Artur Junqueira, falar sobre a desapropriação de terras na Câmara. Essa cena mostra como as discussões sobre a questão agrária faziam parte das preocupações políticas da época, além de deixar obscura a opção política do futuro governador. Após essa discussão, Enílton sai da casa de Jerônimo. O seguinte diálogo se segue entre Salles e Miguel.

CORONEL - Miguel, avise o Delegado. Que fique esperando. Se até dez horas da noite não receber nenhuma contraordem, você vem com ele e põe o Tomé na estrada. De noite mesmo.

MIGUEL – Mesmo sem ordem de execução de despejo, doutor?

CORONEL – Mesmo sem ordem (MICHALSKI, 1981, p.327-328).

Com esta fala vê-se que o Coronel assume uma postura agressiva e egoísta ao não respeitar as leis. Isso prova que a reprimenda contra Miguel no início da trama era, na verdade, uma maneira de mascarar, na frente dos outros, sua verdadeira característica violenta e autoritária. O egoísmo de Salles é exposto ao mostrar que não se importa com a condição dos trabalhadores, apenas não quer ter prejuízo com seu gado, que estava em outra fazenda no Estado de Goiás.

A sequência da cena reforça a submissão de Jerônimo ao coronel, uma vez que Salles vai até a casa do camponês com intuito de pagar-lhe sua colheita. Todos os preços estipulados pelo patrão são aceitos sem questionamentos por parte de Jerônimo. Quem contesta os valores pagos pela produção e pelos bens materiais é Demétrio, que também

acusa o dono das terras, chamando-o de explorador, por pagar pelas sacas de algodão dos camponeses um valor muito abaixo do estipulado pelo mercado. A dicotomia no pensamento do pai e do filho se intensifica o ponto de Jerônimo bater no filho e chutá-lo. Aqui Demétrio tenta fugir da agressão de seu pai. Ainda se pode ver, no entanto, que Demétrio tem muito respeito por seu pai, o que mostra como a relação entre pai e filho vai se agravando no decorrer da trama, fazendo com que esse conflito seja mostrado de maneira crescente, aprofundada, complexa e dialética. O desfecho da cena se dá com Jerônimo aceitando a proposta do Coronel e prometendo sair no dia seguinte das terras.

Após a saída do patrão, ocorrem novas discussões entre Mé e Jerônimo: um tenta convencer o outro de que sua posição é a mais correta, dizendo:

JERÔNIMO – Não é isso, não é. Vou sair pra evitar desgraça, que tenho família, enguli satanás pra aprender a ter meu juízo...

VOZES – Não quero sair. – Não posso sair.

MÉ – Desgraça não se evita. Desgraça, se enfrenta.

JERÔNIMO – Não queria mais falar com você, Mé. Você me desrespeitou.

MÉ – Não saio.

VOZES – Não posso sair. Não posso.

JERÔNIMO – Mas eu fico pensando em você, Mé. Fico pensando: o Mé, o Mé, o Mé. Junto com Mé expulsei o Teotônio que aperreava a vizinhança. Junto com Mé achei tanta graça... Mé... Eu também queria ficar, Mé... (MICHALSKI, 1981, p.332).

Em sua fala o protagonista lembra-se de sua amizade com Mé e retrata episódios que viveram juntos. Esta conversa apresenta o companheirismo de Jerônimo, que se preocupa com Mé e com a desgraça que pode acontecer aos camponeses que se recusarem a sair da terra. Jerônimo utiliza como principal argumento para não lutar junto aos camponeses a questão familiar, ele escolhe outro caminho a fim de não colocar em risco a vida de seus parentes. Em outra fala fica ainda mais evidente que a questão familiar se resume ao amor que sente pelo filho, quando disse: “Arriscar a vida do filho, Hélio? Arriscar separar a família?” (MICHALSKI, 1981, p.332). O decorrer do enredo irá mostrar que o embate entre pai e filho tem um fundo mais importante para Jerônimo que apenas a questão do posicionamento político: ele tem medo de perder Demétrio na luta de resistência; uma luta que, se saberá em seguida, o próprio Jerônimo abandonou para não

colocar a vida do filho em risco. Sendo assim, a singularidade do protagonista se intensifica ao assumir uma posição dialética.

Mé por sua vez se mostra mais solidário do que seu amigo. Mesmo tendo o suficiente para conseguir outra terra, não vai deixar a sua, porque entende o que é o “coletivo” e, ao contrário de seu amigo, transforma sua preocupação com os camponeses na luta a favor deles. Em suas palavras:

Não saio. Eu tenho mil pés de algodão, Jerônimo. Tenho conta de milho. Saio, me arrumo. Os outros, não. Não tem trabalho aí fora, aí fora tem mais desgraça, tem porta de igreja pra pedir esmola... Vou sair e continuar sozinho, sem motivo? Vão saber. Vão saber onde houver ouvido pra escutar que Mé não saiu (MICHALSKI, 1981, p.333).

Durante essa discussão outras personagens apresentam suas opiniões, uns favoráveis à permanência na terra e outros contrários a ela. A continuidade da cena se dá com um pequeno monólogo, onde Jerônimo explica para seu filho os motivos para não participar do movimento de resistência, alegando ter vivenciado um momento parecido, porém desistiu por medo de colocar em risco a vida da esposa e do filho, se arrependeu de desistir, sentindo-se fraco num primeiro momento, mas depois percebeu que sua decisão tinha sido a mais acertada. Sobre isso ele diz:

Também já pensei na minha vida: foi lá no Rio Grande do Norte, o povo entrou em uma terra de um fazendeiro. Nem uma semana veio aquela polícia... e tiro e tiro. Xavier me puxou, me mostrou você. Então eu saí... Ah, mas me deu uma vergonha. Eu era só isso? Feito cachorro sem dono que só serve pra ir pra lá, pra ir pra lá, pra ir pra lá... só sou vivo pra Xavier, pra Demétrio, pro resto do mundo estou morto, meu Deus do céu? Meu mundo é quatro quadras de terra? Ah, deixei Xavier, larguei você, larguei pai, me pus no mundo, briguei de faca, comprei querela dos outros, ataquei soldado, enfrentei Celestino, fui penitente, rezei no mato (MICHALSKI, 1981, p.334-335).

Essa fala é muito representativa ao mostrar a importância da família para Jerônimo. Como se vê, ele abandona uma luta em que acreditava por priorizar e considerar sua família mais importante do que o ideal de resistência. Esse histórico de vida, que para o

protagonista teve um saldo positivo, serve para justificar a sua opção, ou seja, por valorizar sua família Jerônimo escolhe não participar de movimentos de resistência.

Como foi dito anteriormente, os conflitos entre pai e filho se intensificam no desenrolar da trama. Todavia a cena seguinte apresenta um novo embate entre o protagonista e seu filho. A discussão é gerada pela opção de Demétrio de lutar junto aos outros camponeses pela defesa de Mé. Jerônimo, por sua vez, tenta convencê-lo a não ir falando novamente de sua experiência, dizendo que a vontade de participar do movimento de resistência dos camponeses passará rapidamente. O filho contra-argumenta alegando que não é conformista como o pai, dizendo: “Lhe botaram nessas quatro quadras de terra e vosmicê invés de reclamar acha que é esse o lugar que lhe cabia. Não me acostumo com a desgraça, não me meço por desgraça...” (MICHALSKI, 1981, p.337).

Esse novo conflito é gerado pela necessidade de Demétrio receber a benção de seu pai, para assim poder participar da luta dos trabalhadores, mostrando novamente o respeito por ele. Como Jerônimo não concorda com a posição do rapaz, a discussão se intensifica, e pela primeira vez Demétrio afronta seu pai acusando-lhe de conformista. O resultado dessa discussão, que assume um tom mais agressivo do que as outras, se dá com a expulsão do filho por parte de Jerônimo.

Demétrio decide ficar nas terras mesmo sem sua família e liderar os camponeses na criação de uma Associação. Com isso surge um novo embate entre Jerônimo e ele, que tenta convencer seu pai a ficar nas terras, dizendo:

Pai... Coronel está arrancando pé de algodão de quem sai da terra...
(Pausa) Eu queria ficar, meu pai... Não entregue a colheita...
(Pausa) A Associação há de dar certo, pai. Vosmicê há de dar certo, pai. Vosmicê há de viver melhor, viver merecido, pai, com mais paz... (Pausa) O povo lhe quer bem... (Pausa) Pai, eu também plantei isso... Isso é meu, pai (...) Se vosmicê não fica, fico eu. Fico morando no meio do pé de algodão. Essa colheita também é minha, pai (MICHALSKI, 1981, p.341).

O argumento utilizado pelo filho ressalta seu trabalho na plantação de algodão, ajudando seu pai e, portanto alega ter direito sobre a produção. A argumentação de Demétrio aponta também uma preocupação familiar, ao propor para seu pai ficar nas terras, com a esperança de que suas vidas melhorem com a implantação da Associação. Isso faz pensar que o rapaz está envolvido na luta camponesa também para melhorar a condição de

sua família. Sendo assim, o conflito familiar torna-se ainda mais complexo, uma vez que as duas personagens assumem posições contrárias, e com isso vivem se enfrentando, contudo pai e filho buscam o melhor um para o outro.

O filho assume ainda mais uma postura contestatória, criando coragem para enfrentar seu pai. Jerônimo para de contra argumentar e assume uma postura triste, porque sente que está perdendo o que tem de mais importante: o filho. O protagonista parece entender a contradição gerada por suas escolhas, uma vez que quanto mais tenta proteger seu filho, mais o afasta.

Demétrio assume uma posição importante dentro do movimento de resistência ao montar uma Associação. Isso faz com que a luta dos camponeses assumam uma postura organizada, uma vez que por meio dessa Associação os trabalhadores pretendem obter recursos financeiros, por meio de empréstimos bancários, uma característica típica das Ligas Camponesas.

O surgimento dessas Ligas está vinculado à legalização da Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco - SAPPP. Segundo Francisco Julião (1977), um dos principais líderes do movimento, mostra como esta sociedade surgiu com o intuito de obter recursos para a construção de escolas, garantir assistência médica e formar uma base jurídica consistente para os camponeses. Com SAPPP, os trabalhadores pretendiam angariar fundos financeiros para formar uma cooperativa de crédito para a compra de sementes, adubos e instrumentos agrícolas. Outra característica dessa sociedade, transformada depois em Ligas Camponesas, era a compra de caixões para os camponeses deixarem de utilizar um caixão emprestado da prefeitura, que servia apenas para o transporte dos corpos. Essa situação era um tanto quanto embaraçosa, pois os corpos eram levados ao cemitério com esse caixão público, porém o cadáver era colocado na cova sem o caixão, pois ele seria utilizado novamente.

Como se vê na peça, a Associação formada por Demétrio representa as Ligas Camponesas, uma vez que tem a característica de legalizar o movimento dos trabalhadores rurais e formar uma cooperativa que beneficie os camponeses. A morte dos camponeses aparece durante a trama, de forma singela, algumas cenas são interrompidas com a passagem de enterros. Em uma das cenas é retradado um “enterro de Anjo”, expressão comum no ambiente rural para retratar a morte de uma criança. Ao utilizar esse termo

Vianinha mostra sua preocupação em adequar a linguagem rural à peça ao enquadrar a fala das personagens ao ambiente em que vivem. O cortejo passa em frente à casa de Jerônimo interrompendo o diálogo da família principal. A mãe do menino diz:

Bom-dia... É meu filho, seu Jerônimo... Foi a fome... Coitado, já era tão fraquinho... Seu afilhado, seu Jerônimo... Deus o tenha... (*Passam. Silêncio. Entra Chiquinho Pequeno*) (MICHALSKI, 1981, p.355).

Até aqui já está mais do que comprovado o papel importante desempenhado por Jerônimo junto aos camponeses, como se vê ele até apadrinha os filhos de outros camponeses. Sendo assim, os moradores da fazenda de Salles ficam com receio de agir sem a sua presença. Para tanto, diversos camponeses vão à casa do protagonista para tentar convencê-lo a participar da movimentação de resistência. Entre os principais argumentos cabe citar o de Mé, que diz:

O povo precisa de você pra ir falar nas outras fazendas, pedir comida. Pra ir falar no comércio. (*Tempo*) A gente juntou um dinheiro. Eu mais o Hélio da Preta vamos na capital falar com o juiz, com autoridade. Seu filho Demétrio formou uma associação, Jerônimo. Que registrando ela, consegue empréstimo em banco (MICHALSKI, 1981, p.340).

Como a argumentação não surte efeito, os camponeses utilizam outras estratégias para impedir Jerônimo de sair da terra. Dentre elas, os camponeses seguram o líder camponês, a fim de impossibilitá-lo de qualquer reação, e saqueiam sua colheita. Este ato de vandalismo mostra como os trabalhadores estavam empenhados pela “causa”, assim como mostra que em uma luta revolucionária vale até a falta de ética (seria possível fazer uma alusão aos movimentos guerrilheiros). Esta cena marca uma movimentação cênica que se espera desde o final do primeiro ato, ou seja, uma ação concreta por parte dos lavradores e não apenas verbalizada, que tenha uma consequência efetiva e imediata.

Esta cena mostra que Jerônimo é traído na mesma proporção pelo Coronel e por seus colegas camponeses. Salles acabou com o seu sonho de comprar as terras, não cumprindo com uma antiga promessa, que dava certa segurança ao protagonista. Já a traição dos colegas se dá no momento em que saqueiam sua produção, impossibilitando-o de realizar sua vontade de sair das terras. Sendo assim, tanto o fazendeiro como os

camponeses são responsáveis por impedir Jerônimo de seguir o curso desejado por ele, por isso as duas traições podem ser julgadas como iguais.

Para Rafael Villas Bôas:

O segundo ato é redundante, se considerarmos que, do ponto de vista do que interessa ser mostrado enquanto relações de poder entre os personagens da mesma classe e de classes oponentes, a equação já estava montada desde as cenas do primeiro ato (BÔAS, 2009, p. 152-153).

Provavelmente Villas Bôas chega a esta conclusão por analisar o texto pelo viés da temática social. Porém, o segundo ato de *Quatro quadras de terras* torna-se importante ao mostrar o desenrolar dos acontecimentos num âmbito mais pessoal e o acirramento das divergências entre Demétrio e Jerônimo. Como pôde ser visto, é neste ato que o filho cria coragem para enfrentar o pai. Esta movimentação cênica mostra, também, que Jerônimo não é tão forte quanto parece ser num primeiro momento, quando liderava seus companheiros. A partir daqui, começamos a perceber que perder o filho para o coletivo significará, para ele, não só o afastamento da pessoa que mais ama, mas o desvelar das angústias de seu passado, quando ele mesmo desistiu de atuar em movimentos contestatórios coletivos.

A importância do segundo ato pode ser vista, assim, por revelar mais informações sobre o protagonista. O espectador fica sabendo de seu passado e descobre suas frustrações e seu desejo primeiro de proteger a família, e principalmente, o filho predileto. Tudo se intensifica quando Jerônimo é acuado pelos seus iguais: sua preocupação com seus colegas; sua generosidade em tentar ajudá-los (mesmo que de forma errada); seu sofrimento em ser traído, em perder a propriedade, os amigos e também Demétrio; além de sofrer intimamente por não compartilhar da mesma “coragem” em participar do ato coletivo. Enfim, esse ato serve para mostrar a complexidade do protagonista, suas dualidades, sua ambiguidade, e seu sofrimento.

A principal crítica atribuída ao segundo ato por Rafael Villas Bôas (2010) é que há um reducionismo das ações. Se realmente ocorre uma redução nas ações sociais, o argumento do pesquisador pode ser contestado, porém, durante essa movimentação cênica o espectador passa a conhecer melhor o protagonista, além de haver um aprofundamento nas relações entre pai e filho. Sendo assim, quando afirma que essa redução se dá por meio

das limitações impostas pela forma dramática, o pesquisador está buscando na peça algo que foge à proposta do texto.

Um exemplo disso se dá com a articulação do movimento camponês. Em *Quadra quadras de terras* não se vê em cena a formação do movimento de resistência, sabe-se que ele está articulado apenas por meio do discurso de Mé. Isso ocorre também em *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri, em que a discussão dos operários sobre a greve não aparece, é apenas narrada. Contudo, a crítica social da peça de Vianinha é latente: não perde sua eficácia por não apresentar em cena a “assembleia” de formação do movimento dos trabalhadores. O drama evidencia a crítica social, porque os conflitos intersubjetivos e a criação das personagens estão embasados no problema social e histórico da exploração do homem do campo – mesmo que o movimento de resistência não apareça efetivamente em cena.

No início do ato final, o movimento camponês sofre uma repressão, causada em resposta à articulação do grupo, pois como as ações dos camponeses estavam seguindo por um caminho eficaz, o coronel determina o fechamento da única bodega. Além do mais, proíbe os outros comércios de vender produtos aos camponeses. O objetivo dessa ação radical é forçar os camponeses, que estão sem alimentos, a saírem de suas terras. Sobre isso o Coronel diz: “Olhe, Justino, não gosto de agir assim, mas sou obrigado: se o comércio da cidade vender mais alguma coisa para os camponeses, eu entro na Prefeitura a bala” (MICHALSKI, 1981, p.347). Essa fala mostra o tom violento assumido por Salles, que obriga o Prefeito a agir de forma anticonstitucional para ajudá-lo a retirar os camponeses de sua terra.

A estratégia utilizada por Salles surte efeito, pois a falta de alimento gera certa preocupação nos líderes do movimento camponês, que passam a discutir sobre os caminhos tomados pelo movimento de resistência. Uns são a favor de assaltar o comércio da vila, outros, como Demétrio, assumem uma posição mais cautelosa e desejam esperar o retorno de outros grupos camponeses, que foram buscar amparo judicial junto a órgãos públicos.

VOZES – O povo com fome – tenho fome – comida acabou (...)

VOZES – Vamos no comércio! – Vamos assaltar o comércio!

DEMÉTRIO – Se a gente assaltar o comércio, aí é que vem tropa mesmo e tira a gente como ladrão. Vamos esperar seu Mé chegar.

DUDA – Não é você quem manda aqui, menino. Você já gastou quase todo nosso dinheiro pagando peso de ouro pela comida (MICHALSKI, 1981, p.343).

A fala de Duda se torna interessante ao questionar o modelo de liderança adotado por Demétrio e que será fundamental para o desfecho da trama. Nesta fala há também um tom suave de conflito de geração, uma vez que a fim de desqualificar um dos mais ativos membros do movimento, Duda chama-o de menino. Esse embate serve para os camponeses escolherem Demétrio como verdadeiro líder do movimento. Após uma votação, o que demonstra o caráter democrático do grupo, ele assume a liderança, direcionando os trabalhadores dizendo:

Não vai assaltar o comércio, não. Vamos esperar, seu Mé. Seu Duda, Camisa verde vão até a fazenda de Montes Claros, peça comida. Dona Marinalva, distribua o que tem de farinha pelo povo. Distribua igual que ontem teve muita reclamação. O resto fica vigiando a terra pra não tirar pé de algodão. Qualquer coisa estoura um foguete no ar. Que Deus fique com a gente (MICHALSKI, 1981, p.344).

Este diálogo evidencia que alguns camponeses a pedido de Demétrio foram buscar ajuda em outras fazendas, e com isso pontua a tentativa de união entre os diversos movimentos sociais que buscavam se aliar para manter sua existência, além de fortalecer suas causas. Isso poderá ser visto na penúltima cena na qual Mé consegue um caminhão cheio de comida, doado por um Sindicato. É claro que essa “união” entre os diversos movimentos sociais será também questionada durante a peça.

A questão da fome entre os camponeses é tratada como algo causado pelo fechamento dos estabelecimentos locais. É interessante que Vianna Filho não aborda a questão da fome nem pela exploração dos coronéis, e nem pela questão climática, ou seja, pelas secas e cheias que causam a destruição na produção local. Talvez isso ocorra porque, na peça, as lavouras são de algodão, não se fala em plantações de subsistência. Sendo assim, a peça não aborda as principais causas da fome no sertão nordestino. Também se pode entender o fechamento dos estabelecimentos como uma metáfora, uma vez que a fome é causada por interesses dos capitalistas.

Nesta cena aparece novamente o grupo dos opressores. Porém, vê-se uma postura mais agressiva do Coronel, que exige a presença de tropas para retirar os camponeses,

mesmo sem o consentimento do Prefeito e do Secretário da Justiça. Em um diálogo travado entre o Coronel e o Secretário fica evidente a articulação política de Salles que obriga a chegada das tropas no prazo máximo de uma semana, sob a ameaça de demissão do responsável pela “Justiça oficial” no local. O Secretário argumenta dizendo:

Salles, a oposição está cada vez mais forte, estamos perdendo votos. São trezentas famílias... como decretar ação de despejo? (*Os fazendeiros saem. Secretário atrás*) Pelo amor de Deus sou de vocês, todo de vocês... Lutei contra o Estado Novo... estive exilado três anos... (*Saem*) (MICHALSKI, 1981, p.347).

A fala do Secretário da Justiça comprova a hipótese levantada no início desta análise de que sua preocupação se dá mais por questões eleitorais, do que por compaixão social. Com seu depoimento vê-se que ele tem um passado político ao lutar contra a ditadura do Estado Novo. É importante lembrar que a maior resistência enfrentada por Getúlio Vargas durante seu governo autoritário foi feita por latifundiários que desejavam a volta da República do Café com Leite, além de exigirem um posicionamento brasileiro, na Segunda Guerra Mundial, a favor dos países fascistas do Eixo. Sendo assim, ao lutar contra o Estado Novo, o Secretário da Justiça estava defendendo os interesses dos fazendeiros e provavelmente por isso profere a frase “sou de vocês, todo de vocês”.

O Secretário da Justiça não tem escolha, vê-se obrigado a seguir as ordens do Coronel, uma vez que está em jogo sua carreira política, e seu desejo de se tornar Governador do Estado. Assim como o protagonista da peça, o Secretário é obrigado a abrir mão de seu desejo pessoal por conta da vontade do fazendeiro. Neste caso Enílton queria manter os camponeses no local, a fim de que a desapropriação das terras não interferisse em sua eleição.

Com a chegada de Salles ao local, Jerônimo pede para que ele pague pela colheita que lhe roubaram. O Coronel lhe nega o pedido, mas propõe para Jerônimo organizar um movimento contrário ao dos camponeses, fazendo um abaixo-assinado para chamar as tropas policiais. Em troca, Jerônimo ficaria com as terras que lhe são arrendadas, e ele não precisaria se mudar. Nitidamente o protagonista fica balançado com a proposta, mas tenta resistir dizendo:

Não faça assim, compadre, não faça assim, me pague, quero sair logo, não faça assim, é cachorrada, ah, é uma coisa cachorra, é uma coisa cachorra falar com o povo pra fazer tropa. Então não sou um

homem, compadre? Não sou, não? O povo está assim não querendo sair porque 30 mil réis é uma miséria. Miséria, lhe digo. Falei miséria, sim. Charque subiu, sal, açúcar. Vosmicê não vê que 30 mil réis é miséria? Vosmicê não vê, no inverno é aquela fileira de enterro de anjo que nem cabe pra andar no cemitério, mulher de preto, aquilo chorando? O que é que vosmicê quer de mim? Trazer tropa? Então vosmicê pensa que não sou homem? Sou seu compadre. Me pague compadre, um dinheiro de nada que vosmicê está cansado de ter dinheiro... *(Pausa. Jerônimo se assusta com ele mesmo. Olha o Coronel longo tempo. Longa pausa.)* (MICHALSKI, 1981, p.350).

Como pode ser notado, nessa fala Jerônimo expressa um sentimento de caridade, mas, ao fazê-lo, sente, ao mesmo tempo, que vai aceitar a proposta do Coronel, apesar de saber que é uma “cachorrada”, e se assusta com isso. Pela primeira vez durante toda a trama ele cria coragem e enfrenta Salles, de certo modo defende a posição dos outros camponeses que decidem ficar nas terras. Com isso, ele se mostra solidário, e ao mesmo tempo pontua que reconhece a legitimidade da resistência camponesa, mesmo não compactuando de seus ideais. Sendo assim, o protagonista vive novamente uma situação dialética, sabe que aceitar a proposta do patrão é algo errado, pois vai prejudicar seus colegas e seu filho, e ao mesmo tempo vê ali a solução para seu problema familiar, além de poder concretizar o antigo desejo de ficar nas terras de Salles. O espectador acompanha sua tensão, tenta compreender seu raciocínio, se coloca no lugar de Jerônimo e sofre com ele, uma vez que suas decisões se apresentam de forma muito complexa.

Nas falas de Miguel há um grande incentivo para o camponês aceitar a proposta, pois ele mostra algumas vantagens que passou a usufruir após trabalhar para o Coronel:

Olhe, Jerônimo, quando eu era menino, minha vontade era furar de faca um coronel, um delegado, um dono de bodega. Fiz 47 anos. Trabalho pra Coronel, sou amigo do delegado, tenho fiado na bodega. Mas tenho cinco sapatos, trabalho de tarde, tenho rede, duas mulheres, um rádio, uma cristaleira, uma mula... ficar de lado do coronel no começo dá raiva, depois dá um sossego, assim feito fosse árvore plantada...É. E se alguém vem reclamar... tenho revólver também...(MICHALSKI, 1981, p.351).

A fala de Miguel deixa Jerônimo ainda mais tentado a aceitar a oferta de seu patrão. Assim como a fala do capanga do Coronel, Farfino também tenta convencer seu filho a aceitar a proposta de Salles, dizendo: “Fale com ele, Xavier, a gente pode ficar na terra, fale

com ele. Vai defender ainda esse povo cachorrado? Hein? A terra na fazenda Montes Claros é pior. Vai gastar todo o dinheiro guardado” (MICHALSKI, 1981, p.351). É interessante que há uma aproximação entre discurso de Farfino e do Coronel, os dois utilizam o argumento de que os camponeses não merecem ser protegidos pelo protagonista. Em suas falas Salles fez questão de lembrar que os trabalhadores envolvidos no movimento de resistência saquearam a colheita de Jerônimo, e por isso são os principais responsáveis por sua permanência no local.

A preocupação com a fome dos camponeses chega a tal ponto que Demétrio decide pedir dinheiro emprestado a seu pai para conseguir comida para os trabalhadores rurais. O diálogo entre pai e filho gera uma nova discussão e esta é mais profunda do que a anterior. Ao negar o empréstimo, Jerônimo aproveita para expor novamente sua posição ao filho, utilizando o argumento de sua experiência de vida. Com isso, essa briga assume a característica de incompatibilidade de gerações, uma vez que o pai fala a todo instante que viveu mais do que o filho, e por isso sua opinião deve ser seguida.

Em suas falas Jerônimo deixa transparecer sua opção por aceitar a proposta de Salles, uma vez que alerta o filho sobre a chegada das tropas. Além de comunicar Demétrio sobre a oferta que recebeu de ficar na terra.

DEMÉTRIO – Ficar na terra?

JERÔNIMO – Pois então...

DEMÉTRIO – Com o povo indo embora?

JERÔNIMO – Você deixa a enxada...

DEMÉTRIO – Preferia ser capado...

JERÔNIMO – Que é isso?

DEMÉTRIO – Preferia ser capado, pai. Preferia não ter vosmicê, não ter os olhos, ter alijão na espinha de que aceitar esmola do Coronel...

JERÔNIMO – Não é esmola, não, Demétrio, eu trabalhei, filho, a enxada faz parte do meu corpo feito braço, feito coração...

DEMÉTRIO – Coronel lhe deve três milhões, pai...

JERÔNIMO – Isso aqui era mato, punha santinho no seu peito...

DEMÉTRIO – Vosmicê me dá pena, pai. (*Vai saindo*)

JERÔNIMO – (*Acompanha*) Demétrio, fique aqui... Vem, filho... (...) Eu vivi por sua causa... (MICHALSKI, 1981, p.353).

Nesse embate, pode-se observar que Demétrio assume uma posição ainda mais corajosa, parece perder o respeito que tem pelo pai e passa a enfrentá-lo. Em sua argumentação o jovem utiliza termos agressivos ao preferir a morte do pai, ou mesmo uma

deficiência física, do que permanecer nas terras do Coronel, enquanto Jerônimo, a cada discussão, vai ficando mais acuado e preocupado com a oposição do filho que é “a razão de sua vida”. No entanto, no final desta discussão o pai não consegue mais argumentar e passa a suplicar para o filho desistir da luta e ficar com sua família na terra. Além disso, o pai mostra a importância do filho, ao dizer que dedicou sua vida ao rapaz. A fala a seguir também ressalta a importância de Demétrio para seu pai.

Enguli meu coração pra criar aquele menino, Xavier. Punha santinho no peito dele e ia trabalhar, de enfiada... Agora... Ninguém mais me olha... Enguli meu coração... (*Sai*) Não aguento... Não... (MICHALSKI, 1981, p.354).

Com pode ser visto, os conflitos entre Jerônimo e Demétrio vão se agravando a cada discussão, transformando a relação familiar, que se torna cada vez mais complicada.

Após a discussão apresentada, Chiquinho pede novamente um prato de farinha. É interessante que essa personagem aparece em diversos momentos apenas para fazer as refeições. Ele alega que puxou seu pai, que não trabalhava, e utilizava da anedota para comer e até mesmo dormir na casa dos outros. Chiquinho torna-se inconveniente ao pedir refeições em momentos de extrema tensão. Isso faz com que sua aparição seja carregada de humor, uma vez que a sua falta de noção gera o riso. Além disso, ele assume diversas características típicas de personagens cômicas: covarde, comilão, preguiçoso, sempre pensando em salvar a própria pele. Outra característica da personagem é seu traço individualista, mas isso não assume uma forma negativa, uma vez que assim como os outros camponeses também passa fome, ou seja, é só mais um “coitado”. Sua presença tem uma função importante, pois marca a mudança no ritmo assumido pela peça, sua aparição serve para aliviar os momentos de tensão.

Na cena seguinte, mesmo contrariado, Jerônimo aceita a proposta do patrão e organiza um grupo contrário ao movimento camponês. Essa é a única forma que encontrou para viver com o mínimo necessário para sua sobrevivência, além disso, é a forma que encontrou para realizar o antigo sonho de permanecer nas terras do Coronel. Isso é mostrado ao público por meio de uma conversa travada com o fazendeiro. Ele organiza um abaixo-assinado que possibilita a entrada de tropas na fazenda.

Os revoltosos ficam sabendo dos feitos de Jerônimo por meio de um jornal, que anunciou a ida de tropas ao local, a fim de acabar com este movimento. Com isso, Jerônimo

fica isolado enquanto os trabalhadores rurais exigem sua saída das terras. O protagonista se defende dizendo: “Eu disse a verdade... Xavier, eu não disse a verdade? Não roubaram minha colheita? Xavier, eu não disse a verdade? (MICHALSKI, 1981, p.357)”. Para Jerônimo a decisão tomada não foi fácil, o espectador acompanha seu sofrimento e sua angústia gerada pela dúvida de qual a melhor decisão a ser tomada.

Com essa fala Jerônimo mostra como acredita ou tenta se convencer de que agiu da melhor forma, uma vez que foi verdadeiro ao relatar que não poderia sair do local graças ao saque dos revoltosos. Para os camponeses do movimento de resistência o protagonista traiu o grupo, agindo novamente de acordo com o interesse do fazendeiro.

Essa ação de Jerônimo contribui para agravar ainda mais a sua relação com o filho. Em meio a uma revolta dos camponeses que estavam expulsando o protagonista das terras, Demétrio chega ao ponto de agredir seu pai. A rubrica indica que “Demétrio bate em Jerônimo com violência” e em uma conversa com Mé, Jerônimo reforça a ação de seu filho dizendo: “Mé... Meu filho me bateu na cara, Mé... Meu filho... Eu enguli meu coração... (MICHALSKI, 1981, p.359). Isso comprova que a relação entre as duas personagens apresenta um crescente que chega novamente a uma agressão física. Vê-se uma inversão na postura das personagens principais, no início da trama é Demétrio quem apanha calado de seu pai, e agora é Jerônimo quem é agredido e se espanta com isso, porque percebe que perdeu completamente o respeito que o filho lhe devia. Sendo assim, há uma afirmação do filho no decorrer da trama a ponto de chegar um momento em que enfrentará o pai, perdendo o respeito e o medo que tinha, enquanto Jerônimo se apresenta ainda mais acuado e angustiado, não revidando a agressão sofrida.

Ao agir de acordo com a proposta do fazendeiro, mesmo com todo o seu sofrimento, Jerônimo desperta nos espectadores uma antipatia, porque a peça indica a todo momento que o Coronel explora impiedosamente seus lavradores e que o melhor caminho seria um confronto coletivo, não aceito por Jerônimo (um dos antigos líderes dos camponeses). Sendo assim o protagonista torna-se um herói às avessas. Peter Szondi define o herói naturalista da seguinte forma:

O drama naturalista escolhia seus heróis entre as camadas baixas da sociedade. Nelas se encontravam homens cuja força de vontade era inquebrantável; que podiam se engajar com todo o seu ser por um fim, impelidos pela paixão; que não eram separados uns dos outros

por nada de fundamental: nem a referencialidade ao eu nem a reflexão (SZONDI, 2003, p.101).

Jerônimo está enquadrado dentro das definições de Szondi, ou seja, o protagonista de *Quatro quadras de terra* é um herói naturalista. De certo modo, as características de Jerônimo podem ser associadas às de um anti-herói, uma vez que suas ações geram uma antipatia ao espectador, que muitas vezes torce para que o final não lhe seja favorável. Por meio da construção de Jerônimo, Vianna Filho comprova sua preocupação estética, uma vez que realiza a criação de uma personagem vivaz, que age de acordo com seus interesses, mas que vive repleto de contradições íntimas, deixa transparecer seu egoísmo em alguns momentos.

No desfecho desta cena, marcada por grande euforia, há um sentimento entre os revoltosos de que seu movimento vai dar certo, uma vez que Mé retorna ao local com notícias de que conseguiu em sua viagem contato com políticos, com sindicatos, além de angariar mais camponeses, de outras fazendas, para o movimento nas terras de Salles. Em suas palavras Mé diz:

A gente não tem medo de tropa, Jerônimo. Falei com deputado, com Sindicato, vamos trazer o povo das fazendas... Arrume as suas coisas, não volte mais aqui, não... (*Mé sai abraçado com Demétrio. O povo sai. Cena vazia. Tempo*) (MICHALSKI, 1981, p.359).

O desfecho da peça é marcado com a chegada da tropa policial. Ao receber essa notícia da chegada da força policial, Jerônimo chama seu filho para uma conversa. Demétrio chega apressado dizendo:

O senhor quer falar comigo? É o quê? (*Tempo*) É o que? A tropa está chegando na vila. Que é que o senhor quer de mim? Que é que o senhor quer mais? A tropa já chegou, sim senhor... Que é que o se... (*Jerônimo aponta o revólver*) Que é isso? Que é que o senhor vai fazer? Que é isso? Vosmicê enloqueceu? Não, homem... Não... (*Jerônimo atira. Demétrio é atingido. Foge*) Não, pai, não... (*Jerônimo atira de novo. Não acerta. Atira feito um desvairado. Demétrio cai. Só uma bala o atingiu. Tempo. A família perplexa. Xavier quer ir. Jerônimo não deixa. Demétrio se contorce no chão. Entram pessoas atraídas pelos tiros. Vão parando. Tempo. Jerônimo vai até Demétrio. Põe a cabeça do filho no seu joelho*) (MICHALSKI, 1981, p.360).

Este conflito entre pai e filho apresenta uma diferença entre os demais. Nele a ação verbal é concentrada unicamente no filho, enquanto Jerônimo não verbaliza num primeiro instante, apenas age, e de forma surpreendente ao atirar em Demétrio. Sendo assim, o confronto entre as duas personagens chega ao ápice. Com essa atitude o pai consegue impedir seu filho, que está ferido, de participar da luta pela resistência, ou seja, o pai fere o filho com o objetivo de protegê-lo, impedindo-o de participar do movimento, o que evidencia a contradição vivida pela personagem desde o começo da trama. Talvez esta tenha sido a forma, desesperada e irracional, mais eficaz que Jerônimo encontrou para tentar não perder Demétrio.

A sequência do embate entre pai e filho se dá com a avaliação feita por Demétrio sobre o movimento de resistência, dizendo:

DEMÉTRIO - O povo das outras fazendas não vem (...) O povo não vem. Teve medo. A gente é muito desunido. A gente se acostuma até a ser desunido...

JERÔNIMO - Você é muito menino... (MICHALSKI, 1981, p.360-361).

Esse diálogo ocorre um pouco antes do conflito armado, no qual os policiais atiram e ferem alguns camponeses, que, sem ter outra solução, acabam por se render. Todos, com exceção da família de Jerônimo, vão para outras terras no Estado do Mato Grosso. O desenrolar do conflito junto com a avaliação de Demétrio sugere uma questão: será que eles teriam ganhado se conseguissem se estruturar coletivamente? Vianna Filho não responde essa questão em sua trama, sendo assim a pergunta serve para a reflexão dos espectadores. Mas de qualquer forma Vianinha fala em entrevista anexada à publicação desta obra que:

De tal modo a consciência popular é impregnada de ideias sobre a existência natural de “superiores” e “inferiores” que, mesmo nos momentos em que o povo desperta, em que o povo toma para si sua força, estes valores permanecem, dificultando sua ação organizada, travando a luta popular (MICHALSKI, 1981, p.289).

Assim como a pergunta feita acima, o desfecho da peça também não apresenta um resultado claro, pois o pai pede perdão e o filho não responde. Demétrio, ao contrário, decide abandonar sua família e ir para o Mato Grosso junto aos outros camponeses. Esse final remete ao de *Eles não usam Black-tie*, no qual Tião vai embora e o espectador fica sem saber se ele foi efetivamente perdoado por seu pai ou não.

O final da peça se apresenta de forma pessimista aos trabalhadores rurais, uma vez que o fazendeiro é o único que consegue atingir seu objetivo. Todos os camponeses perdem. Jerônimo perde sua maior riqueza que é Demétrio, e os outros lavradores perdem a terra que lutaram tanto para permanecerem nela. A última fala da peça é de Jerônimo, que diz:

Vou ficar na terra, Demétrio. Vou ficar. Não fico esperando outra vida não. Vivo essa... Vou ficar na terra. Porque nunca faltei em cabeceira de moribundo. Não tenho o pecado da cobiça, não. Enguli metade de minha vida pra poder viver... Me peça desculpa... (MICHALSKI, 1981, p.366).

Essa fala de Jerônimo é representativa ao expor, talvez, a mensagem que Vianinha quis passar com o enredo. Para Maria Silvia Betti:

A consciência do oprimido, figurada em Jerônimo, confronta-se com duas dimensões temporais e existenciais diversas: a do tempo mítico da religiosidade popular, que acalenta o sonho da hipotética redenção futura (a “outra vida”), e a do tempo histórico da luta pela terra, cuja referência concreta é o presente e cujo epítome é seu próprio filho (BETTI, 1997, p.142).

Com a última fala, do protagonista, que fecha o enredo de *Quatro quadras de terra* Vianna Filho deixa uma mensagem que de certo modo contesta a credence popular que aceita todo tipo de opressão, esperando uma “outra vida melhor”. Nesta fala o dramaturgo pontua a importância de se viver o concreto, o presente, assim como Jerônimo.

Por fim, é importante pontuar que Vianinha, na entrevista que concede sobre *Quatro quadras de terras* demonstra que a intenção da peça era justamente a de compor Jerônimo, com suas angústias e complexidade, e sua tentativa de compreender a existência entre os superiores (representado aqui pelos políticos e principalmente por Salles) e os inferiores (os camponeses). A peça teria o objetivo, portanto, de ajudar a fazer os espectadores compreenderem que essa separação entre exploradores e explorados não é natural e pode ser mudada. No entanto, Vianna filho entende que essa divisão dualista permanece historicamente intrínseca no povo mesmo quando ele desperta para a força que possui, o que dificulta uma ação organizada de luta popular.

Por meio de Jerônimo Vianinha expressa a contradição mais profunda dessa situação, o que fica claro quando ele declara que “Quatro quadras de terras é a história de

um camponês que não foi capaz de ter fé em si mesmo e nos seus (...) a história de um homem que passou sua vida para conseguir ficar contra si mesmo” (MICHALSKI, 1981, p. 290).

5.2. Os Azeredos mais os Benevides: a luta camponesa apresentada sob a ótica épica.

No início de 1964, grande parte dos setores sociais, principalmente ligados à classe média, organizaram manifestações e saíram às ruas para protestar. A chamada *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* contestava as dificuldades de uma crise econômica proporcionada pelo governo oscilante de João Goulart, mas também intencionava combater suas “atitudes” políticas, que naquele momento eram vistas como comunistas. O medo comunista foi incentivado largamente pelo setor conservador. Nesse sentido, a figura de Carlos Lacerda, enquanto proprietário de jornal, foi fundamental para associar a imagem de Jango ao Comunismo, além de inspirar o medo contra a instauração de um governo de esquerda.

Dentre as atitudes vistas como de esquerda, Jango propunha reformas em diversos segmentos da sociedade, as Reformas de Base. Entre os aspectos adotados neste plano, havia a proposta do uso social das terras inapropriadas do governo, que seriam incorporadas por comunidades de trabalhadores agrícolas. Essa proposta foi divulgada pelo presidente da República, em 13 de março de 1964, durante um comício realizado na Central do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Neste dia Jango divulgou o decreto da SUPRA - Superintendência Regional de Política Agrária, que previa a reforma agrária.

A questão da Reforma Agrária já estava sendo discutida desde 1963, com a aprovação do Estatuto do Trabalhador Rural. O estatuto estendia ao trabalhador rural a mesma legislação que assegurava os direitos profissionais dos trabalhadores urbanos. Com isso, houve uma intensificação na criação de associações camponesas, uma vez que passaram a ter uma legislação para protegê-las. Não se pode esquecer que neste período ainda vigorava, em diversas partes do Brasil, um trabalho semi-escravista. É importante ressaltar que essas medidas desagradaram grande parte dos setores conservadores da sociedade brasileira, que com isso passaram a apoiar a ideia de um golpe de Estado.

A resposta dada pelos conservadores às mundaças propostas pelo governo de João Goulart foi a instauração de um golpe-civil-militar no dia 31 de março de 1964. Este dia foi marcado por vários conflitos nas ruas das principais capitais do país. Pessoas ligadas a setores radicais do militarismo saíram pelas ruas invadindo, destruindo e incendiando diversos órgãos tidos como de esquerda. Neste contexto, cabe ressaltar a invasão ao prédio do *Jornal do Brasil* e o incêndio à sede da UNE, onde ficava o Centro Popular de Cultura.

A destruição do prédio da UNE provocou o fim do Centro Popular de Cultura. Em amplo crescimento, nessa época o CPC tinha a expectativa de profissionalizar o grupo, a partir da construção de um teatro e com a encenação de *Os Azeredos mais os Benevides*, que contava com um elenco de aproximadamente 35 pessoas, além de divulgação na imprensa e um possível cachê para os atores. O texto, de autoria de Vianinha, com músicas de Edu Lobo, foi primeiramente batizado de *Os Azarados mais os bem de vidas*, e apresenta, assim como *Quatro quadras de terra*, uma discussão sobre a questão da reforma agrária. Ao contrário da peça anterior, porém, *Os Azeredos* foi enquadrada nos moldes do teatro épico brechtiano.

Ainda hoje não existem referências que mostrem que a peça foi apresentada profissionalmente. Mesmo sem ser encenada, esta obra foi premiada pelo concurso do Serviço Nacional de Teatro – SNT – em 1966 e, assim, o prêmio viabilizou sua publicação, em 1968. Este fato é representativo, pois o tema tratado na peça é nitidamente ligado a uma proposta da esquerda, e, contraditoriamente, foi premiada por uma instituição do regime militar. Na publicação pode-se notar a referência ao escritor alemão Bertolt Brecht na epígrafe, que consiste em um trecho da peça *Mãe coragem*. Como será exposto, em alguns momentos é possível visualizar certa semelhança entre as duas obras.

Ao contrário das outras peças alinhadas aos moldes do teatro épico brechtiano, esta não começa com um prólogo. A função ocupada pelo prólogo, de apresentar o problema central da trama e suas personagens, ocorre durante a primeira cena. Por meio dessa cena inicial, os espectadores ficam sabendo o tempo (1910) e a localização física do enredo, que se inicia na cidade do Rio de Janeiro e termina no interior da Bahia.

A primeira movimentação cênica se passa na casa da família Albuquerque. Segundo Manoel Berlinck (1984) essa peça foi nomeada inicialmente de *Os azarados mais os bem de vidas*, por isso durante a trama não se vê nem a família dos Azeredos e nem a dos

Benevides. Provavelmente essa troca de título ocorreu durante alguns debates dentro do CPC, como era comum. Ao acatar esta sugestão Vianna Filho escolhe dois sobrenomes *Os Azeredos mais os Benevides* que mantêm a mesma sonoridade do título inicial. É interessante a substituição dos termos “azarados e bens de vidas” por sobrenomes, uma vez que os termos inicialmente empregados apresentam a mensagem de diferença social entre dois grupos distintos. O título definitivo remete também a essa diferença entre classes, uma vez que os sobrenomes são utilizados para designar a tradição e a condição financeira das famílias. Sendo assim, essa substituição mostra a maturidade artística de Vianinha que muda o título da peça sem interferir na mensagem passada e nem na sonoridade do título inicial.

Logo no início é apresentado o problema vivido pela empresa da família Albuquerque, que está à beira da falência, por terem perdido o monopólio sobre os produtos importados (pias, ladrilhos, bidês e porcelanas) graças à instalação da firma inglesa *Mon Dieu*, no Brasil, que produz os mesmos produtos importados pela empresa da família Albuquerque e é a responsável por tal ameaça. É interessante o fato de a firma ser inglesa, num período (começo do século XX) em que a Inglaterra exercia um poder imperialista sobre diversos países europeus, e sobre o Brasil. Não se pode deixar de lembrar que o início do século foi marcado por diversas transformações urbanas com o objetivo de enquadrar as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro nos moldes de Paris e Londres (a influência não era apenas econômica, mas também cultural). A escolha revela, também, que o problema do imperialismo vem de longe. As questões trabalhadas em *Brasil, versão brasileira* surgem igualmente aqui, embora de passagem, já que da mesma forma a firma brasileira vai à falência quando uma empresa estrangeira se instala no país.

A presença da firma inglesa marca essa influência cultural e econômica exercida pelo país europeu ao Brasil. A fala do Tio é representativa, ao mostrar o vasto domínio tecnológico Inglês, que foi o pioneiro na industrialização:

Eu admiro muito os ingleses! Concordo que eles devam explorar os serviços de eletricidade, ferrovias, bondes, telégrafos, gás, fretes marítimos, impressão de cédulas, mas importação de pias, ladrilhos, bidês e porcelanas de arte só os brasileiros! A César o que é de César! (VIANNA FILHO, 1968, p.10).

Diante do problema, a família Albuquerque deposita sua confiança em um possível empréstimo a ser concedido pelo empresário Gonçalo Carvalhais. Com isso, a família enfrenta um novo conflito, uma vez que esse empréstimo seria feito apenas com a união matrimonial entre Espiridião Albuquerque e Silvinha Carvalhais. Espiridião tem laços afetivos com Silvinha (que também lhe retribui o afeto), entretanto, o problema do casal é que o rapaz está decidido a se mudar para a Bahia, onde existem terras hipotecadas e abandonadas que pertencem a sua família, para iniciar um novo negócio, a plantação de cacau. Este fato desagrada a moça, já que ela prefere permanecer no Rio de Janeiro.

Casamentos arranjados eram comuns no começo do século XX, tendo sido mote para diversas peças teatrais, como *O rei da vela*, de Oswald de Andrade e *Santa Martha Fabril*, de Abílio Pereira de Almeida, dentre outras. As famílias buscavam, por meio dessas uniões, criar alianças econômicas. O argumento utilizado por Silvinha para não se mudar para Bahia demonstra grande futilidade, pois ela não quer perder as diversões que a vida na Capital da República lhe proporciona, vide sua argumentação:

Amo. Mas na Bahia não posso acompanhar o folhetim de Eusébio Matrateu que está no sexto capítulo, em novembro vai haver uma recepção nos Ermelinos, já comprei o vestido: um gorgogão, assim, com um drapeado que cai daqui até aqui... E lá ficaria feia, ficaria séria. Não. Não vou (VIANNA FILHO, 1968, p.13).

O argumento utilizado pela jovem registra a importância ocupada pelos folhetins. Atualmente é possível comparar os folhetins ao papel desempenhado pelas telenovelas, que são diariamente acompanhadas por muitos telespectadores. A fala de Silvinha e essa argumentação sem consistência geram uma dúvida sobre o seu amor por Espiridião, uma vez que em seu discurso ela diz amá-lo, mas o fato de não ir com ele para a Bahia, por motivos fúteis, contradiz sua declaração.

Assim como Silvinha, os familiares de Espiridião também demonstram grande futilidade, pois eles não querem perder o conforto e o lazer proporcionado pela vida que levam na Capital do país. O núcleo da família Albuquerque é composto pelo Pai, Mãe, Albuquerqueinho (irmão mais novo de Espiridião) e o Tio, e como é comum ao teatro épico brechtiano, essas personagens são tipos. Ao contrário de Espiridião, elas não possuem um passado, e nem uma psicologia própria, por isso não agem de forma complexa e nem dialética.

A Mãe da família Albuquerque se posiciona contrariamente à vontade de Espiridião ir para a Bahia. Em suas falas, apesar de mostrar amor pelo filho e temer perdê-lo, depois de tanto zelo para criar um *gentleman*, fica evidente que essa posição está diretamente ligada ao desejo de preservar a empresa da família por meio do casamento de seu filho. Por meio do desabafo da mãe, o espectador passa a conhecer o passado de Espiridião. Em suas palavras:

Então te paguei faculdade e aulas de valsa e sintaxe, aluguei-te escritório no Ouvidor, aguentei tua fase anarquista e mais... para te meteres nos confins e... não sai daqui! Ah! Calabar! Ingrato que estragou meu talhe nascendo com cinco quilos e meio! (VIANNA FILHO, 1968, p.12).

Como foi dito antes, a primeira cena assume a função do prólogo brechtiano de apresentar as personagens. Esta fala reproduz rapidamente a trajetória de vida de Espiridião. Por meio dela sabe-se um pouco sobre o seu passado como, por exemplo, que se formou em advocacia e que teve um escritório próprio na rua do Ouvidor no centro da cidade do Rio de Janeiro. A Mãe chama o filho de Calabar, que se tornou um termo muito convencional para designar traição. Este termo esta remete a Domingos Fernandes Calabar, importante personagem que ajudou os holandeses na exploração do Brasil e, por isso, foi visto como traidor pelos portugueses. Talvez a citação de Calabar apareça apenas como um sinônimo de traição, mas o fato desse personagem ajudar os holandeses na exploração e ocupação do nordeste brasileiro cria um elo com a personagem Espiridião, que também vai “trair a família” para explorar terras no nordeste do Brasil.

Nesta cena inicial, tanto a apresentação das personagens quanto a localização espacial e temporal, mostram de forma fluida as informações, que são passadas ao espectador por meio do diálogo familiar, bem articulado, comum ao estilo dramático. À exceção da tipificação da família, nessa passagem Vianinha não utiliza outros dos artifícios épicos inseridos em peças anteriores, como, por exemplo, o do ator como narrador, no qual a personagem assume o papel de se apresentar para a plateia, ou mesmo a utilização de cartazes e *slides* para situar o tempo e espaço. Como foi dito, esses dados são passados por meio da conversa da família Albuquerque.

Contrariando o desejo de seus familiares, Esperidião decide ir para a Bahia. Como sua namorada opta por não segui-lo, não haverá casamento e, portanto, a última chance de

salvar a empresa da falência é minada. Além disso, Gonçalo Carvalhais demonstra ter interesses em fazer negócios com os ingleses, donos da empresa concorrente.

O quadro seguinte se passa nas terras na Bahia, e pode-se notar a quebra espacial típica do teatro épico, no qual a trama não se passa em um único ambiente, mas sim em diversas localidades. Ao contrário de *Quatro quadras de terra*, aqui as cenas são apresentadas em diversas localizações, seja na casa no Rio de Janeiro, seja na casa de Espiridião na Bahia, ou, até mesmo, dentro das taperas dos trabalhadores ou nos locais de trabalho dos camponeses.

Nesta cena se vê a movimentação de diversos camponeses. Eles esperam pela chegada de Espiridião que fará a distribuição das terras nas quais os camponeses irão trabalhar. Dentre as personagens que estão à espera do doutor, Siá Rosa se destaca ao assumir um posicionamento agressivo e contestatório como, por exemplo, no momento em que fica sabendo que a demora de Espiridião se deu por motivos de saúde, um suposto tifo. Para ela:

Tifo. Sei. Tifo agora é nome de caganeira? Tifo tem o meu fiofó! É. Homem da cidade chegou, foi um naco de sol na cabeça, um matinho picando no pé. Pronto. Deu-se na cama! Aposto que já está querendo voltar, chamando Nossa Senhora! Ah, diabo! Eu sabia que ia encontrar outra vez homem cheiroso da cidade que vem prá cá arranjar dinheiro e mais nada... (VIANNA FILHO, 1968, p.16).

Siá Rosa apresenta um comportamento fora dos padrões apresentado pelos outros camponeses, uma vez que subestima a capacidade do doutor. Para ela, os homens da cidade não possuem a mesma força física e psicológica que o homem do campo para aguentar a vida no sertão, e demonstra certo preconceito com pessoas da cidade que têm uma vida diferente da sua. Além disso, desdenha do estado enfermo de Espiridião, pois para ela é apenas “frescura” e não um problema grave.

As falas da camponesa são postas em xeque com ações imediatas que as contrariam. Um exemplo disso ocorre após a seguinte fala de Siá Rosa: “se fosse eu, macho como sou, vinha com tifo mesmo ver o povo” (MICHALSKI, 1981, p.16) e imediatamente entra Espiridião, com tifo, para ver o povo. Em outra situação, quando a camponesa acaba de se vangloriar da força do homem (no caso mulher) do campo em oposição à fragilidade do homem da cidade, não consegue erguer o saco de alimentos e quem faz isso é Espiridião,

mesmo com tifo. Esse efeito de contrapor questões é típico do teatro de Bertolt Brecht, e tem como principal objetivo levar o público a refletir. Em *Brasil, versão brasileira* esse artifício era utilizado por meio de *slides* que contrapunham as falas das personagens. Por fim, a fala da camponesa relata a exploração sofrida pelos trabalhadores rurais, ao mostrar que os homens da cidade vão ao campo para ganhar dinheiro, e apenas isso. Tal fato, demonstraria o verdadeiro interesse do rapaz que viu a falência de sua família e decidiu começar um novo negócio.

Segundo Karl Marx (2010) a lógica capitalista tem em vista a lucratividade por meio da exploração da mão de obra assalariada. Lembrando que em 1910, ano em que se passa peça, ainda não existiam leis trabalhistas, e que mesmo depois da criação das leis que asseguravam, de certo modo, os direitos aos trabalhadores, essas ainda não se estendiam ao trabalho rural. O fato de não haver leis que os protegessem faz com que os trabalhadores sejam cada vez mais explorados e que seus patrões lucrem cada vez mais com isso. É interessante como Siá Rosa demonstra ter conhecimento dessa exploração, mas, mesmo assim, não tem como mudar sua situação e precisa viver de acordo com o sistema que lhe foi imposto.

A espera pela divisão de terras dura dois dias, que são suficientes para acabar com a reserva de alimento dos trabalhadores. A maioria dos camponeses mostra o desejo de ficar com o pedaço da terra mais próximo do rio, fato que gera certa desavença entre eles. Com a chegada de Espiridião, mesmo doente, a cena muda o foco, que deixa de ser as discussões entre os trabalhadores e passa para a divisão de terras tão esperada por eles.

A chegada do dono das terras é marcada por uma “gentileza” com características assistencialistas. Neste caso essa postura transparece por meio da doação de alimentos, feita por Espiridião aos camponeses. O assistencialismo serve para ajudar os camponeses com necessidades tidas como básicas, mas também colabora para fortalecer os laços de dominação entre o dono das terras e os trabalhadores. Talvez neste primeiro momento a “dominação” não seja verdadeiramente o objetivo de Espiridião, ele se apresenta de forma jovial, cheio de esperança, ainda não se transformou em um Coronel. É um aventureiro que, como pôde ser visto, saiu contrariado de sua casa, deixando para trás o desejo coletivo de reerguer a firma de sua família, para investir em um novo ramo. Neste começo pode-se ver ainda, mesmo que de forma singela, resquícios de seus ideais de juventude, pois ele tem um

lado humanitário. Além disso, não se pode esquecer que, por meio da fala da Mãe, o espectador fica sabendo de sua fase anarquista.

Com muita febre o doutor é ajudado por Alvimar (um camponês) que lhe dá uma erva para curar a enfermidade. Com isso, Espiridião retribui a gentileza arrendando para ele as terras mais próximas do rio, ou seja, o local mais desejado por todos os trabalhadores. Essa cena é um exemplo da denúncia constante na dramaturgia de Vianna Filho, como foi mostrado em *Brasil, versão brasileira* e no *Auto dos 99%*, na qual expõe como o ser humano transpassa para a vida profissional suas relações pessoais. Essa característica da cultura brasileira é também conhecida como o “jeitinho brasileiro”. Talvez a crítica exposta pelo autor seja a de que a corrupção esteja ligada a essa herança cultural, na qual os homens utilizam seu poder para beneficiar pessoas próximas, um exemplo disso é o nepotismo. Isso fica claro quando os outros lavradores, mais velhos e menos fortes, consideram uma injustiça o homem jovem e forte como Alvimar ficar com a terra mais fácil de lidar.

Rafael Villas Bôas (2009) pontua que o encontro entre o trabalhador rural e seu patrão representa metaforicamente a aliança de classes (trabalhada em *Brasil, versão brasileira*), uma vez que Alvimar simboliza a classe trabalhadora e Espiridião a burguesia progressista. O contato travado entre Espiridião e Alvimar é reafirmado por uma canção, cantada por Lindaura, que diz:

Uma funda amizade
Aqui começou
Lindaura continua
Um doutor de verdade
E um camponês, meu amor (VIANNA FILHO, 1968, p.18).

A canção acima está enquadrada no modelo do teatro épico brechtiano, pois serve para reforçar ideias desenvolvidas durante a cena, mas que pode não ter sido absorvida ou compreendida em sua totalidade pelo espectador. Com essa canção a personagem Lindaura reforça o surgimento de uma amizade entre o camponês e o proprietário das terras, fato não tão evidente durante a cena já que além da canção, apenas na seguinte rubrica “os dois ficam parados um na frente do outro” a relação é sugestionada.

No começo, apesar de Espiridião ser o dono das terras, ambos estão quase em "pé de igualdade". Não se pode esquecer o percurso decadente de sua família que está à beira da falência. Espiridião não tem mais o conforto que possuía na casa de seus pais, na Bahia

vive de forma mais simples, e parece estar disposto a lavrar a terra e a ser um amigo de verdade para Alvimar. Além do mais, ele está sozinho sem nenhum de seus parentes ou amigos e necessita de um laço afetivo. Sendo assim, Alvimar se mostrou disposto a ajudá-lo, demonstrando sua bondade, e com isso deixou transparecer que seria um bom amigo.

Durante a canção Lindaura sugere ser apaixonada por Alvimar, isso pode ser notado com o trecho “e um camponês meu amor”, mas é só com o desenrolar da trama que a personagem se revela como esposa de Alvimar. Sendo assim, as canções no estilo de Brecht servem também para acrescentar ou sugerir fatos que o espectador ainda não conhece.

Como foi dito anteriormente, o espetáculo foi musicado por Edu Lobo. Dentre a trilha sonora de *Os Azeredos mais os Benevides* contém a música *chegança* que depois foi gravada e incluída no repertório do músico. É interessante a fala de Marcos Napolitano sobre essa música, uma vez que o autor ressalta a importância da construção da letra e também da melodia:

Como gênero, a canção é uma rapsódia de gêneros rurais, predominando o samba-de-roda e o maracatu. A letra tematiza a migração do povo nordestino, cujo drama é sintetizado no bordão: “Ah! Se viver fosse chegar...”, demonstrando a fluidez social, cultural e geográfica do povo brasileiro (NAPOLITANO, 2001, p.146).

A fala de Napolitano indica a preocupação de Edu Lobo ao construir essa canção misturando diversos ritmos rurais e demonstra o cuidado com a produção sonora do espetáculo, uma vez que tenta adequar a trilha ao tema trabalhado na peça. Além disso, o pesquisador também evidencia a importância da letra escrita por Vianna Filho narrando o problema vivido pelo trabalhador do campo, assim como é mostrado na trama.

Segundo Anatol Rosenfeld (2008) o teatro épico não busca também uma linearidade temporal, por isso a cena anterior se encerra com a pretensão da construção da tapera de Alvimar e na cena seguinte as moradias dos trabalhadores rurais já foram finalizadas. Durante a reconstrução da moradia de um camponês que teve sua tapera derrubada por uma forte chuva, pode-se notar a existência de um trabalho coletivo, no qual grande parte dos camponeses ajuda a refazer a casa de um velho. Gonçalinho é um dos que não ajudam na obra, utiliza a desculpa de que tem receio de relâmpagos e por isso prefere não colaborar com os outros camponeses.

Enquanto ajudava a reconstrução da tapera, Alvimar expõe a Espiridião, na frente de seus colegas, sua ideia de juntar todas as moradias em um local mais adequado para todos os camponeses, e também de juntar todas as produções, pois, dessa forma, os trabalhadores receberiam um salário mensal e não por sua produção individual. Essa ideia remete a uma forma de socialismo, uma vez que todos os trabalhadores rurais teriam uma condição de vida mais igualitária.

A ideia proposta por Alvimar foi de imediato reprimida por Espiridião que alegou não poder pagar um salário fixo para os camponeses e que um “se encostaria” no outro, ninguém trabalharia. Essa visão, já bastante individualista e capitalista, indica uma postura diferenciada da cena inicial, na qual Espiridião mostrou ter um lado mais humanitário saindo doente para arrendar as terras. A ideia de Alvimar não enfrentou resistência apenas do patrão, mas também de outros camponeses como, por exemplo, de Siá Rosa que diz ironicamente após receber a proposta, “Juntar tudo? Éh! Juntar o meu trabalho com trabalho de frouxo?”. (VIANNA FILHO, 1968, p.21). Essa fala mostra o individualismo também dos lavradores, não só do dono das terras. Essa postura aparecera anteriormente na atitude de Gonçalinho, quando ele não se dispôs a ajudar na reconstrução da casa do Velho. Isso faz pensar que a visão da mulher não está completamente equivocada, uma vez que, no caso de unirem as lavouras, realmente uns trabalharão mais do que outros.

A dialética utilizada nessa cena é comumente vista nas peças de Vianna Filho e também no teatro épico brechtiano. Para os dramaturgos ligados ao teatro épico não basta expor as ideias, elas devem ser contraditórias para fazer com que o espectador chegue a sua própria reflexão sobre os fatos, tendo como parâmetro visões opostas.

A indolência de Gonçalinho pode ser vista durante toda a trama. Na cena seguinte, por exemplo, Alvimar faz o trabalho de seu colega, depois de ter concluído o seu. Com isso, vê-se a pró-atividade do camponês em ajudar os outros, reforçando sua ideia de que para ele não haveria problemas juntar todas as produções. O trabalho de Alvimar é interrompido com a chegada de Lindaura e, depois, com a presença de Espiridião. A chegada da esposa mostra novamente a quebra na linearidade temporal, uma vez que ela aparece grávida. A passagem do tempo também pode ser percebida em uma fala do dono das terras, que diz estar na Bahia há um ano. Sendo assim, novamente Vianinha expõe a passagem de tempo de forma natural, o espectador observa a barriga da camponesa e

percebe que houve a mudança temporal ou sente que o tempo passou por meio do diálogo sutil entre Espiridião e Alvimar.

O diálogo entre o trabalhador e seu patrão evidencia também a amizade prevista pela canção de Lindaura. A partir desse momento, a relação entre as duas personagens se intensificará. Espiridião doou diversos mantimentos ao camponês, além de lhe contar sobre seus planos de trazer um ramal ferroviário para dentro de suas terras. Sendo assim, vê-se durante essa conversa um clima de esperança dos projetos do patrão darem certo, porém Espiridião relata a seu amigo a dificuldade em lidar com a burocracia do poder político. É interessante que a burocracia impede Espiridião de assumir, neste primeiro momento, o papel de Coronel, uma vez que não possui contato com políticos locais.

Talvez a demora da colheita de cacau faça Espiridião não ser, de imediato, um grande produtor local, o que gera certo desinteresse por parte do poder público. Com isso, o fazendeiro não consegue que o Governo instale um ramal da linha ferroviária nas suas terras. Sendo assim, nesta primeira movimentação cênica, Espiridião está mais próximo dos camponeses do que do poder econômico e político. Isso faz sua amizade com Alvimar ser mais verdadeira, já que estão mais próximos.

Na cena seguinte, Lindaura aparece com a gestação bem avançada, segundo a rubrica ela está “imensa”. Enquanto o casal trabalha na lavoura a mulher sente fortes contrações. Alvimar fica sem saber como ajudar sua esposa, então decide pedir ajuda para o doutor. Neste diálogo travado entre o casal, fica evidente a falta de educação do camponês que na hora do nervoso age de forma rude com Lindaura. Alvimar deixa a moça sozinha e vai buscar a ajuda do patrão.

Antes de chegar à casa de Espiridião, o camponês encontra Gonçálinho, que cria barreiras para o camponês não acordar o doutor. Gonçálinho mostra não ter bom caráter, uma vez que ao invés de retribuir a ajuda de Alvimar, ele se nega a ajudar seu companheiro, além de desencorajar a tentativa de o moço conseguir outras ajudas. Sendo assim, Alvimar, talvez influenciado por Gonçálinho, com receio de atrapalhar o sono de seu patrão, decide não acordá-lo e volta para sua tapera sem pedir ajuda. Para convencer Lindaura de sua tentativa em ajudá-la Espiridião diz:

Acho que o doutor não chegou, não. Quando ele chega a charrete fica na porta. Pena que ele não chegou... *(sai correndo. Gonçálinho atrás. Sobe o telão. Alvimar entra correndo)* Lindaura! Lindaura!

Não achei ninguém. Doutor Espiridião não está. Chamei, gritei, quase derrubei a porta... Lindaura (VIANNA FILHO, 1968, p.28-29).

Com essa atitude Alvimar assume uma nova postura covarde e submissa, ao negar ajuda à sua esposa por medo de atrapalhar o sono de seu patrão. Este fato mostra a humildade extrema de Alvimar, que se sente inferior a Espiridião. Sendo assim, mesmo estando próximo e travando uma amizade com o camponês, há um sentimento de inferioridade no trabalhador, gerado pela hierarquia social. No decorrer da trama Alvimar passa cada vez mais a idolatrar seu patrão, assim como Jerônimo idolatrava Salles em *Quatro quadras de terra*. O fato de Alvimar não chamar seu patrão contradiz a noção de amizade que se apresentava até o momento, ou seja, se o camponês não tem afinidade o suficiente para acordar seu patrão diante de uma situação inesperada, como se pode afirmar que há uma amizade entre os dois? Sendo assim, o trabalhador rural prefere arriscar a vida de sua esposa e de seu filho para não atrapalhar seu “amigo”.

Até este momento, Alvimar havia dedicado parte de seu tempo para ajudar outras pessoas, além de demonstrar um sentimento de coletividade, mas quando não colabora com o nascimento de seu filho demonstra que sua personalidade coletiva e sensata é sobreposta pelo medo e covardia. Com isso se envergonha de seu ato e mente para Lindaura.

A fachada da casa de Espiridião é mostrada ao espectador por meio de um telão que desce ao palco à vista do público. Esse artifício é comum nas obras de Bertolt Brecht. O telão substitui muitos elementos de cena que seriam necessários para compor uma residência. Além disso, esse artifício serve como um elemento de distanciamento, uma vez que o espectador, ao olhar para o telão que instantaneamente muda o espaço da ação cênica, lembra que está assistindo a um espetáculo teatral, e não vivenciando uma trama real. A quebra causada por esse aparato cênico serve também para fazer com que o espectador se distancie da trama (em termos emocionais) e passe a refletir sobre os feitos executados no palco.

Quando Alvimar volta para sua tapera, Lindaura está com seu filho no colo, ela pariu sozinha. Esta cena é marcada por um diálogo bem tranquilo que põe fim à agitação do quadro anterior, no qual o camponês saiu desesperado em busca de ajuda para sua esposa. Logo, levam o menino para dentro da casa, e voltam ao trabalho. Ao deixar a criança

sozinha dentro da casa, o casal demonstra uma devoção religiosa ao colocar um santinho (São Nicolau) no peito do menino para protegê-lo. Apenas nesta cena é que se vê uma crença religiosa por parte dos trabalhadores, ao contrário de *Quatro quadras de terras*, em que a questão religiosa aparece explícita desde a primeira movimentação da peça.

Lindaura trabalha até o momento em que começa a sentir as contrações e imediatamente após ter o filho, pois pela pobreza em que vive ela não pode “perder” tempo descansando. Por meio destes episódios pode-se observar a falta de proteção ao trabalhador rural que vive em condições precárias e que se submete a trabalhar de forma inapropriada. As más condições de trabalho no campo lembram as condições dos trabalhadores no começo da Revolução Industrial.

Com o trabalho o casal percebe que a plantação deu seu primeiro fruto. Sendo assim, nesta movimentação cênica é possível enxergar uma metáfora entre o nascimento do filho de Alvimar com a primeira colheita. Todos vão ver e cantam alegremente a chegada da colheita. Esta cena dá um tom mais alegre ao espetáculo, com uma coreografia coletiva acompanhada por uma canção cantada por diversos personagens, que saúdam a chegada do cacau.

Em meio à comemoração da chegada da colheita, Espiridião analisa seu produto e diz que é melhor que o cacau inglês. Esta fala demonstra certo sentimento de revanche, ou seja, com a plantação de um cacau melhor, o proprietário das terras não só mostra que pode ser melhor que os ingleses, para quem sua família perdeu o monopólio da venda de objetos sanitários, como afirma que ele estava certo quando optou por mudar-se para a Bahia.

O desfecho da cena é marcado pela presença de Alvimar, que apresenta seu filho ao doutor e fala sobre a intenção de homenageá-lo nomeando a criança de Espiridião. Eles comemoram juntos a colheita, que deveria, *a priori*, melhorar a vida de todos. Isso serve para reforçar a idolatria do camponês ao patrão, além de indicar que a amizade entre os dois, até esse momento, era marcada por uma reciprocidade.

No desenrolar da trama observa-se a rápida ascensão social de Espiridião graças à colheita do cacau, a rubrica da cena VI reflete esse acontecimento:

Telão da casa de Espiridião de novo. A fachada da casa agora está mais enriquecida com colunas, frisos, etc. os camponeses carregam vasos, quadros, tapetes, camas, castiçais, estatuetas, lustres, móveis, Espiridião está com a família, de culotes e roupas de campo, orgulhoso. Uma mesa com uma grande quantidade de

dinheiro. Miguel Preto dá ordens, os camponeses têm dificuldades em cumprimentar Espiridião, estão carregados (VIANNA FILHO, 1968, p.34).

Como se pode observar, nesta cena os camponeses levam diversos objetos domésticos para dentro da residência de Espiridião. Aqui novamente há uma mudança de ambientação cênica típica do teatro épico, uma vez que o espaço deixou de se apresentar nas redondezas das casas dos trabalhadores e passou a ser a casa do doutor. Essa cena está recheada de humor e ironia, seja ao mostrar a obtusidade dos lavradores, seja o cinismo da família de Espiridião.

(Lindaure, o filho numa mochila atrás das costas, carrega um bidê junto com Alvimar)

ALVIMAR – Cuidado, mulher, não ouviu seu Miguel Preto falar?

LINDAURA – Que é isso, Alvimar?

ALVIMAR – Isso é prá fazer batismo, não vê?

LINDAURA – Quanta coisa bonita... (VIANNA FILHO, 1968, p.34-35).

O riso gerado por esse diálogo se dá por meio da ignorância das personagens que não conhecem um bidê e pensam que serve para um batismo. O humor dessas falas se torna interessante uma vez que as personagens trocam um objeto que tem como principal função a higiene pessoal (das partes íntimas), com um objeto sagrado. É justamente essa mistura do sagrado com o “profano” e o inusitado da observação que fazem o espectador rir. Segundo Anatol Rosenfeld (2008), Bertolt Brecht utilizava-se de elementos cômicos para gerar um estranhamento na plateia, e com isso distanciar o espectador, fazendo-o refletir sobre a obra que está assistindo.

Outro fato que comprova a ascensão social de Espiridião é a presença de sua família. Depois de fazer de tudo para impedir que o jovem se mudasse para a Bahia, agora decidem visitá-lo, obviamente graças à melhora de sua condição financeira. Os membros da família Albuquerque demonstram grande satisfação com o resultado do trabalho feito nas terras hipotecadas da família. O interesse financeiro por parte deles pode ser visto com frequência nesta cena. Todos fazem planos de como vão gastar esse dinheiro, e já pegam suas partes nos lucros, além de demonstrarem abertamente que foram até o local porque o negócio do cacau foi muito mais lucrativo do que o comércio deles no Rio de Janeiro.

Também se pode notar uma mudança radical no discurso dos familiares que antes eram contra a ideia de utilização das terras e agora dizem ter incentivado Espiridião a investir na plantação de cacau. O diálogo entre a Mãe e Tio evidencia esta mudança de discurso:

MÃE – Que orgulho, meu filho, que orgulho! Eu sempre dizia: deixem o Espiridião ir para a Bahia! Deixá-lo! O menino é um Napoleão! (*ao pai*) Tu a segurares o menino! Egoísta!

TIO – Eu sempre dizia: vamos aproveitar nossas terras! Importações de bacias e bidês, isso é coisa de inglês, coisa de inglês! (VIANNA FILHO, 1968, p.35).

Essa cínica inversão de valores é bastante cômica. Não foram apenas os familiares de Espiridião que mudaram de opinião, Gonçalo Carvalhais também assume uma nova postura ao ver que os negócios da agricultura vão bem. Silvinha chega às terras junto de seu pai e diz que veio com intuito de ficar e se casar com Espiridião, já que esse é, agora, o desejo de seu pai. Esse fato frisa a ideia do casamento por interesse. O casamento entre os dois jovens beneficiará as duas famílias, uma vez que a família Carvalhais não tem ido muito bem nos negócios com os ingleses, e Espiridião poderá se beneficiar da influência que parentes de Carvalhais podem obter junto a órgãos importantes do Governo. Vide a conversa entre Espiridião e seu futuro sogro:

CARVALHAIS – Como vai o cacau?

ESPIRIDIÃO – Não tenho estradas, a taxa de exportação é muito alta, prazos de financiamentos muito curtos...

CARVALHAIS – Bem, no Ministério da Viação temos o Otávio Carvalhais, no Banco do Brasil o Aluísio Carvalhais... (VIANNA FILHO, 1968, p.38-39).

Esse diálogo mostra mais uma vez como as relações profissionais se dão por meio de relações pessoais. Por meio de um casamento Espiridião conseguirá desenvolver suas terras e melhorar sua produção. Os interesses econômicos são evidenciados nesta cena ao mostrar que Gonçalo Carvalhais respeitou a opinião de sua filha não querer morar no nordeste brasileiro, porém, ao saber da boa condição financeira de Espiridião, fez com que a moça se casasse com o rapaz. E também ao mostrar que a família Albuquerque mudou completamente de opinião ao observar que os negócios no nordeste estavam dando lucro e que poderiam obter alguma parte desse dinheiro.

Como será exposto a seguir a riqueza de Espiridião é responsável por sua degradação moral, e conseqüentemente pelo aumento da exploração dos lavradores, e pela incompatibilidade da amizade com Alvimar. O casamento “arranjado” com Silvinha Carvalhais será responsável por uma mudança radical na postura do doutor, pois transforma Espiridião em um verdadeiro Coronel. Espiridião, com o poder que vem da sua riqueza, percebe que são os amigos influentes que trarão a ele cada vez mais benefícios, como Carvalhais e seus parentes, e não Alvimar e os outros lavradores (aqueles que, na verdade, possibilitaram o enriquecimento, por meio do trabalho na terra).

O casamento pode também representar a aliança entre os diversos setores da elite que se unem para se manterem no poder, enquanto classe dominante. No caso da peça a elite urbana é representada por Gonçalo Carvalhais, a elite industrial é composta pelos membros da família Albuquerque e a elite oligárquica tem Espiridião como seu representante. Aqui se vê também uma mistura nítida de interesses públicos e privados, ao denunciar a ocupação de cargos importantes dentro de órgãos públicos por parte de membros da elite, como é o caso dos familiares de Silvinha. Isso ajuda a elite a impor seus desejos às demais estruturas sociais, uma vez que são seus integrantes que decidem os caminhos a serem seguidos pela política nacional.

Espiridião não questiona em momento algum a presença de sua família na divisão dos lucros, e também não questiona o casamento imposto pelo pai de sua noiva. Ele se apresenta de forma orgulhosa frente ao sucesso que alcançou. O orgulho é um sentimento que também está presente nos camponeses. Eles estão felizes com as vitórias do doutor e não percebem a diferença entre o lucro obtido com a colheita (dividido entre todos os membros da família Albuquerque) e o ínfimo pagamento dado por suas produções. Sendo assim, Vianna Filho demonstra o descompasso entre o alto lucro dividido entre os familiares, ociosos, e o pagamento daquele que realmente trabalharam nas terras (que ganham uma miséria). Durante esta cena, vê-se, assim como em *Quatro quadras de terra*, que o camponês mais próximo do fazendeiro, neste caso Alvimar, ganha um salário superior aos dos outros trabalhadores. Isso pode ser justificado primeiramente pelo fato de durante grande parte do primeiro ato, ele aparecer trabalhando arduamente, junto de sua esposa. A segunda justificativa pode ser pensada por meio da amizade entre Alvimar e Espiridião, é provável também que o tratamento gentil dado pelo camponês ao dono das

terras favoreceu seu salário, isso é possível uma vez que o trabalhador rural se beneficiou anteriormente no momento de arrendamento das terras.

O fim do primeiro ato é marcado por mais um exemplo de idolatria do camponês ao seu patrão. Além de reforçar a amizade entre os dois:

O sangue que corre na minha veia,
minha intenção, minha calma,
meu jeito, minha cara feia,
tudo é vosso de corpo e alma
cabeça, coração, mão e palma
(*Espiridião vem e se abraça com Alvimar, silêncio profundo*)
(MICHALSKI, 1981, p.40).

O segundo ato inicia-se com uma passagem temporal mais longa, oito anos. O espectador nota essa passagem de tempo por meio das falas de Siá Rosa, e também de Alvimar. Durante essa cena está presente o filho do camponês agora com oito anos de idade, o que colabora também para frisar essa passagem do tempo. A cena inicial do segundo ato se passa em uma bodega. Com a construção desse ambiente pode-se notar uma melhoria nas terras na qual os trabalhadores moram, pois se antes não tinham nem um tipo de comércio eles agora possuem essa bodega.

Outro fato que mostra a melhoria nas terras é a presença de um trem. Tornou-se um elemento comum no teatro a utilização de um apito para marcar a presença do transporte em cena. Na peça de Vianna Filho não é diferente, o trem não é visível ao público, sua presença pode ser sentida por meio do apito e das falas das personagens que fazem referências ao veículo. É interessante notar como a sonoridade colabora para a supressão de elementos de cena, este efeito torna-se mais interessante, uma vez que a peça está enquadrada nos moldes do teatro épico que de certo modo tenta suprimir elementos de cena utilizando o corpo do ator e outros artifícios teatrais, tais como cartazes, filmes, *slides*, sonoridade etc.

Alvimar é dono da bodega, seu empregado é Gonçalinho e seu filho Espiridião (com oito anos) ajuda nos serviços financeiros, pois é o único que frequentou a escola e por isso sabe fazer contas. O fato de o camponês ser o proprietário do estabelecimento revela as regalias conquistadas por manter uma amizade com Espiridião, pois ele foi o único autorizado pelo patrão para manter um comércio dentro das terras.

No estabelecimento de Alvimar, a pinga é o produto mais vendido, os fregueses geralmente ficam bêbados e, além de não pagarem as contas arrumam brigas. Miguel Preto anda armado para controlar as desavenças causadas no estabelecimento. Seu Gonçalinho age de forma desonesta, cobrando a mais dos clientes embriagados, o que comprova o seu mau-caráter, já indicado desde o começo do texto.

Toda a cena mostra, em falas curtas e rápidas, não só a passagem do tempo, mas a exploração vivida por aquele povo, inclusive por Alvimar. Seu filho de oito anos deixou a escola para ajudar na bodega, numa clara referência à exploração do trabalho infantil. Alvimar sonha com a possibilidade de colocá-lo novamente na escola, mas precisa conseguir um pouco de dinheiro para isso.

Siá Rosa torna-se a principal cliente da bodega de Alvimar. Nesta cena a camponesa profere um pequeno monólogo, no qual fala de seu problema com alcoolismo, além de demonstrar não ter tanta sorte como Alvimar, que conseguiu montar um comércio, uma vez que gastou todo seu dinheiro com bebidas. Neste desabafo Siá Rosa dá a entender que perdeu todos os seus filhos e que atualmente não sabe nem quantos eram. Com isso, vê-se uma decadência dessa personagem que se mostrava forte e cheia de vontade de trabalhar e agora só reclama de sua condição.

A postura de Siá Rosa pode ser estendida aos demais camponeses, o que gera uma nova contradição, uma vez que há certa melhora nas terras (com a bodega e com o trem), mas ao mesmo tempo há uma nítida degradação humana referente aos trabalhadores, que deixam de sonhar com um futuro melhor e passam a viver embriagados. O fato de Alvimar lucrar com a bebida, causadora da degradação dos trabalhadores, aproxima-o da Mãe (da peça de Brecht *Mãe Coragem*), uma vez que as duas personagens lutam para sobreviver, lucrando, com a desgraça dos outros, em momentos de calamidade. Assim como a Mãe brechtiana, Alvimar não é responsável pela degradação de seus colegas, ele também é explorado e a bodega é uma forma que encontrou para conseguir o mínimo necessário para sustentar sua família e seu Gonçalinho.

Na bodega, Gonçalinho tenta enganar Siá Rosa, anotando em seu caderno de fiado valores mais altos do que os reais preços dos produtos consumidos por ela. Com isso, começa uma briga, com agressão física por parte da camponesa e também por parte de Alvimar e seu filho. Neste momento de confusão generalizada na bodega chega o doutor

Espiridião com seu sogro. O doutor expõe seus planos de patrocinar a campanha de seu sogro para governador da Bahia, para tanto exige uma maior produção de cacau para angariar mais verbas. Com isso, demonstra o seu descontentamento com o estabelecimento de Alvimar, uma vez que os trabalhadores deixam de executar suas tarefas para ficar consumindo bebidas na bodega.

O discurso do sogro de Espiridião é interessante, pois remete às típicas propostas eleitorais feitas pelos políticos, e que não são cumpridas. Veja sua fala:

Vou construir uma barragem na Baixada, uma estrada direta a Salvador. Este governo que aí está distribui terras do Estado para os amigos. Eles plantam cacau, misturam pedra e areia e depois vão vender a qualquer preço. Vou acabar com isso (VIANNA FILHO, 1968, p.48).

Essa fala expõe as práticas do coronelismo, uma vez que o atual governador ajudou seus amigos dando-lhes terras para plantarem cacau. Mostra, pelo menos no discurso, que se Carvalhais for eleito governador beneficiará seu genro. Como foi exposto durante a análise de *Quatro quadras de terra*, o coronelismo é formado por uma rede social, na qual os donos de terras ajudam os candidatos a se elegerem e com isso recebem algumas regalias em troca. Outra prática do coronelismo é o apadrinhamento dos filhos dos camponeses, pelos donos das terras. Em *Os Azeredos mais os Benevides* o doutor Espiridião torna-se padrinho de Espiridião, filho de Alvimar, mostrando como, a partir do segundo ato, e após o casamento, o dono das terras assume definitivamente uma postura de coronel. Isso também pode ser comprovado com a presença de capangas, que andam armados para manter a “ordem” no local. Do rapaz cheio de sonhos, que chegou àquela terra disposto a trabalhar junto com os camponeses, Espiridião transformou-se num Coronel ganancioso sem qualquer respeito pelo seu trabalhador.

Descontente com as atitudes dos trabalhadores e vendo que a bodega de Alvimar prejudica a produção de cacau, doutor Espiridião manda seus capangas derrubarem o estabelecimento. Antes disso, paga a dívida de seu compadre. Alvimar esboça uma tentativa de impedir, mas a única coisa que pode fazer é olhar seu estabelecimento ser destruído. Ele não se revolta, porém, pelo contrário, ainda agradece Espiridião pelo “carinho” para com seu filho. Ele pensa que, mesmo sem a bodega, pode conseguir continuar sua vida, cobrando dos lavradores as compras não pagas.

Quando se dá conta de que, em meio à confusão com Siá Rosa, seu filho perdeu os papéis onde estavam anotadas as dívidas dos camponeses, Alvimar perde o controle e passa a bater no menino. A música cantada por Gonçalinho evidencia o sofrimento do pai que ao surrar o filho sofre mais do que o menino, pela dor que causa em Espiridião. Alvimar não percebe que o problema não foi causado pelo filho, mas pelo Coronel. Ele deveria se revoltar contra o coronel, não contra o próprio filho, um inocente. A canção diz o seguinte:

Sem pensar o que fazia
Alvimar o filho surrou
Não atentou que batia
Na vida que levou
Alvimar pensou que surrava
Mas era ele quem apanhava (VIANNA FILHO, 1968, p.52).

Albuquerque (irmão do doutor Espiridião) assume posição de destaque na cena seguinte. Toda esta movimentação se passa dentro de um tribunal, no qual Albuquerque é o juiz que avalia os casos. A cena assume uma postura cômica ao mostrar um embate entre dois camponeses que brigam por causa de um porco. Os dois se acham donos do porco, uma vez que um é proprietário da porca que gerou o animal em questão, e o outro possui o porco que fecundou a porca. A cena lembra *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. O diálogo entre os reclamantes ilustra bem o tom cômico e baixo:

RECLAMANTE 1 – O porco é meu, Doutor, que a porca que pariu ele é minha.
RECLAMANTE 2 – Mas, Doutor, o porco pai é meu...
ALBUQUERQUINHO – Porco pai, não é?...
RECLAMANTE 1 – Mas o porco dele foi dormir com a minha porca no meu terreiro!
RECLAMANTE 2 – Meu porco foi lá mas sua porca deu o fiofó prá ele porque quis...
OS DOIS – Seu porco é desabusado! – Sua porca é sem vergonha (VIANNA FILHO, 1968, p.52-53).

O juiz resolve o caso dando dinheiro às duas partes. É interessante que o conceito de justiça empregado por Albuquerque está vinculado à doação de dinheiro para agradar as partes envolvidas no caso.

ALBUQUERQUINHO - Não aguento mais, não quero ser juiz. É impossível fazer justiça. Todos têm razão. Já gastei duas vezes o meu ordenado. Chega. Quero ir para o Rio de Janeiro fazer footing na Praia do Flamengo comendo flocos.

MÃE – Ah, é, então temos um candidato a governador da Bahia, conseguimos fazer de ti um juiz, Deus sabe como e queres ir comer flocos na Praia do Flamengo? (VIANNA FILHO, 1968, p.53).

A fala de Albuquerque reforça sua ideia de que a justiça se faz dando dinheiro para os envolvidos em determinado problema, o que evidencia sua falta de capacidade para julgar corretamente os casos que se apresentam. O discurso de sua Mãe dá margens ao questionamento sobre a forma como o rapaz foi escolhido para exercer o poder judiciário local. Albuquerque também não consegue julgar o caso seguinte, em que Alvimar cobra de Siá Rosa sua dívida na bodega. Ela afirma que deve dois mil réis, enquanto as contas (alteradas por Gonçalinho) indicam um valor sete vezes maior.

A cena seguinte se passa na casa de Alvimar que, naqueles oito anos, apresenta certa melhora, contendo diversos móveis. No entanto, a estrutura ainda é precária, já que eles têm apenas duas camas para uma família de sete pessoas (quatro filhos mais o agregado Gonçalinho, que passou a morar com eles quando a bodega foi derrubada). O diálogo familiar é interrompido com a chegada de uma camponesa que conta sua triste história, dizendo que vivia em uma terra no norte, na qual plantava arroz. Com a chegada do produto industrializado, o preço do arroz baixou, e, com isso, a situação de sua família chegou a tal degradação que seu marido morreu de diarreia. Com esse depoimento vê-se como a industrialização prejudicou os pequenos produtores agrícolas. Em sua fala, a mulher deixa transparecer também o domínio da família Carvalhais em terras por todo norte do país.

Essa camponesa vai à casa de Alvimar pedir para que ele convença o doutor a deixá-la ficar e trabalhar nas terras, porque não tem para onde ir. Primeiramente, ele recusa a proposta da moça dizendo:

ALVIMAR – Não posso, não. A gente não quer mais ninguém aqui, não.

RECÉM CHEGADA – Ah, seu Alvimar, me disseram que vosmicê tinha um coração tão dourado.

ALVIMAR – Não.

RECÉM CHEGADA – Olhe, seu Alvimar, tenho um resto de dinheiro sobrando... Oito mil réis...lhe dou... lhe dou se vosmicê interceder por mim... Oito mil réis... (SILÊNCIO)

ALVIMAR- Me dê. (A MULHER DÁ) Amanhã falo com doutor Espiridião (VIANNA FILHO, 1968, p.58-59).

Com a aceitação de dinheiro em troca de um favor, Alvimar demonstra uma postura diferenciada daquela apresentada no início da peça. Antes, o camponês se mostrava um homem pronto para ajudar os outros, e agora tenta lucrar financeiramente com o problema de uma camponesa (espelhando-se, talvez, no modo como Esperidião passou a tratar dos camponeses e de seus negócios). Neste sentido, Alvimar novamente se aproxima da personagem Mãe, de Brecht, em *Mãe Coragem*, que lucra em um momento de desespero, a guerra. A personagem de Brecht aproveita-se de sua coragem para vender pão durante os combates. Já Alvimar tenta lucrar também em momentos de calamidade, não respeitando a história da mulher que passa por uma situação de desespero, assim como buscou lucrar com a bodega, vendendo pinga para seus companheiros. Ou seja, Alvimar colaborou com a decadência, por exemplo, de Siá Rosa e em nenhum momento pensou na situação da mulher, unicamente quis obter lucro com seu estabelecimento.

Há uma proximidade entre Esperidião e Alvimar no sentido em que as duas personagens mudam radicalmente o traço psicológico apresentado no início da trama. No caso do Coronel a ascensão social foi a principal causa dessa mudança. Esperidião perde, no decorrer da trama, sua aparente alegria pelo trabalho (antes se mostrava disposto a lavar a terra) e, inclusive, parece ter perdido, também, o interesse pelo próximo, apresentado no começo da trama quando valorizava, por exemplo, a amizade de Alvimar. Seu crescimento financeiro gera sua degradação moral, transformando-se em um Coronel egoísta, individualista e explorador.

Assim como seu amigo, Alvimar perde sua personalidade inicial do jovem animado, com espírito de coletividade. Ele se torna um pai de família cheio de filhos, e quase não consegue sustentá-los. Utiliza-se de todos os artifícios para conseguir manter sua família, deixando de ajudar gratuitamente os colegas, além de agir muitas vezes de forma individualista que beira o mau caráter. A peça mostra, porém, que essa decadência moral não ocorre sem motivos: a condição de vida de Alvimar, a exploração que sofre, a submissão cada vez maior frente ao Coronel, transformam-no, no decorrer dos anos, em outro homem. Isso se relaciona também com Bertolt Brecht, uma vez que o dramaturgo alemão buscava, em suas peças, mostrar como as condições sociais transformam o homem.

É interessante pensar que as duas personagens tiveram o mesmo trajeto moral: a decadência, mas por meio de caminhos opostos. O patrão ascende socialmente, uma vez

que no início da trama vinha de uma decadência econômica (com a falência da empresa de sua família), mas logo, a plantação de cacau gera lucro e transforma Espiridião em um Coronel. De jovem anarquista cheio de sonhos que aprende a usar a enxada com Alvimar e sai doente para distribuir alimento ao povo, Espiridião se transforma em um homem completamente sem escrúpulos.

Já para Alvimar o caminho foi o oposto em relação à renda. Miserável, ele começa a peça com enormes esperanças ao lado de sua esposa, confiando no “amigo”, dono das terras em que vai trabalhar. Após a ilusória ascensão representada pela época em que abriu a bodega, a queda é vertiginosa. O estabelecimento representaria um exemplo da ilusão vivida pelo trabalhador rural, uma vez que parecia ser uma verdadeira ascensão financeira, mas, pelo contrário, levou Alvimar à degradação moral e, depois disso, foi uma descida constante para a miséria (ao mesmo tempo em que Espiridião se tornava mais e mais rico). Sem qualquer instrução, Alvimar não percebe de onde vem os males que o afligem e à sua família, tornando-se cada vez mais submisso ao Coronel, sem enxergar o quanto está sendo explorado. A peça mostra, portanto, que a exploração leva à perda de humanidade, tanto para os que dela tiram proveito, como para os que são explorados. A ausência de instrução será ressaltada na cena seguinte.

Na continuidade da peça ocorre o dia das eleições para governador. Nesta cena Vianinha repete a denúncia da prática do curral eleitoral, que já havia feito em *Quatro quadras de terra*. O curral eleitoral acontece quando o coronel passa a interferir na vida política dos camponeses obrigando-os a votarem em determinado candidato para elegê-lo, em troca de uma quantia em dinheiro. A fala de Gonçálinho ilustra essa prática quando diz: “Doutor Espiridião dá dois mil réis pra quem escrever o nome, Alvimar. Vai ter festa com comida. Você tem que votar” (VIANNA FILHO, 1968, p.59).

Porém, para tanto os camponeses precisavam ser alfabetizados, sendo assim Alvimar aprende a escrever seu próprio nome. Isso faz com que a cena se torne cômica, uma vez que seu filho vai lhe dando dicas de como escrever, por exemplo, para o camponês escrever a letra “S” o filho pede para que ele desenhe uma cobra em pé. O que torna a cena engraçada são os questionamentos de Alvimar quando ele começa a discutir com seu filho dizendo que nunca viu uma cobra ficar de pé. A opção pela comédia durante este quadro faz com que temas sérios, como a corrupção eleitoral e o analfabetismo, assumam uma

postura engraçada, criando um distanciamento. A cena revela que, além do analfabetismo, os lavradores não têm a mínima ideia da importância de seu voto, tal como acontece ainda hoje.

Por meio da prática eleitoral ilegal, realçada e criticada na peça por meio do humor, Gonçalo Carvalhais se torna governador da Bahia. Com o resultado da eleição, Espiridião e Silvinha decidem morar em Salvador, e convidam o filho mais velho de Espiridião a ir morar com eles capital baiana. Após hesitar Alvimar aceita deixar o filho ir com o padrinho, a fim de ter uma criação melhor e uma educação escolar. Essa prática era muito comum entre os patrões e os trabalhadores, porém muitas vezes as propostas de possibilidades de educação vinham acompanhadas de uma grande carga de serviços domésticos como uma forma de retribuição à ajuda dos patrões. Os meninos tornavam-se semi-escravos nas casas de seus padrinhos.

A partida do menino para longe dos pais foi marcada por uma forte carga emocional, mas que mesmo assim não perde a característica épica da peça. A canção de Lindaura representa bem essa noção ao dizer:

Adeus menino
Não fui capaz de te criar
Adeus, menino
Eu prá te educar
Adeus, menino (MICHALSKI, 1981, p.63).

Durante a cena o menino assume uma posição mais chorosa, enquanto os pais tentam manter-se firmes em mandá-lo para os padrinhos. Como a canção de Lindaura evidencia, eles têm consciência de que, com os padrinhos, o menino terá pelo menos o básico para sua sobrevivência, mesmo que para isso tenha que trabalhar na casa do doutor. O fato de Espiridião pegar o filho de Alvimar para criá-lo, claro que com todo o interesse de se ter um funcionário trabalhando de graça, serve para reafirmar a amizade entre o camponês e o patrão, uma vez que ele escolheu o filho de Alvimar ao invés de qualquer outro camponês. Sendo assim, ressalta a preferência do doutor por Alvimar.

Após a despedida do garoto, Siá Rosa entra e explica para Alvimar que, para conseguir mais dinheiro, ela passou a vender cacau para um vizinho, concorrente de Espiridião, sem o conhecimento do doutor. Ele se entusiasma com a ideia e passa a negociar com ela de forma ilegal, vendendo o cacau de Espiridião para outro fazendeiro. O

protagonista vê, com isso, a chance de conseguir um pouco mais de dinheiro, de ter uma vida menos miserável e conseguir sustentar seus filhos.

Com Lindaura grávida de seu quinto filho, Alvimar e sua esposa decidem que Seu Gonçalinho não pode mais morar com eles. Nesta cena vê-se também a dificuldade encontrada pelo camponês, que não consegue falar o que decidiu junto de sua esposa, para seu amigo. É Lindaura quem explica a decisão tomada pelo casal. Com isso, observa-se um traço “pacato”, característico de Alvimar, não conseguir falar coisas que possam magoar ou incomodar os outros, ou seja, desde a cena na qual deixou de pedir ajuda para seu patrão na hora do parto de sua esposa, vê-se que o camponês não consegue expor suas ideias a ele. Alvimar aparece, desde o começo da peça, como uma pessoa boa, mas pacata, sem coragem para tomar decisões que possam interferir no andamento dos acontecimentos, mesmo que sofra com isso. Agora assume a mesma postura com Gonçalinho, ficando mais evidente uma característica de sua personalidade que, não sendo negativa, levou-o a se torna cada vez mais submisso ao Coronel.

A canção de Lindaura no desfecho da cena mostra uma mudança no comportamento de Alvimar que antes buscava o bem-estar coletivo, e agora assume uma postura individualista. Veja a canção:

Salustiano, Salustiano,
Não quer mais dividir.
Passa vida, passa ano.
Chega hora de desistir.
Salustiano, Salustiano (VIANNA FILHO, 1968, p.66).

Como pode ser visto, a canção assume o papel de explicitar a mudança na postura adotada pelo protagonista, que já vem mudando significativamente deste o começo do segundo ato. Como estava negociando de forma irregular com Siá Rosa, o trabalhador conseguiu juntar dinheiro com o objetivo de mandar seu filho para a escola, ou seja, o camponês tem a intenção de ficar novamente com o garoto e mandá-lo estudar em um colégio próximo das terras. Para tanto, Alvimar e Lindaura preparam um almoço para receber a visita do filho. Neste reencontro vê-se uma mudança radical na educação do menino Espiridião. O menino fica completamente desconfortável diante de sua antiga casa e de seus pais. Sua vida, agora, não pode mais voltar a ser a mesma, tanto que Alvimar nem

consegue esboçar o pedido de trazê-lo de volta para casa, tamanho constrangimento que existe, agora, entre o menino e seus pais.

A visita mostra algumas das obrigações do garoto perante os padrinhos: ele não pode almoçar com seus pais, pois o filho do doutor não come se Espiridião não está por perto. Com esse ato Vianinha denuncia as práticas de apadrinhamento, comentadas acima, na qual o padrinho educa o afilhado e em troca recebe uma colaboração em algumas atividades domésticas.

A breve visita realizada pelo garoto é seguida pela chegada do doutor à casa de Alvimar. O dono das terras assume uma postura rude e pede para o camponês delatar os trabalhadores que estavam vendendo cacau escondido. Alvimar demonstra a mudança em sua antiga idoneidade, ao negar seu envolvimento e denunciar Siá Rosa, dizendo:

É a bêbada. Eu avisei pra ela não fazer isso. É a bêbada, sim. Isso é cacau do doutor, Siá Rosa, eu disse. Mas ela não ficou me devendo 14 mil réis, doutor? Que vergonha, Siá Rosa, eu disse... (DOUTOR SAI COM MIGUEL PRETO) Não acusei antes que não sou acusado... Eu disse pra bêbada, que vergonha? (VIANNA FILHO, 1968, p.70).

O individualismo do trabalhador rural chega ao ponto de denunciar uma colega para livrar-se de um problema. Assim como não tem voz ativa para expor suas ideias, Alvimar também não consegue ter coragem para manter uma postura ética e assumir suas ações. Sendo assim, tem-se o egoísmo gerado pelo medo e pela inércia, que constitui uma postura cada vez mais negativa na personagem. Em uma de suas falas o doutor Espiridião expõe as consequências geradas com a venda ilegal de cacau, ao dizer:

Vai ter de parar a construção da barragem, sabia disso? Pois é. Vendem cacau pros Belarminos, eles misturam cacau com terra e pedra e vão vender no estrangeiro. Aí o preço cai e o governo não tem mais dinheiro para construir a barragem! Vocês não entendem! Não entendem... (VIANNA FILHO, 1968, p.70).

Espiridião aproveita da situação irregular dos trabalhadores para culpar os camponeses pela não construção da barragem. Neste sentido, o fazendeiro utiliza de uma inversão de valores, ou seja, ele é o principal explorador, é o culpado pela vida “desgraçada” dos camponeses e manipula-os a ponto dos trabalhadores sentirem-se culpados pela obra não ser concretizada (obra que fora promessa eleitoral). Episódios como

esse vão mostrando, aos poucos, as mudanças cada vez mais intensas na postura de Espiridião frente aos seus empregados. Ele se aproveita do acontecimento para justificar uma promessa política que não será cumprida. Com isso o doutor também usa a ação de um camponês, que lhe roubou um pouco de cacau, para puni-los coletivamente. De qualquer forma é mais um problema que vai acarretar na tristeza de Alvimar, uma vez que acredita que por culpa sua e de Siá Rosa, os outros camponeses não poderão usufruir da barragem.

Como punição pela irregularidade, Siá Rosa é expulsa das terras violentamente, pelos capangas do Coronel. Antes de sair, ela pede para Alvimar dois mil réis, para ajudá-la a recomeçar a vida. O camponês dá um pouco de dinheiro para ela, mas menos do que a quantia pedida, alegando não tê-la. Com isso, Alvimar demonstra novamente seu individualismo e falta de compaixão, uma vez que tem dinheiro guardado e o valor pedido pela camponesa é o mesmo que o trabalhador gastou com o almoço para a visita de seu filho. Ao contrário da postura assumida por Alvimar, Siá Rosa optou por não denunciá-lo ao patrão e, além disso, alerta seu companheiro, ao dizer que o doutor estava desconfiado de seus feitos ilegais. Neste momento Oduvaldo Vianna Filho deixa em evidência a integridade ideológica de Siá Rosa que no início da trama foi contra a socialização do trabalho, mas agora assume uma condição mais solidária que Alvimar.

A continuação da peça se dá com o parto do bebê de Lindaura e Alvimar. O nascimento ocorre na residência do doutor com a ajuda de diversos membros da família. A grávida estava desconfortável com o ambiente e também com a mobilização da família de Espiridião. A cena assume uma posição descontraída com diversas falas com o tom humorístico, um exemplo é quando a Mãe pede água quente para utilizar no procedimento e recebe de Albuquerque café quente. Esse tom muda repentinamente com o anúncio de que a filha do casal nasceu morta. Essa cena apresenta uma situação dialética nos moldes de Brecht, pois no primeiro parto Lindaura pariu em péssimas condições e concebeu seu filho em perfeito estado de saúde. Agora, cercada de almofadas, sendo cuidada por várias personagens, a bebê nasce morta. Isso faz pensar que provavelmente, se ela tivesse dado à luz na casa dela, como fez das outras vezes, a menina teria nascido com vida.

Aqui se tem novamente uma questão dialética, no estilo brechtiano, uma vez que Com isso, o clima de tristeza afeta todas as personagens em cena. Alvimar fica constrangido com a situação e diz:

Compadre... Não faz mal não. Compadre vosmicê assim eu... Vosmicê fez o que pôde... Compadre me desculpe... (SILÊNCIO. PAI e MÃE ENTRAM CARREGANDO LINDAURA. PÁRAM) Ô, Lindaure, veja como está o compadre. A culpa é sua que anda fraca e come terra, é. Olhe ela compadre. A culpa é dela, veja como está desarranjada (VIANNA FILHO, 1968, p.75).

Alvimar assume uma postura inesperada, uma vez que ao invés de se preocupar com sua esposa, fica aflito com a tristeza do doutor, e maltrata Lindaure, que está em pleno momento de fragilidade, culpando-a pela morte da criança. Com essa atitude a empatia criada por Alvimar no início da trama se perde em definitivo para dar lugar à antipatia e compaixão. É interessante mostrar que essa atitude é um reflexo de sua ignorância, ou seja, ele não age com maldade, mas sim com seu instinto. Como as transformações na personagem mostram que suas atitudes são fruto não só de sua fraqueza, mas da exploração em que vive, o espectador se compadece dele, e, principalmente, de sua esposa.

A partir desse momento, e com mais esse sofrimento causado pela morte da filha, o casal de protagonistas vai, a cada cena, caminhando para uma degradação mais acentuada. Alvimar e Lindaure sofrem uma deterioração moral que é constantemente acompanhada por sua degradação financeira. Com o desenrolar da trama o casal vai ficando cada vez mais triste, e cada vez mais pobre. Eles agora não são mais os jovens que apostavam no futuro. A situação decadente do casal pode ser vista quando Alvimar pontua que Lindaure passou a comer terra pela sua má alimentação, ou seja, a causa da morte da criança é um problema social, uma vez que a fome (gerada pela falta de condições financeiras), uma consequência da exploração vivida pelos camponeses, foi o fator responsável por tal fatalidade.

Entretanto, Alvimar, com toda a sua inocência, não percebe que a culpa por sua situação financeira, que gerou a morte de sua filha, é o resultado da exploração de Espiridião. Sendo assim, ele fica mais preocupado em ter chateado o doutor do que consigo mesmo ou com sua esposa que acabou de perder o filho. A mensagem ao espectador é bastante clara, portanto.

Na cena que se segue os familiares de Espiridião, estão com as malas prontas, alguns foram para Salvador, outros para Teresópolis e outros para o Rio de Janeiro. Albuquerque decidiu ficar nas terras. No momento de se despedir de seu filho, Alvimar

pede ao doutor para deixar o garoto, alegando que está passando por um momento delicado e que precisa da ajuda do rapaz para fortalecer sua plantação. Espiridião (filho de Alvimar) demonstra uma insatisfação muito grande, chorando e implorando para morar com seu padrinho.

O desejo de ficar com o filho pode representar a degradação física de Alvimar que agora necessita dele para poder comer. Assim como a degradação moral e financeira, a física também foi exposta de forma linear, e não de maneira abrupta. O fim do segundo ato mostra o casal de protagonistas cada vez mais miseráveis, em todos os âmbitos.

O terceiro ato da peça inicia-se com uma rubrica que retrata muita penúria, representando o abandono total do local, tanto pelo poder público quanto pela família proprietária. Assim como as terras, a casa de Alvimar apresenta total degradação (fogão vazio, altar quebrado). Na frente do palco podem ser vista três cruces, que simbolizam o local onde foram enterrados os três filhos de Alvimar e Lindaura (Nico, Vitorino e Salustianinho). O camponês profere um pequeno monólogo que explica a atual circunstância das terras. Dentre outras coisas, diz que pararam de produzir cacau e passaram a plantar arroz para a própria subsistência. Pontua também que já faz oito anos o doutor Espiridião não aparece, além de relatar que não existe mais a vila e que o trem parou de circular no local.

Vianna Filho utiliza a metáfora para apresentar a situação vivida pelos camponeses: Alvimar pega uma mosca e diz: “quer voar, não é? É, é. Vida é assim. Agora, enroscou-se, viu? (VIANNA FILHO, 1968, p.81). Por meio desta fala pode-se relacionar a situação da mosca com a vida decadente dos trabalhadores rurais. O relato da morte dos três filhos de Alvimar cria também uma conexão com a peça *Mãe Coragem* de Bertolt Brecht (citada por Vianinha no início do espetáculo), uma vez que a Mãe, durante a trama, também perde seus filhos. Talvez essa seja a referência mais pontual da obra de Brecht em *Os Azeredos mais os Benevides*, mas é claro que a decadência familiar também aproxima as duas obras.

Na próxima cena vê-se Espiridião (filho de Alvimar, agora com vinte anos) que foi trazido à casa de seu pai por Miguel Preto. O rapaz foi pego roubando mais uma vez objetos da casa “abandonada” do doutor. Com a saída de Miguel da cena, o espectador fica sabendo que sua família aprova seu comportamento de roubar os pertences do doutor. Espiridião nessa invasão da casa de seu padrinho conseguiu roubar apenas um broche,

porém não queria dá-lo para seu pai. Pretendia, com a venda da joia, ir à cidade (matar um pouco a saudade) e dormir com uma prostituta. Como Alvimar tenta impedir seus planos, Espiridião expõe sua mágoa por ter voltado a morar com os pais, ele diz:

FILHO – Que trabalho? Esse mijinho de arroz? Ele que cuide.
(SILÊNCIO).

LINDAURA - Nem isso ele pode. Só presta pra ficar o inteiro falando tolice. Olhe ele logo, logo vai chorar.

FILHO – Não soube cuidar da vida, podia me deixar na cidade, me puxou eu dizia que não, chorava, podia ter um fartão, cheio de caminho...(VIANNA FILHO, 1968, p.86).

Como se vê, há um grande ressentimento no rapaz, que culpa seu pai por não deixá-lo ser criado pela família de seu padrinho. O Filho aproveita a circunstância para exibir seu objetivo de ir morar na cidade para trabalhar como soldado. Nesta cena Lindaura assume uma postura mais ativa e consegue adiar os planos do rapaz naquele momento.

O conflito entre pai e filho vai se tornar evidente a partir desse momento. O filho não quer mais seguir as regras de seu pai principalmente, por sua situação atual, ou seja, para Espiridião seguir as ordens de seu pai é caminhar cada vez mais para uma situação decadente. Já para Alvimar respeitar as opiniões e os desejos do filho se torna complicado, uma vez que sempre deu as ordens e orientou sua família. Neste primeiro momento conflituoso Alvimar cede dando ao filho o objeto que roubara da casa abandonada, para ele ir à cidade e dormir com uma mulher.

Para Iná Camargo Costa (1996) o ápice da degradação dos trabalhadores rurais ocorre durante um conflito para decidir quem fica com um *monte de esterco*. Diversos camponeses se envolvem na briga, por achar que têm direito ao esterco, ou por estar em frente as suas terras, ou por ter visto primeiro ou até mesmo por merecimento. Vianinha desenvolveu essa cena de uma maneira que a situação de calamidade dos camponeses seja vista com muito humor. A situação por si só já se torna risível por ser inusitada, e por retratar uma ação fora do convencional. Além disso, a fala das personagens durante a briga dá um tom cômico à cena, um exemplo disso é quando a velha diz “tem bosta prá todos”. O desfecho da confusão se dá com a chegada do Sargento acompanhado de um Cabo e de Miguel Preto que decidem apreender o dejetos, revelando que não é a primeira vez que o povo briga por um pouco de esterco.

Miguel lê para os camponeses um telegrama do doutor Espiridião, onde ele explica que seria impossível o término da construção de uma barragem. Avisa também que o preço do cacau caiu muito, tornando inviável continuar com a lavoura. O doutor pede para todos os camponeses deixarem as terras, argumentando que em dois anos tivera imensos prejuízos. Com isso, tem-se o problema da desocupação das terras por parte dos camponeses que em *Quatro quadras de terras* já se apresentava desde o início da trama. Sendo assim, em *Os Azeredos mais os Benevides* o problema da desapropriação das terras não se torna o foco principal, mas o ultimato frente à uma extensa e progressiva piora na vida dos trabalhadores.

Com a notícia dada por Miguel, muitos camponeses foram embora, mas os que ficaram se uniram e se armaram para saquear a cidade. Após alguns saques em bodegas e casas, os camponeses, orientados por Espiridião (filho de Alvimar), invadem a casa de seu Guimas, onde estavam presentes Miguel e o Sargento. Esta movimentação é interessante, pois Miguel Preto executa um papel importante, uma vez que representa o poder local e faz às vezes do doutor. Desde o começo ele é o Capanga do Coronel, mas apenas com a ausência de Espiridião é que ele assume o primeiro plano de discussões. Espiridião Filho, até então, era apenas o Filho do protagonista, mas agora assume o papel de líder do movimento revolucionário.

No quadro seguinte os camponeses liderados pelo filho de Alvimar invadem a casa de seu Guimas (um dos compradores do arroz produzido nas terras) e fazem uma boa refeição com a comida que o dono da casa pretendia servir para seus convidados (Miguel e o Sargento). Durante esta cena Alvimar e Lindaura experimentam diversas comidas, pela primeira vez conseguem fazer uma refeição decente. Dentre os alimentos que experimentam o que mais chama a atenção é o fato deles comerem pela primeira vez um chocolate, derivado do cacau que tanto tempo plantaram. Sendo assim, Vianna Filho faz uma denúncia ao mostrar que os camponeses não consomem os produtos feitos com o seu trabalho. Isso é muito corriqueiro, também entre os trabalhadores urbanos, muitos operários que trabalham em uma linha de produção, não conhecem o produto final.

Ao liderar a organização dos camponeses, Espiridião assume uma postura hostil, ora agredindo fisicamente as pessoas, ora insultando-as. Dentre suas atitudes agressivas, o rapaz obriga Miguel engolir o telegrama recebido pelo doutor Espiridião (no qual

comunicava a expulsão dos camponeses de suas terras). Pode-se notar que o camponês desconta a raiva que sente do doutor em seu capanga, isso reforça o papel desempenhado por Miguel de representante do dono das terras.

Com essa invasão Espiridião descobre que os objetos que roubava da casa de seu padrinho, e que eram apreendidos por Miguel, estavam na casa de seu Guimas, ou seja, o capanga reprimia o ato do rapaz e em seguida vendia os objetos roubados. Outra descoberta neste sentido foi que o Sargento vendera para Guimas todo esterco apreendido após a confusão relatada anteriormente. A hipocrisia de Miguel e do Sargento é revelada, uma vez que condenavam os camponeses por atos que eles mesmos praticavam.

As cenas finais da peça ocorrem em vários espaços. Primeiramente na casa do doutor Espiridião e conta com a presença de todos os membros de sua família. Durante a conversa entre os familiares fica evidente a preocupação do doutor Espiridião com os fatos ocorridos em suas terras, além de revelar que Albuquerque ocupa agora o cargo de Diretor da Segurança Pública, ou seja, mais um cargo conseguido por meio de relações pessoais, pois não se pode esquecer que Carvalhais é Governador da Bahia. Neste diálogo Espiridião questiona sobre a possibilidade de se construir a barragem (prometida) para resolver o problema dos camponeses. Ao receber a resposta negativa de seu sogro, o doutor assume uma postura mais agressiva, dizendo:

Mas para o café é possível, não é? O café, o senhor Raul Carvalhais deixa plantar quanto quiser. O cacau tem que destruir a plantação. Os ingleses também plantam cacau e os Carvalhais sempre foram amigos dos ingleses, não é? (VIANNA FILHO, 1968, p.99).

Com essa fala o dono das terras usa da ironia para remeter a de um fato ocorrido no início da trama, no qual Gonçalo Carvalhais ao invés de efetuar empréstimos para a família de Espiridião prefere negociar com a firma inglesa *Mon Dieu*. A presença do Sargento durante essa cena revela ao espectador outros ocorridos durante as invasões do dia anterior. Dos fatos relatados dois chamam mais a atenção, o primeiro foi a brutalidade dos revolucionários, que obrigaram o Sargento a comer esterco, e o outro mostra que as agressões ao capanga Miguel foram tão brutais que este se encontra hospitalizado.

Com reforço policial, todos os camponeses foram presos menos o líder do movimento Espiridião (filho de Alvimar). Sendo assim, o dono das terras convoca os pais de Espiridião para uma conversa. No diálogo entre os compadres, se vê que o doutor age

com um tom agressivo, desejando uma punição ao seu afilhado. As falas durante essa conversa dão a entender que a punição ao líder do movimento será a prisão como ocorreu com os outros envolvidos na confusão do dia anterior.

Lindaura acaba se isentando desse diálogo, a sua participação se restringe a um gemido dolorido quando o dono das terras questiona seu marido sobre o paradeiro de seu filho. Esse gemido caracteriza o sentimento de medo da resposta de seu marido, ou seja, o medo de Alvimar entregar o paradeiro do rapaz. A sonoridade da mãe do líder do movimento camponês traz para cena uma sensação negativa, criando um clima de tensão a cada resposta dada por seu marido.

Ao contrário do que acontece nas cenas anteriores, nesta Alvimar argumenta de diversas formas pedindo para Espiridião não castigar seu filho. Dentre os argumentos pode-se notar um tom apelativo com embasamento sentimental. O pai fala da criação do menino pelo padrinho, e também pontua a importância do rapaz nesta etapa de sua vida, uma vez que Espiridião é quem faz os trabalhos mais “pesados”. Enquanto o camponês argumenta, o doutor apenas repete a mesma pergunta, “Onde é que ele está?”. Na sétima vez que esta pergunta é feita, Alvimar não resiste e revela o local onde seu filho está, dizendo:

Deve estar na casa de Ana Rosa, pegou o dinheiro, não me deu, sumiu, nem pra ajudar na mudança, me deixou assim e agora onde eu vou? Está na casa de Ana Rosa fazendo estroinice vai ver... Vivia me destratando, mas eu cuidei da minha vida, sim, cuidei, que me fiquei na terra (VIANNA FILHO, 1968, p.101).

O quadro seguinte se passa em um quarto no qual estão presentes Espiridião e Ana Rosa (uma prostituta). O Sargento (estranhamente vestido à paisana), seguido de Albuquerque e Gonçalo Carvalhais, entram repentinamente no quarto. Assim que aparece em cena, o Sargento aponta violentamente uma arma para o rapaz que começa a implorar para não ser ferido. A fala de Espiridião demonstra imenso desespero e fragilidade, ele tenta convencer o Sargento a não atirar.

O argumento do rapaz não surte efeito e o Sargento atira, matando Espiridião. Antes de sair do quarto ele diz:

Não foi vingança, não, dona. Foi não. Não sou vingativo, não. Tive ordem de matar. Ele é perigoso. Se vai preso ia haver julgamento, ia haver muita notícia. Essas coisas não se deve de saber... Não é culpa minha. Tenho família na capital, ganho pouco. Sou vingativo não... (VIANNA FILHO, 1968, p.103).

A fala do militar indica que a morte do rapaz não foi causada por vingança, uma vez que insistentemente ele nega ser vingativo. Em seu discurso, o Sargento deixa claro que apenas está seguindo ordens do Coronel, para matar o líder do movimento revolucionário. De qualquer forma dá para se ter uma ideia de como os órgãos de “segurança” agiam no período pré-1964, reprimindo os movimentos que consideravam subversivos (como se sabe depois de 1964, essa situação tornou-se mais frequente).

Contudo, pode-se notar novamente a fusão entre o público e o privado constante durante a trama. Aqui é revelado o abuso de um organismo público em favor de um interesse privado, uma vez que o Sargento cumpriu as ordens do doutor, e matou o rapaz. A presença do Estado neste ato ilícito é reafirmada com a aparição de Albuquerque (Secretário de Segurança Pública) e de Carvalhais (Governador do Estado da Bahia). Sendo assim, Vianinha expõe novamente o problema de se ter membros da elite fazendo uso dos órgãos do Estado. Com isso, pode-se pensar que a crítica impressa aqui se destine ao cuidado com a administração pública, uma vez que dependendo do gestor o Estado pode se tornar mais um mecanismo, eficaz, de dominação da elite.

Além disso, a fala do Sargento também evidencia que a morte de Espiridião foi causada para que não houvesse repercussão do caso. Segundo o Sargento o rapaz era considerado perigoso, uma vez que poderia denunciar todas as práticas de exploração, e também as “relações” ilegais praticadas nas terras. Sendo assim, optou-se pela morte do rapaz para que não houvesse julgamento, ou seja, para ele não tivesse espaço para denunciar todos os atos de exploração sofridos e nem as ilegalidades praticadas nas terras de seu padrinho.

Provavelmente, o rapaz não foi morto por ser o líder do movimento, mas sim por ser o principal elemento do grupo de camponeses a contestar sua situação. É também possível que o rapaz tenha essa consciência sobre sua condição, por ter estudado. Sendo assim, doutor Espiridião ajudou seu afilhado a tomar consciência da exploração local (por meio do estudo), e com isso o rapaz se tornou seu principal inimigo. Isso torna a situação dialética e complexa, uma vez que o doutor fez questão de levar seu afilhado para a escola. Sendo assim, provavelmente na escola o menino teve certo conhecimento, e acabou aplicando em sua vida, percebendo a exploração que sofria. Por ter vivido junto de seu padrinho, Espiridião conhece outra vida, que seu pai nunca conheceu. Com isso, passou a contestar

mais e se tornou o principal inimigo de seu padrinho, que manda matá-lo. A morte do filho deixa no ar um suspense sobre a continuidade da amizade entre Alvimar (que acabou de ter seu filho morto a pedido de seu “amigo”) e Espiridião.

O desfecho da trama ocorre novamente na casa de Alvimar, onde acontece o velório. A chegada do doutor Espiridião deixa o clima mais tenso. A fala do fazendeiro confirma que a morte do filho de Alvimar foi um desejo do patrão, e, segundo este: “foi preciso fazer isso. Castigo é muito ruim. Mas é o único jeito de dar exemplo” (VIANNA FILHO, 1968, p.104-105). A frieza com que trata a morte de seu afilhado demonstra o modo hostil do doutor com os camponeses. Entretanto, essa maneira de agir de Espiridião representa o modo como são tratados os trabalhadores no capitalismo. Neste sistema os trabalhadores são vistos unicamente como instrumentos que geram riquezas, podendo ser substituídos a qualquer momento, uma vez que não há preocupação com o indivíduo, e sim com o lucro.

Para amenizar a situação desconfortável, Espiridião oferece uma quantia em dinheiro para seu compadre fazer o enterro de seu filho e também para recomeçar a vida em outro local. Neste momento Vianinha utiliza de outro artifício épico que é narrativa, e desta vez Lindaure assume, novamente, o papel de narrador e passa a contar para o espectador os sentimentos de Alvimar, que não sabe se vingará ou não de seu compadre. Cabe citar a fala de Lindaure, que diz:

Alvimar pensou
Olhou o doutor
Nos olhos a dor
Vingança chegou
A mão levantou
Cheia de não,
A calma no fim.
A mão levantou
E a mão parou.
A sua vingança, Alvimar?
CÔRO – Morreu no mar.
LINDAURA – Se vingá, Salustiano.
Já passou tanto ano.
CÔRO - Já passou tanto ano.
LINDAURA – Alvimar só sabe submissão
Não aprendeu a dizer não (VIANNA FILHO, 1968, p.105-106).

Como se vê a fala de Lindaura relata o pensamento de Alvimar se vingar de Espiridião. Mas como foi colocado pelo Côro “essa vontade morre no mar”. Sendo assim, o camponês desiste de sua vingança e aceita o dinheiro oferecido pelo fazendeiro, afirmando sua submissão ao dono das terras. Os dois se abraçaram mostrando que a “amizade” continua. Para Villas Bôas (2009) o desejo de vingança de Alvimar não se dá no âmbito pessoal, ao contrário disso, o autor afirma que representa o desejo da classe trabalhadora se vingar da elite dominante. Contudo, esse abraço que sela a amizade entre os dois compadres representa a aliança de classes, uma vez que as personagens são representantes de classes distintas (o operariado e a burguesia nacional). No entanto, Vianinha mostra exatamente a impossibilidade de haver uma aliança de classes, pois o prólogo que encerra esta obra se encarrega de mostrar que é impossível manter uma amizade entre pessoas de classes diferentes.

O uso do prólogo, comum ao teatro épico brechtiano, aqui assume uma característica diferenciada, ao contrário do usual este encerra a peça, o que causa certo estranhamento. Este artifício assume a finalidade de expor ao espectador o problema central da ficção, e também de apresentar as diversas personagens das peças. O prólogo final de *Os Azeredos mais os Benevides* tem a função de explicitar as lições que deveriam ser apreendidas pelo espectador a partir da trama apresentada. Segue um trecho do prólogo, que deve ser proferido coletivamente pelo elenco:

Mas o que queremos dizer
É que essa fraternidade
Ah, não é coisa do homem
Que não existe amizade
Se um passa fome, outro come
Se um existe, outro some.
Mas o que queremos dizer
Oiça bem, meu amigo
Se você quer amizade
Tenha sempre um inimigo
Acabe com a desigualdade (VIANNA FILHO, 1968,p.107).

O prólogo contesta a visão final de uma verdadeira amizade entre Espiridião e Alvimar. Para tanto utiliza do argumento social para ressaltar a impossibilidade de haver uma verdadeira amizade “se um come e o outro passa fome”. Sendo assim, a incompatibilidade se dá por meio do sistema capitalista, ou seja, a estrutura do capitalismo

é responsável pela desigualdade entre as classes, e com isso responsável por não deixar com que a amizade entre o camponês e seu patrão aconteça. O prólogo reforça a ideia que vai sendo construída durante toda a obra. Sendo assim, a peça tem por objetivo abrir os olhos do espectador, partindo de um exemplo negativo, ou seja, mostra o quando a ignorância e a exploração podem cegar um homem, a ponto de ele manter sua submissão perante o assassino de seu filho.

6.0. Considerações Finais:

O percurso traçado até aqui objetivou mostrar por meio da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho que suas peças escritas durante o período do CPC da UNE apresentam valor estético. As análises das peças seguiram neste sentido, ou seja, demonstrar quais foram os elementos artísticos utilizados para a formulação dessas cinco obras. Sendo assim, por meio das análises ficou evidente que apesar de Vianinha ter privilegiado uma escrita com intuito político suas peças possuem qualidades artísticas, uma vez que não foram poucas as referências estéticas encontradas.

Esse conjunto de peças tem elementos em comum. Os problemas centrais apresentados relacionam-se diretamente com o sistema capitalista. Sendo assim, por meio delas, o dramaturgo expõe sua crítica ao sistema político-econômico-social que vigora no Brasil. Em *A mais valia vai acabar, seu Edgar* vê-se o funcionamento do capitalismo sob a ótica da crítica feita por Karl Marx. Com isso o espectador compreende os mecanismos de exploração utilizados pelos proprietários dos meios de produção, que são os responsáveis pela desigualdade social. Um exemplo disso pode ser visto no desfecho da peça ao mostrar que o lucro (fruto da exploração) é o responsável pela desigualdade entre os Capitalistas e os Desgraçados, pois o primeiro grupo consegue obter objetos de luxo, tais como iates, enquanto que o segundo passa fome.

Em *Brasil, versão brasileira* a relação com o capitalismo se dá em duas instâncias diferentes. A primeira é o embate entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, pois mostra que há tentativas constantes dos países considerados mais ricos explorarem, por meio de mecanismos capitalistas, outros considerados mais pobres. Na peça isso ocorre no Brasil, que sofre com a exploração dos EUA. A segunda instância se aproxima do apresentado em *A mais valia vai acabar*, uma vez que expõe a relação de exploração entre o dono de uma refinaria petroleira e seus operários.

O *Auto dos 99%* apresenta um histórico do Brasil a fim de mostrar diversas formas de exploração capitalista. Neste sentido, é apresentado desde a colonização na qual os europeus retiravam elementos naturais de nosso território (para transformar em acúmulo de capital) até a criação da universidade, na qual ingressavam apenas os filhos de

latifundiários. É interessante que esse histórico ligado ao capitalismo serve para embasar o argumento de que a universidade é excludente e privilegia membros da classe social dominante.

Já em *Quatro quadras de terras* e em *Os Azeredos mais os Benevides* o sistema capitalista aparece com as relações de trabalho no campo. Sendo assim, o capitalista assume a forma de fazendeiro (dono da propriedade) e os explorados são os camponeses que trabalham de forma “semifeudal”, ou seja, em condições precárias para gerar lucro ao dono das terras. Nestas duas peças o problema do capitalismo aparece também com a falta de capital por parte das famílias camponesas, que não possuem residências próprias, e com isso dependem muito de seus patrões para viverem.

Dessa forma, podem-se dividir as personagens de Oduvaldo Vianna Filho em dois grupos opostos: opressores e oprimidos. O autor nos apresenta duas linhas de oprimidos, sendo que os primeiros são aqueles que não têm consciência de suas situações, é do caso dos Desgraçados 1, 2 e 3 (na peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*); dos alunos no *Auto dos 99%* ; e também de alguns trabalhadores de *Quatro quadras de terras* que, como Jerônimo, decidem não resistir, além, é claro, de Alvimar que é a figura mais representativa do oprimido, pois resiste em enxergar sua realidade. Estas personagens não apresentam uma preocupação política, são complacentes com sua vida e não enxergam que estão sendo oprimidas, por isso, não buscam nenhuma transformação significativa. Elas demonstram sua alienação por acreditarem que a única forma de melhorar suas vidas é alcançando o desejo de seus patrões (desejo esse ligado à lógica capitalista).

Os outros oprimidos são aqueles que não estão satisfeitos com sua situação, e de alguma forma tentam mudá-la. É o caso das personagens: D4, do Estudante que invade a reunião da congregação, de Diógenes, Espártaco, Tiago e Claudionor (que assume uma postura mais flexível). Além dos camponeses de *Quatro quadras de terra* que como Demétrio enfrentam a polícia com armas. Espiridião, filho de Alvimar, também possui esta característica “revolucionária”, uma vez que uniu um grupo de trabalhadores para formar uma resistência contra seu patrão.

Os opressores, por sua vez, apresentam características individualistas, não se importando com as dificuldades da vida dos operários/proletário/camponeses. A opressão

na obra de Vianinha recebe características capitalistas, retratando a opressão específica do trabalho.

Em *A mais-valia vai acabar* os Capitalistas exploram conscientemente os trabalhadores, com exceção do Capitalista 3. Em *Brasil, versão brasileira* o Capitalista Vidigal procura atender algumas reivindicações dos operários, com medo que façam uma greve. Nas peças que retratam o trabalho no campo a proximidade entre opressor e oprimido é mais estreita, pois a maioria dos camponeses vê seus patrões como um ser superior, criando um laço afetivo. As personagens alunos do *Auto dos 99%* são oprimidas por seus professores, funcionários da universidade e pelo poder público.

A relação entre opressores e oprimidos acontece no local de trabalho, espaço escolhido por Vianna Filho para tratar as questões sociais e expor suas críticas. Em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar e Brasil, versão brasileira* a fábrica é o ponto onde se desenvolve a história, e por meio dela Oduvaldo Vianna Filho discute o problema da exploração sofrida pelo trabalhador urbano. No *Auto dos 99%*, o lugar de trabalho é a universidade, e por meio dela Vianna Filho explicita os principais problemas do ensino superior no Brasil. Já em *Quatro quadras de terra* e em *Os Azeredos mais os Benevides* ele aponta a opressão sofrida pelo trabalhador rural, ambientada no campo, como foi dito anteriormente.

Sendo assim, o local de trabalho representado nas peças tem grande importância, uma vez que ele é o ponto de ligação entre a obra de arte e a crítica social. A escolha do espaço de trabalho mostra-se bastante pertinente para os objetivos propostos, por ser um local frequentado por grande parte da sociedade, onde há nitidamente o encontro entre diversas classes sociais, e também onde ocorre o convívio entre o patrão e o empregado. Além de ser um local onde se estabelecem relações de exploração, esse espaço é o mais viável para as denúncias contra o sistema capitalista.

A defasagem do poder público foi denunciada por Vianinha nessas peças. Em *Brasil, versão brasileira* se vê uma mescla de interesses pessoais com os públicos, que deveriam atender aos interesses coletivos e não aos pessoais. Numa das cenas Vidigal muda seu voto mantendo o contrato com a firma *Kellog*, pois esse foi o único jeito que encontrou para conseguir um empréstimo, além de mostrar que o industrial nacionalista apenas conseguia financiamentos por ser amigo do presidente da República. No *Auto dos 99%* essa

miscelânea entre público e privado fica evidente na reunião da congregação, onde os Velhos atendem apenas os pedidos que lhes convém como, por exemplo, a reforma da fachada da universidade, sobrepondo interesses pessoais ao bem coletivo. Em *Quatro quadras de terra* e nos *Os Azeredos mais os Benevides*, também há esta fusão, pois o poder público é substituído pelo privado, onde as leis são reestruturadas por coronéis, que as usam para maior concentração de poder. Em *Os Azeredos* os camponeses são “obrigados” a participarem de um esquema ilegal para eleger um político parente de seu patrão.

As personagens que ocupam cargos públicos e que são, de certo modo, responsáveis por praticar a fusão entre o público e o privado apresentam diversas características negativas. Gonçalo Carvalhais, eleito governador da Bahia em *Os Azeredos*, se apresenta como um homem interesseiro: enquanto político faz promessas que não saem do plano eleitoral, além de nomear parentes para cargos importantes. Esta personagem é também responsável por intensificar as relações do coronelismo nas terras de Espiridião.

Assim como Carvalhais, Albuquerque é uma personagem que demonstra certo interesse financeiro na produção de cacau de seu irmão e durante boa parte da trama demonstra ser apático, muito desinteressado pelos cargos em que foi nomeado (Juiz e Secretário de Segurança). Enquanto atuava como Juiz, buscava resolver os problemas de forma mais fácil. Sem cumprir sua função, ele dava uma quantia de dinheiro para cada um dos reclamantes e assim resolvia os problemas. Quando era Secretário de Segurança viu um de seus subalternos assassinar o garoto Espiridião sem interferir, ou seja, foi conivente com a morte de um cidadão.

Por sua vez em *Brasil* Dionísio (presidente da República) assume uma postura medrosa e covarde, pois sobrepõe os interesses internacionais aos do país que representa. Todos os seus atos são permeados por um sentimento de medo, ele fica receoso de desagradar os outros políticos que são favoráveis ao capitalismo estrangeiro. Outra personagem que ocupa um cargo público em *Brasil* é Prudente Sotto Mayor. O industrial deixa dúvidas sobre sua postura ética, uma vez que Vidigal levanta a suspeita de corrupção envolvendo seu nome. Suas falas são marcadas com um tom arrogante e demonstra ser intolerante ao não aceitar opiniões contrárias a sua.

Em *Auto dos 99%* o poder político é desempenhado pelos professores, em sua maioria, “velhos” desatualizados que tratam de temas desinteressantes e sem

aprofundamento teórico. Por meio das cenas das aulas, fica a impressão que os professores decoraram o conteúdo, pois não conseguem dialogar com os alunos. Os “Velhos” da congregação também exercem a função de poder político, e como as outras personagens eles são retratados de forma arrogante, atuam com conservadorismo e não aceitam nenhum tipo de mudanças, além de serem fúteis ao se preocuparem com questões irrelevantes (como, por exemplo, quando propõe a mudança do friso de ouro da escadaria principal da universidade).

A mistura do público com o privado se dá em *Quatro quadras* por meio das personagens Prefeito e Enílton Monteiro (Secretário de Justiça). O primeiro vê os problemas enfrentados pelos camponeses, mas não age de forma que busque melhorar as condições dos trabalhadores, apresenta-se conivente com a postura adotada pelo dono das terras. Já o segundo apresenta certa preocupação social com os trabalhadores rurais, porém há um interesse eleitoral por trás.

Além dessas personagens, nas peças sobre a questão da terra (analisadas no quarto capítulo) aparecem outras que representam o poder público, mas, ao contrário das figuras retratadas acima, estas são responsáveis apenas pelo poder local. Miguel Preto, Miguel Encarregado e o Sargento são exemplos desse tipo de poder, uma vez que na ausência dos donos das terras são eles que assumem o poder total. Assim como os outros, eles são autoritários, arrogantes, não buscam ser justos e agem de acordo com seu próprio interesse. Além disso, se apresentam de forma violenta, uma vez que exercem a função de jagunços do Coronel.

Sendo assim, se vê que Vianna Filho fez questão de qualificar negativamente todos os políticos que aparecem no decorrer das tramas. Provavelmente essa personalidade negativa impressa nas personagens sirva para gerar no espectador uma revolta, e com isso despertar o sentimento de mudança. Além disso, os espectadores reconhecem os erros cometidos por políticos da vida real por meio da ficção.

Muitas vezes as críticas sobre o capitalismo e a exploração do trabalhador acontecem por meio da questão do trabalho, mas, pode-se observar também que ela está presente na relação familiar, principalmente entre pais e filhos. Nas peças *Brasil, versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides* as disputas ideológicas envolvem pais e filhos.

Um exemplo disso é a relação vivida pelas personagens Diógenes e Espartáco (pai e filho) de *Brasil, versão brasileira* que desenvolvem um embate ideológico sobre uma greve, mostrando seu posicionamento político e refletindo, por meio de suas divergências, o tema central da peça (as diversas vertentes da esquerda comunista e a questão do imperialismo). Entretanto, as relações entre pai e filho não se dão apenas no plano político, mas também são estendidas a conflitos de gerações, assim como permeiam questões de relação familiar.

Isso também acontece em *Quatro quadras de terras* e em *Os Azeredos mais os Benevides*. Enquanto Jerônimo e Alvimar simbolizam os trabalhadores que idolatram seus patrões (Coronel Salles e Doutor Espiridião), e que aceitam passivamente sua condição, uma vez que não possuem a consciência de sua exploração, seus filhos Demétrio e Espiridião sabem que são explorados e lutam de todas as formas para não terem suas vidas igualadas as de seus pais. São incontáveis as disputas ideológicas travadas entre os pais e os filhos. Muitas se dão por essa divergência ideológica, mas outras vezes o espectador percebe que esses embates são gerados por uma incompatibilidade entre gerações, ou seja, os filhos vivem em uma nova era, a qual seus pais, por causa de suas simplicidades, não compreendem, não aceitando as opiniões dos jovens. Isso pode ser exemplificado no momento em que Demétrio indica um curso para ensinar novas técnicas de adubar a terra, e logo é contestado por seus pais, que dizem já saber todas as técnicas necessárias. Para Maria Silvia Betti:

A importância deste modelo encontra-se menos no fato de repetir-se nas três peças que Vianinha escreve neste período do que no de ter-se revelado, posteriormente, uma das características mais insistentes no enredo de seus textos. Isso permite apontar, nesse tríduo dramático, a gênese de uma relação arquetípica e reveladora de cuja abordagem Vianinha conseguiu extrair novos aspectos durante toda a sua trajetória de dramaturgo (BETTI, 1997, p.140).

A fala da pesquisadora é reveladora no sentido de mostrar que a relação entre pai e filho, explorada durante o período do CPC da UNE, se tornará uma característica típica da dramaturgia de Vianna Filho, que perdurou até sua última obra, *Rasga Coração*. Esse artifício serve para enriquecer, do ponto de vista artístico, as obras em questão, uma vez que por meio dele o dramaturgo dialoga o tema central com outros problemas de ordem mais subjetiva. Além disso, a relação pai e filho se torna interessante ao mostrar visões

contraditórias sobre um mesmo assunto, fazendo o espectador analisar o problema por, pelo menos, dois ângulos diferentes.

Para que o efeito do conflito familiar funcione perfeitamente, as personagens devem ser bem construídas esteticamente. Neste sentido as personagens envolvidas em embates familiares, nas tramas de Vianinha, são bem construídas. Elas apresentam personalidades complexas, muitas vezes surpreendem com ações contraditórias, sofrem com suas ações, magoam e são magoadas, refletem sobre os diversos problemas apresentados, além de terem um passado. Um exemplo desse tipo de construção é o protagonista de *Quatro quadras de terra*, Jerônimo. Ele é vivaz, age de acordo com sua intuição, defende sua posição, sofre com suas escolhas, se envergonha, mente, trai seus companheiros, ama sua família, ou seja, possui traços psicológicos muito reais.

Jerônimo também serve para exemplificar o fato do dramaturgo adequar a linguagem das personagens ao local em que vivem. Como o protagonista de *Quatro quadras de terra* vive no campo, utiliza algumas palavras ou gírias típicas de camponeses, além de em algumas falas ficar nítido o sotaque nordestino. É interessante ressaltar que o passado das personagens realistas são mostrados de forma não linear, geralmente o espectador fica sabendo dos feitos passados por meio de diálogos com outras personagens ou mesmo em conversas entre outras personagens. Em peças como *Brasil, versão brasileira*, enquadrada nos moldes do teatro épico brechtiano, Vianna Filho utiliza do mecanismo das próprias personagens se apresentarem e falarem um pouco de suas histórias.

O método teatral de Bertolt Brecht foi aproveitado por Vianinha em diversas peças durante o CPC da UNE. Dentre as referências brechtianas pode-se destacar a utilização de personagens-tipo, muito utilizada em *A mais-valia vai acabar*, na qual grande parte das personagens se enquadram neste molde, mas também utilizada no decorrer das outras peças, para a formulação de personagens secundárias. Os tipos são personagens fixas, que não apresentam uma psicologia, por isso não tem passado e nem sofrem com conflitos, são construídas por meio de elementos gerais. Sendo assim, nem apresentam nomes próprios como, por exemplo, os Degraçados e os Capitalistas de *A mais-valia*, os Alunos, Professores, o Bedel e o Estudante do *Auto dos 99%* ou mesmo os membros da família Albuquerque em *Os Azeredos*, o Pai, a Mãe e o Tio. Como se pode observar, os tipos eram comuns também em espetáculos do Teatro de Revista e em peças de *agitprop*, por isso

essas personagens aparecem de maneira mais intensa nas peças *A mais-valia* e *Auto dos 99%*.

Com exceção de *Quatro quadras*, a utilização das canções nas peças de Oduvaldo Vianna Filho também remetem às técnicas brechtianas, uma vez que as canções servem para expressar o sentimento das personagens, além de comentar o texto, acrescentando algumas informações. Assim como no teatro de revista, no teatro épico muitas vezes as canções substituem parte da ação dramática, narrando os fatos. Como foi falado, as músicas compostas para *Os Azeredos* remetem também a uma preocupação estética ao misturar diversos gêneros musicais típicos da região agrária, local onde se passa a peça.

O prólogo das peças, também remete ao uso comum da técnica do teatro épico. Com exceção de *Quatro quadras* (que está inserida no modelo dramático) e de *Os Azeredos* (que foge ao uso comum, pois é inserido ao final da trama). As outras peças incorporam no início da trama o prólogo brechtiano que cumpre com a função de apresentar as diversas personagens da história, além de introduzir a temática central da peça. No caso de *A mais-valia vai acabar* o prólogo se encarrega de apresentar o aspecto formal da obra, mostrando que um mesmo ator representa diversas personagens.

De Brecht, Vianinha também utilizou em suas peças a questão da dialética, como foi ressaltado anteriormente, os diversos temas trabalhados durante as obras foram sendo debatidos por personagens com visões antagônicas como, por exemplo, as questões discutidas entre pais e filhos. As contradições presentes nas peças não apareceram apenas de forma verbalizada, muitas vezes as ações das personagens contradizem suas falas ou mesmo outras ações, como é o caso da cena em que Siá Rosa encontra Espiridião pela primeira vez.

Os *slides* utilizados durante a mudança de cenas de *Brasil* servem para intensificar a questão da dialética do texto, uma vez que as falas e ações das personagens são constantemente contrapostas por imagens que questionam a veracidade dos fatos encenados. Assim como os *slides*, o uso cinematográfico que remete ao teatro político de Erwin Piscator foi incorporado à encenação de *A mais-valia, vai acabar seu Edgar*, servindo como pano de fundo para ilustrar algumas passagens da peça.

O humor adotado nas peças remete à comicidade do teatro de revista, do humor radiofônico e do cômico circense. As peças *A mais-valia* e *Auto dos 99%* são

completamente recheadas de comicidade, em todos os quadros contém algo de risível. Nas peças de Vianinha o humor assume a característica de intensificar as críticas pontuadas nos textos, mas também adota a noção de suavizar ou mudar o tom do espetáculo. Em *Quatro quadras de terra*, por exemplo, a personagem cômica Chiquinho aparece após as cenas tensas, de discussões, fazendo algo engraçado, quebrando o ritmo adotado pelo espetáculo.

Sendo assim, com as peças de Vianna Filho tem-se uma amostra diversificada de gêneros teatrais, dentre eles o teatro de revista, *agitprop*, teatro épico e drama. Mesmo sendo de gêneros diferentes, as obras possuem certa homogeneidade ao tratar de temas como a exploração capitalista, a deficiência do poder público, as relações entre opressores e oprimidos, além das relações familiares e do individualismo. Essa diversidade de gêneros, de temas e a forma como foram trabalhados nas peças, atingindo seus objetivos, mostram a importância artística de Vianinha enquanto dramaturgo do CPC e, conseqüentemente, dentro da história do teatro brasileiro.

Para concluir, cabe ressaltar que os documentos utilizados neste trabalho contradizem o discurso “oficialmente adotado” sobre o Centro Popular de Cultura. As análises das peças mostram, ao contrário das entrevistas e dos estudos acadêmicos, que houve uma preocupação estética e que os temas foram trabalhados de forma dialética, levando à reflexão. Além do mais, muitas personagens representam o povo brasileiro de forma heterogênea e não romântica ou estereotipada.

7.0. Bibliografia

7.1. Livros e Artigos

ADORNO, Theodor. *A indústria cultural e a Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro: seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENDER, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O centro popular de cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

BOAL, Julián. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 2000.

BÔAS, Rafael Litvin Villas. *Teatro Político e Questão Agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Brasília- DF, 2009. (Doutorado em Estudos Literários e Literaturas) – Instituto de Letras – Universidade de Brasília (UNB).

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CONTREARAS, Edelvira Del Carmem A. *Os Desbravadores: a Petrobrás e a Construção do Brasil Industrial*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

COSTA, Iná Camargo da. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____, Iná Camargo da. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CUNHA, Luiz Antônio. GÓES, Moacyr de. *O Golpe na Educação*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1996.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo, Editora da UNICAMP, 1994.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DOMONT, Beatriz. *Um sonho interrompido: o Centro Popular de Cultura da UNE 1961-1964*. São Paulo: Porto Calendário, 1997.

FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma e AGUIAR, Flávio. *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: EDUSP, 1997.

FÁVERO, M. L.A. Vinte e cinco anos de reforma universitária: um balanço. In: MOROSINI, M. C. (Org.) *Universidade no Mercosul*. São Paulo: Cortez, 1994, p 149- 177. _____ . *UNE em tempos de autoritarismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

FREDERICO, Celso. A política dos comunistas. In: MORAES, João Quartim. *História do marxismo no Brasil*. Vol. 03. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.p.275-304.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante á música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GÓES, Fred e BUENO, André. *O que é Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/ 1970*. Rio de Janeiro: brasiliense, 1978.

JULIÃO, Francisco. Entrevista concedida a Aspácia Camargo. BARCELLOS, Fernando H. G. Francisco Julião e as ligas camponesas: uma análise das narrativas e usos do passado. *Revista NEAD*.s/d.

LIMA, Haroldo e ARANTES, Aldo. *História da Ação Popular da JUC ao PC do B*. São Paulo: Alfa-omega, 1984.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto*. 3ed. São Paulo: Alfa Ômega, 1976.

LODY, Raul. *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MAGALDI, *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Ed. Conselho estadual de cultura, 1962.

_____, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Ed. Difusão Européia, 1962a.

MANGABEIRA, Francisco. *Imperialismo, Petróleo, Petrobrás*. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.

MARTINS, Carlos E. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1963.

_____. Anteprojeto do manifesto do centro popular de cultura. *Arte em revista: anos 60*. v. , n. , p. , jan./mar. 1979.

_____. História do CPC. *Arte e Revista*, nº 3, São Paulo, Kairós, 1980.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política*.Vol.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

MORAES, Denis de. *Vianinha cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOSTAÇO, E. *Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo, Proposta Editorial, 1982.

- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.
- NOVAIS, Fernando A., MELO, João M. C. de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: *História da vida privada no Brasil*. Vol.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____, Rosângela. *Vianinha - um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PCB: vinte anos de política 1958-1979 (documentos)*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- _____, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- PELANDÉ, Nicéia Lemos. *Ensinar e aprender com Paulo Freire: 40 horas 40 anos depois*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1957.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral (1947-1956)*. São Paulo: Martins, 1956.
- _____, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 2003.
- _____, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, 1964.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Márcia Regina. *Traços Épico-Bretchianos na dramaturgia portuguesa: O Render dos heróis de Cardoso Pires e Felizmente há Luar! De Sttau Monteiro*. Araraquara – S.P, 2010. (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras - Universidade Estadual Paulista (UNESP).

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2º ed. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____, Anatol. *teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1992, p.61-92.

SILVA, Armando Sérgio da. Uma Oficina de atores: *A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1989.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SOUZA, Maria do Carmo Capello. *Estado e Partidos Políticos no Brasil (1930 a 1964)*. São Paulo: Alfa-omega, 1983.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

TOLEDO, Caio Navarro de. *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do Iseb*. São Paulo: Revan, 2006.

_____, Caio Navarro de. *Iseb: Fábrica de ideologias*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

VARGAS, Maria Thereza. GUIMARÃES, Carmelinda e LIMA, Mariângela Alves de (textos organizados), *Dionysos* n. 24, Rio de Janeiro, MEC/DAC/FUNARTE/SNT, out. 1978 – número especial sobre o Teatro de Arena.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

_____, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

VIERA, Thais Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e Militância política em Brasil - Versão brasileira (1962)*. Uberlândia, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – instituto de História- Universidade Federal de Uberlândia.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredos mais os Benevides*. Rio de Janeiro: Plano editorial, 1969.

VILLANOVA, José. *Universidade do Brasil*. Rio de Janeiro: Serviços dos Países S.A., 1948.

7.2. Entrevistas

Assis, Francisco de. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, agosto de 2009.

PÉCORA, José Renato. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. São Paulo, janeiro de 2011.

GARCIA, Marco Aurélio. Entrevista concedida à Rafael de Souza Villares. Brasília, julho de 2011.

7.3 Sites consultados

UOL- Universo Online. *Biografias*. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/>. Acesso em 25 de maio de 2011.

FGV – Fundação Getúlio Vargas. *Dicionário Histórico bibliográfico brasileiro*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>. Acesso em 25 de maio de 2011.

8.0 ANEXOS (Entrevistas)

8.1. Anexo Entrevista com Chico de Assis

Concedida a Rafael de Souza Villares no dia 07/08/2009.

COMO SE DEU A SUA TRANSIÇÃO DO TEATRO DE ARENA PARA A FORMAÇÃO DO GRUPO QUE ENCENOU “A MAIS VALIA VAI ACABAR SEU EDGAR”?

Chico de Assis - Essa transição se deu quando eu saí do teatro de arena e fui para o Teatro Jovem no Rio de Janeiro e resolvi montar uma peça *A mais-valia vai acabar*. Era uma peça do Vianinha, mas quem começou a escrever ela, era o Miguel Borges, eu e ele. Depois eu e o Miguel Borges *dormimos no ponto* e o Vianinha terminou a peça e ficou sendo dele. Mas, eu quando fui lá para o Teatro Jovem falei: eu vou montar aquela peça, era uma peça que eu tinha dado opiniões, tudo, tinha uma familiaridade com aquela peça. Então a transição do Arena foi assim, saiu eu primeiro, aí saiu o Vianinha, o Flávio Migliaccio, o Milton Gonçalves e o Nelson Xavier, então saíram todos. Comigo veio só o Vianinha, o Nelson Xavier, Milton Gonçalves e Flávio Migliaccio tomaram outras direções. O Flávio Migliaccio foi fazer cinema; o Milton foi fazer um grupo de teatro do negro e o Nelson Xavier foi fazer teatro como ator em outros lugares.

COMO SURTIU A IDEIA DE MONTAR A PEÇA “A MAIS VALIA VAI ACABAR SEU EDGAR”? CONSIDERANDO A EVIDENTE INFLUÊNCIA BRECHTIANA PRESENTE NO TEXTO, COMENTE O PROCESSO DE APROXIMAÇÃO DO GRUPO COM O MÉTODO DO DRAMATURGO ALEMÃO.

Chico de Assis - O Brecht, eu já estava com o Brecht na cabeça a muito tempo atrás desde de 1956, quando eu fui para o Teatro de Arena eu fui levando o Brecht na cabeça, mas ninguém tinha lido ainda isso em 58 , ninguém conhecia o Brecht ainda, só eu. Aí quando no Rio, quando começou eu e o Miguel Borges que era um cara que também conhecia Brecht, e o Vianinha escrevendo a peça nós decidimos que seria uma peça nos moldes de Brecht. O espetáculo decidi que ele seria primeiro *piscatoriano* com a coisa de Erwin Piscator e segundo Brechtiano, mas primeiro piscatoriano. Eu estava sempre algum tempo na frente de todos eles nesse negócio Brecht, tanto na teoria como na prática.

COMO FOI O TRABALHO DE PREPARO DOS ATORES? HOUVE ALGUMA DISCUSSÃO TEÓRICA SOBRE A TEORIA DE MARX? (O VIANINHA LIA MARX?).

Chico de Assis - Houve muita discussão sobre teatro, evidentemente sobre Marx, da peça chamada *A mais valia*, embora a peça não consiga chegar na mais-valia, ela não aborda realmente a mais-valia, fica na beira, fica fora, e outras coisas a gente abordou. Eu comecei, o Vianinha não estava lá no começo. Até a estreia ele não estava lá, na estreia ele foi lá assistir depois vagou um papel e chamei ele para fazer e ele veio. Então no começo da montagem eu fazia ensaios abertos lá na faculdade da praia vermelha, na faculdade de arquitetura (da praia vermelha) e nesses ensaios abertos começaram a vir muitas pessoas. Vinha o Millôr Fernandes, vinha o Hélio Fernandes, irmão dele, vinha uma série de jornalistas, vinha o pessoal do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Eles adoravam ficar lá sentados assistindo os ensaios e eu conversava muito com eles sobre o que tava acontecendo nos ensaios e foi se formando um grupo assíduo de pessoas que frequentava lá. Eu tinha decidido conservar esse grupo de alguma forma só que eu não sabia direito como, o grupo era muito amplo, tinha Hélio Fernandes que era do Carlos Lacerda, tinha o Millôr que era um cara mais ou menos até de direita e tinha a maioria que era o pessoal de esquerda, essa coisa tudo bem. Mas eu estava organizando eles para continuar com aquele movimento que se formou entorno da montagem da *Mais-valia*, aí quando o Vianna veio trabalhar na peça, o Vianna viu esse grupo que eu tinha arrumado, e ele junto com uma das pessoas que eu tinha trazido que era o Carlos Estevam Martins, eles resolveram que ia ter um negócio chamado Centro Popular de Cultura. Aí eu fui contra porque eu falei assim: olha eu consegui fazer uma coisa ampla politicamente e vocês querem botar isso dentro da UNE, não sou a favor. A UNE vai dar uma cara de movimento estudantil de esquerda AP/PC, essa coisa que eu não acho bom. Mas, em todo o caso eu participei do comecinho, mas me mandei e vim fundar o de São Paulo e depois eu fui pra Bahia, pro CPC da Bahia. Em São Paulo, nós fundamos no sindicato dos metalúrgicos, não em Santo André, em São Paulo no Teatro de Arena. O que eu não queria era ligar o CPC ao meio estudantil. Eu achava que era politicamente, completamente equivocado, como foi, como se demonstrou. Esse foi o curso da coisa, eu reuni as pessoas e depois eles resolveram fazer isso. As pessoas foram embora, ficaram lá três ou quatro, imagina se o Millôr Fernandes e o Hélio Fernandes iam na UNE, não iam não, não tinham nada a vê. Então já começou estragando a unidade que eu tinha conseguido, a frente ampla, porque naquele tempo o Partido Comunista, do qual eu fazia parte, era a favor da frente ampla. Eu estava agindo de acordo com o partido na frente ampla,

estava fazendo unidade com uma porção de gente de várias procedências políticas, e de varias posições políticas. Então é mais ou menos por aí que aconteceu.

QUAIS OS MOTIVOS DA SUA SAÍDA DO ARENA PARA O TEATRO JOVEM?

Chico de Assis - A minha saída se deu porque o Zé Renato tinha prometido fazer sociedade conosco no Teatro de Arena. Aí eu cobreí, falei: Zé eu acho um bom momento para você fazer a sociedade, aí o Zé pegou, fez um discurso não sei o que lá, que ele faria com todo mundo menos com um, que era comigo. Eu tinha as ideias muito diferentes das dele, eu falei Zé pode fazer com eles porque eu estou fora, e saí. Foi assim que eu saí do Arena. Só que o Zé não fez sociedade nenhuma e mais tarde vendeu o teatro, mas não fazer sociedade nenhuma era um golpe dele. Mas, foi assim que eu saí, os outros eu não sei até que ponto o meu exemplo teve influência nas decisões, mas eu acho que foi mais ou menos pela mesma coisa, porque o Zé tinha entregue a direção do Teatro de Arena para o Paulo Afonso Grisole e nós tínhamos combinado entre nós uma porção de regras a respeito de pagamentos, como por exemplo, de como que a gente queria dividir o dinheiro que era cada um de acordo com sua necessidade, então quem tinha filho ganhava mais, quem não tinha ganhava menos. E o Grisole foi lá e começou, o que a gente não faria nunca, tratos escondidos, escondendo um do outro, criando um ambiente não muito democrático.

LEVANDO EM CONSIDERAÇÃO AS DIFICULDADES FINANCEIRAS DO GRUPO NAQUELE MOMENTO, COMO VOCÊS CONSEGUIRAM OBTER UMA MONTAGEM TÃO GRANDIOSA? COMO SE DEU A DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO?

Chico de Assis - Foi financiado, no começo pelo próprio Teatro Jovem, e depois pelo pessoal da arquitetura da faculdade da praia vermelha, porque o pessoal do Teatro Jovem depois saiu. Saiu da sociedade antes da peça estreiar. E fiquei eu com o pessoal da arquitetura, e outros que tinham vindo depois, com o que eu tinha trazido do Arena. Eu trouxe do Arena o Joel Barcellos, que veio comigo de lá, o Hugo Carvana, que veio comigo de lá, o pessoal que era mais ou menos chegado a mim, que era do Arena eu trouxe. Eu trouxe para montar e juntei com o pessoal que eu fiquei conhecendo lá, uns arquitetos, a maior parte arquitetos e outros que chegaram se aproximaram. Então o dinheiro vinha da turma mesmo, vinha do

pessoal. Eu também não sei, eu não fiz uma coisa muito cara, fiz uma coisa muito barata. Tinha material lá para a construção, tinha essas coisas lá, foi uma coisa meio aproveitada.

A divulgação do espetáculo se deu porque na época eu tinha muitos amigos jornalistas foi através deles, dos meus amigos jornalistas.

COMO VOCÊ SENTIU A RECEPÇÃO DO PÚBLICO DA PEÇA?

Chico de Assis - O espetáculo atípico no Rio de Janeiro, que era um espetáculo ao ar livre no teatro que cabia oitocentas pessoas e o teatro lotou dois anos. Até agora o espetáculo mais importante do Rio de Janeiro feito naquele momento o espetáculo mais importante do Brasil, *A mais-valia*.

COMENTE UM POUCO A ATUAÇÃO DE VIANINHA ENQUANTO MEMBRO DO GRUPO.

Chico de Assis - Ai eu já não sei, o que conforme eu disse a você, eu não concordei com a linha do CPC ser ligado a estudantes. E foi montar CPC porque a ideia era minha também. Vim montar aqui em São Paulo, trabalhei no de Santo André, trabalhei no da Bahia. Mas, no Rio de Janeiro eu participava das reuniões que vinham todos os CPCs, eu vinha representando ora a Bahia, ora Santo André, ora São Paulo.

COM RELAÇÃO A PEÇA O *AUTO DOS 99%* O QUE VOCÊ LEMBRA?

Chico de Assis - Foi uma peça que foi feita logo que a UNE tomou conta do CPC a verdade é essa. Então eu acho que foi na época o Serra, esse que é governador, com mais os caras da AP (Ação Política) com uns caras que estavam no comando da UNE. Então chegou-se a conclusão de se fazer uma peça para estudante, o que foi mais um erro, porque além de estar dentro da UNE estava fazendo a cabeça de quem já tinha a cabeça feita. Fazer peça para estudante, estudante fazendo peça para estudante, sobre problema estudantil, não sei o que eles pretendiam com isso, mas em todo o caso. Eu discuti a peça, discordei. Não discordei da peça, eu achava que a

peça tinha seu valor. Discordei da aplicação dela, não fui só eu não, muita gente, porque aquilo representava para nós, que não concordamos, a UNE dirigindo o CPC.

VOCÊ FOI UM DOS PRIMEIROS A CRIAR O SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA. VOCÊS CONTINUARAM COM ESSAS DISCUSSÕES NO CPC?

Chico de Assis - No Rio nós fizemos também os seminários de dramaturgia com a presença dos autores cariocas, estava lá o Domingues de Oliveira, tava lá o Dias Gomes, uma série de pessoas, de autores que moravam no Rio.

LEVANDO EM CONSIDERAÇÃO O DESCASO COM O PERÍODO DO CPC, O QUE VOCÊ ACHA DA *MAIS-VALIA* SER ENCENADA ATUALMENTE?

Chico de Assis - Houve uma montagem da *Mais-Valia* feita pelo Tinho Binate, em São Paulo, mas não deu muito resultado. No Rio eles queriam que eu fosse pra lá, fazer uma remontagem histórica, essa coisa toda, mas acabou não saindo. É uma peça que se ela tivesse discutido os problemas reais da mais-valia ela teria ficado, mas como ela ficou, acabou ficando na superfície de uma época, ela ficou datada, como todas as outras peças do Vianna e sumiram por falta de aplicação, por falta de reconhecimento de época. As peças datadas elas morrem, alguns autores cuidam para não fazer nada datado, é o meu caso, eu não faço nada datado, e o Vianinha fez uma porção de coisas datadas que eram daquela época e naquela época ficaram. Não teria mais, porque aqueles tempos não se repetem, então é mais ou menos por aí.

Transcrição realizada na íntegra, com todas as características da fala preservadas.

8.2. Anexo Entrevista com Marco Aurélio Garcia

Concedida a Rafael de Souza Villares no dia 19/07/2011.

FALE UM POUCO SOBRE O INÍCIO DE SUA CARREIRA.

Marco Aurélio Garcia - Eu me lembro de quando fiz política estudantil, em Porto Alegre, eu fui ser secretário de cultura, na época era o Diretório Central dos Estudantes da Universidade do Rio Grande do Sul, e o Arena foi a Porto Alegre, foi quando eu conheci o Vianinha e nós compramos, naquela época se fazia muito isso,

comparamos uma série de espetáculos. Eles levaram *Eles não Usam Black Tie*, com o Vianinha, o Guarnieri não estava e o Vianinha estava no papel principal, levaram o *Chapetuba Futebol Clube e Revolução na América do Sul* do Boal, foram as três peças. Mas eu já tinha ouvido falar muito na *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgard*. Foi interessante, porque no período em que eles estiveram lá, coincidiu que houve o ataque na Baía dos Porcos, e o Vianinha tinha escrito uma peça, que era uma peça pra montar na rua, que era sobre Cuba, então nós montamos lá, com o caminhão. Um ano depois, em 61 eu fui pra UNE, ser o vice presidente de Reforma Universitária e de Cultura. Estava se constituindo o CPC naquele momento, então eu era o responsável no CPC.

QUEM ERA O PRESIDENTE DA UNE NAQUELE MOMENTO?

Marco Aurélio Garcia - O Aldo Arantes. Pra mim foi muito bom porque no meu mandato, aliás quando foram montar a chapa perguntaram qual vice-presidência você quer? Você que ser o primeiro vice-presidente, que teoricamente era o mais importante, eu disse: Eu quero ser o segundo. Porque o segundo era o de cultura e eu sabia que tinha o CPC e a Reforma universitária. Foi o ano em que nós começamos a produzir os grandes espetáculos sobre a Reforma Universitária... Inclusive o ano da greve do 1/3 para qual o Auto dos 99% foi absolutamente decisivo.

ENTÃO A SUA TRAJETÓRIA COMEÇOU COMO ESTUDANTE NO RIO GRANDE DO SUL?

Marco Aurélio Garcia - No Rio Grande do Sul, daí eu fui ser o vice-presidente da UNE em 1962, já no Rio de Janeiro. Nós morávamos no próprio edifício da UNE.

ENTÃO VOCÊ CHEGOU NO CPC POR MEIO DESSA VICE PRESIDÊNCIA?

Marco Aurélio Garcia - Isso.

COMO FOI ESSE CONTATO COM O PESSOAL O VIANINHA, O CARLOS ESTEVAM MARTINS, COM VOCÊS DA UNE?

Marco Aurélio Garcia - Foi muito bom... Entre outras coisas o Vianinha eu já conhecia de Porto Alegre e eu me, pra usar uma expressão da época, enturmei rapidamente. Você tem que idade?

EU TENHO 24.

Marco Aurélio Garcia - Pois é, eu era mais moço do que você. Imagina então já quando você começa a conviver com Vianinha, Cacá Diegues, com o Leon Hirszman, com Eduardo Coutinho, que era o responsável pelo setor de cinema, e com muitos outros que foram para lá... Naquela época nos conseguimos reunir no

CPC uma frente de jovens artistas que estavam repensando as expressões... Havia uma preocupação muito grande de conexão dessa atividade cultural com aqueles que estavam excluídos da vida cultural. Isso algum tempo depois levou a muitas críticas, “que esses caras têm uma visão populista”, etc. Mas não era isso, quer dizer tudo estava muito sintonizado com o momento político que o país vivia. Era um momento de enorme efervescência cultural, política, intelectual e um período de enormes esperanças. A ideia de mudança, um pouco isso que veio se afirmar quase que 50 anos mais tarde, de um Brasil que encontra seu futuro, era uma ideia muito forte naquele momento, tanto e assim que você tem os primeiros sintomas de mudanças na universidade... (*fecha a porta, por favor!*) É... nos tínhamos uma universidade muito conservadora e isso fez com que se fizesse uma reflexão sobre a reforma universitária, e ao mesmo tempo, estava se desenvolvendo a experiência da UNB que era uma experiência extraordinária naquele momento, as ideias de Darcy, uma concentração de jovens professores que hoje é corriqueiro nas universidades brasileiras, você ter jovens professores, mas naquela época era muito raro. A universidade brasileira era um depositário de velhos e em muitas partes do país uma universidade clerical, muito, muito conservadora. Então isso era um sintoma de que... Claro era um Brasil diferente, nós tínhamos quase cem mil universidades naquela época e a imensa maioria eram de Universidades públicas, hoje nós temos aqui 4 milhões ou 5 milhões e a imensa maioria de universidades privadas... Havia toda uma série de movimentos de música, a Bossa Nova tinha surgido naquela época e alguns inclusive desse período bateram lá no CPC. O Carlinhos Lira que, aliás, fez junto com o Vinícius de Moraes o hino da UNE, eu acho que é a única coisa ruim que os dois fizeram juntos até hoje...(*risos*) porque o hino da UNE era “incantável” (*risos*). No cinema estavam o Leon, o Cacá, o Coutinho, o Miguel Borges e o Antonio Carlos Fontoura. A primeira experiência foi o *Cinco vezes favela*, foi o primeiro filme que foram quatro produções feitas por nós e se anexou o que era o melhor de todos. Depois na parte de teatro, bom aí era forte, tinha o Vianinha, tinha alguma coisa na área de literatura, o Ferreira Goulart estava se aproximando mais naquele momento, o Estevam era um pouco “o intelectual”, o formulador, e o Werneck Vianna também se aproximou de lá... é claro que teve um filão muito importante que era o filão do partido Comunista, quer dizer, nós todos do CPC, havia uma fortíssima influência do Partido Comunista, eu mesmo estava no PCB nessa época, o Vianinha, enfim... O Cacá não, ele estava mais próximo da JUC, mas a convivência era muito boa. Nós tivemos um pouco antes da nossa gestão, houve o primeiro *Seminário de Reforma Universitária*, que foi na Bahia e eu participei, isso foi em maio de 61, depois eu fui eleito em junho de 61, e em 62 nós fizemos o *Segundo Seminário de Reforma Universitária*, trabalhamos, produzimos um documento que achávamos ser o *supra sumo* da teoria, e tomamos uma decisão de colocar no centro das reivindicações do movimento estudantil a conquista de 1/3 dos organismos colegiados, sobretudo nos conselhos universitários. Hoje isso parece banal, mas na época era uma coisa maravilhosa, para colocarmos como um instrumento essencial para democratizar a universidade brasileira. E aí que veio a ideia de fazer uma peça, que era uma peça de agitação, uma propaganda da reforma universitária, que foi o Auto dos 99%. Uma das coisas que eu levei pra o Arquivo Edgard Leuenroth foi a Revista *Movimento* da UNE, que eu te recomendo se você não viu ainda. A *Movimento* tinha uma preocupação com a parte gráfica e a

imprensa estudantil esteve na vanguarda, porque houve dois movimentos de artes gráficas naquele momento, a primeira que era do *Jornal do Brasil* que era uma coisa de extrema audácia, não só a reforma gráfica, mas a textual e depois a *União Metropolitana de Estudantes* do Rio de Janeiro tinha um jornal semanal que era publicado encartado no Diário de Notícias. Bom, isso refletiu na revista *Movimento...* O *Metropolitano* depois desapareceu e começaram a surgir muitos jornais estudantis pelo Brasil copiando esse modelo, principalmente a parte de cultura, o Jabor era outro que estava lá...o Glauber Rocha era crítico do *Metropolitano* e conectado a isso aí teve também um movimento de renovação historiográfico, foi um grupo ligado ao Nelson Werneck Sodré, mas com uma certa independência que criou a história nova, que era um movimento para reescrever a história do Brasil, o que deixou os militares absolutamente ulcerados, sobretudo porque nos seis primeiros fascículos da história nova foram publicados pelo Ministério da Educação, que eram uns livrinhos pequeninhos que eu tenho, não sei se tem no Leuenroth, muitos anos depois... Depois da ditadura eles foram republicados, eles e mais alguma coisa pela brasiliense. Nessa história nova também tinha gente do partidão que estavam girando ali em torno do CPC da UNE...o Joel Rufino historiador, o Uchoa Cavalcanti, tinham outros... Então quer dizer, o CPC e toda essa produção da época não foram fenômenos isolados. Foi um fenômeno que se dava num grande contexto de efervescência, que o Brasil estava tentando pensar o seu futuro. E é um período que em minha opinião se estende até 1968, ele atravessa o golpe do Estado. Você deve ter lido o artigo do Roberto Schwarz, têm um artigo interessante também que se chama *Geração AI-5* que fala um pouco sobre isso. Pois bem, a ideia de teatro do CPC era fazer um teatro que pudesse agitar os grandes temas políticos do país. O auto dos 99% foi um, nós fizemos os Seminários de Dramaturgia que eu participei ativamente, foi uma das coisas mais divertidas, e propus um pouco o esquema da peça. Esse esquema da peça é o seguinte, primeiro é uma história do Brasil que vai do descobrimento e depois tem algumas aulas que é um achincalho geral e esse era o modelo. E aí foi muito engraçado, porque todo mundo queria dar um “pitaco” ali, varávamos noites trabalhando. E nós fizemos naquela ocasião, em 1962, houve uma decisão da diretoria da UNE que decidi contactar as bases estudantis, então se decidiu criar a UNE volante, que foi uma ideia do Aldo. Então nos saímos pelo Brasil pra preparar a UNE volante, e para mim foi uma experiência extraordinária. Amazônia, nordeste... Nós preparamos a UNE volante e depois nós fizemos a UNE volante.

E COMO FOI O FINANCIAMENTO?

Marco Aurélio Garcia - Olha o financiamento disso... Você está parecendo repórter da Globo...(risos) a UNE tinha verbas públicas que vinha por parte do Ministério da Educação. E foi interessante porque...bom nós fomos eleitos em julho e o então presidente era o Jânio. Decidimos vir pra Brasília pra falar com o Jânio. E preparamos uma pasta de pedidos do CPC. Chegamos aqui no dia 23 de agosto. Foi uma conversa que começou dramaticamente, porque ele nos fez entrar, eu nunca consegui descobrir, o palácio já mudou muitas vezes e mesmo eu estando aqui a mais de oito anos eu nunca descobri exatamente onde era a sala dele, eu acredito que fosse aquela ali. Mas nos fizeram entrar numa sala pequena, escura, e ele

escrevendo em um Telex. E ficamos ali uns cinco ou dez minutos. Até que ele parou, olhou e disse: Senhores, eu ontem abonei as faltas daqueles que foram para o seminário de Reforma Universitária na Bahia, é a última vez que eu faço isso. Duas coisas, que podem evidenciar como era o Estado brasileiro naquela época. As faltas eram abonadas pelo Presidente da República. Aí diante daquela situação, a gente em pé etc, o Aldo chega e diz: Bom presidente nós viemos aqui pra falar com o senhor... e ele respondeu: Senhor não, Excelência... Bom, aí deu uma esculhambação. O Aldo disse nós queremos que Vossa Excelência vá visitar a UNE no Rio de Janeiro, ele disse que não, que o Lacerda não gostava dele ...Acho que é importante falar que estava presente conosco uma moça que era a presidente do DCE da Universidade do Brasil, que era uma moça muito charmosa e que o Jânio se encantou. Conversamos, conversamos e chegou minha hora de apresentar os dossiês e o Jânio assinando atende-se, atende-se, despachando tudo ali na hora. Terminamos e dissemos: Bom presidente, muito obrigado etc. e ele disse: quero vê-los amanhã. (Nos íamos embora naquele dia, mas tudo bem). A que horas presidente? As seis da manhã. É importante dizer que o prédio da UNE, que depois foi queimado, era um prédio administrado pelo Ministério da Educação. Quem mantinha o prédio, com porteiros, faxineiros era o Ministério da Educação. Então havia essa relação. O movimento estudantil tinha com o governo Jango uma relação de proximidade, mas eu me lembro que um pouco antes de passarmos o mandato, era um mandato de um ano naquela época, era o regime parlamentarista ainda, o Jango decidiu mandar o Santiago Dantas para o cargo de Primeiro Ministro, e o Santiago Dantas para montar seu gabinete, um dia nos convoca, e nós fomos lá na casa dele em Botafogo, aquela figura séria, senhorial, ele disse o seguinte; eu quero saber quem é que vocês querem para ministro da educação. E nós dissemos: nós queremos o Álvaro Oliveira Pinto. Ele era presidente do ISEB. Ai o Santiago disse: mas ele é muito radical, escolham outro. Terminou que ele perdeu por voto parlamentar, e colocaram outro... Nós tivemos um canal com o ministério da educação que foi muito bom, porém tivemos momentos de diferenças muito grandes. Mas, voltando ao assunto original. O impacto do Auto dos 99% sobre a greve tenho condições de te dizer que foi absoluto. Porque nós levamos a peça a públicos muito grandes. Milhares de estudantes universitários assistiram, milhares. Em São Paulo foi uma coisa impressionante... Na velha linguagem bolchevista foi um instrumento de agitação e propaganda. Sobretudo de agitação. E eu acho que a greve foi uma greve longa, de dois meses e ela teve alguns resultados, mas, sobretudo eu acho que o resultado principal foi que o tema da reforma universitária, a ideia de que tinha que modificar aquela universidade esclerosada e antiga, sem dúvida nenhuma começou por ali. Na capa da primeira revista *Movimento*, em que o Rogério Duarte assume o projeto gráfico, e a capa foi também o cartaz do seminário de reforma universitária... enfim, então essa ideia de democratizar a universidade, fim da cadeira vitalícia transparece na peça. Eu te confesso que eu não vi, mas em 1964 dizem que fizeram o auto dos 99% totalmente musicado. Você chegou a ouvir isso?

SIM, TEM O ÁUDIO DISPONÍVEL.

Marco Aurélio Garcia - Porque eu não conheço. Parece que mantém a estrutura da peça, mas fica mais engraçado, o Vianinha era muito talentoso pra isso. Eu conheço mais aquele em que participei diretamente que foi a primeira versão, publicada na revista *Tempo Brasileiro*, nº1.

PROFESSOR, SÓ VOLTANDO UM POUCO, PENSANDO NA QUESTÃO DA ESCRITA, COMO FOI?

Marco Aurélio Garcia - Era como funcionário naquela época. Eram os chamados Seminários de Dramaturgia, que o Arena tinha inventado. Aliás eu nunca fui do teatro, me meti nesse negócio de forma totalmente extemporânea. O Seminário de Dramaturgia é isso, alguém tinha uma ideia geral, e a estrutura da peça, eu propus; podia ser uma coisa assim, e aí começou, o Vianinha escrevia, ele era um homem de teatro, de família de teatro, seu pai era um grande teatrólogo, e ele tinha uma inspiração muito grande. E eu me lembro que na segunda parte cada um de nós distribui: faça uma aula de filosofia, uma aula disso, uma aula daquilo, mas enfim, e era um pouco uma coisa para satirizar. Mas é evidente que o texto final era o Vianinha que...

É PORQUE NA AUTORIA DA PEÇA...

Marco Aurélio Garcia - Democraticamente aparecemos todos nós, mas não tenha a menor dúvida de que o Vianinha era o... Que tinha mais ofício de teatro. O Armando Costa também era bom, mas o CPC na área de... O CPC tinha uma certa maldição, porque morreu muita gente, morreu o Vianinha, depois o Paulo Pontes...

DENTRO DO CPC VOCÊ OCUPOU UM CARGO FIXO?

Marco Aurélio Garcia - Eu era o responsável do CPC na diretoria da UNE. O CPC era uma espécie de autarquia e eu participava de todas as reuniões. Quando eu terminei a gestão da UNE, uma das propostas que me fizeram, foi de ficar no Rio de Janeiro para dirigir o CPC. Mas aí eu resolvi voltar pra minha terra.

EM DIVERSAS ENTREVISTAS O CARLOS ESTEVAM PONTUA QUE OS MEMBROS DO CPC TINHAM SALÁRIOS FIXOS, COMO FUNCIONAVA ESSA QUESTÃO ADMINISTRATIVA DO GRUPO?

Marco Aurélio Garcia - O pessoal da UNE tinha uma ajuda de custo, todos tínhamos essa ajuda de custo pra morar no Rio de Janeiro. Até porque era impraticável alguém dirigir o CPC sem ter meios.

VOCÊ É MEIO QUE UMA FIGURA INTERMEDIÁRIA ENTRE O CPC E A UNE, COMO QUE VOCÊ ENXERGA A RELAÇÃO PCB E AP?

Marco Aurélio Garcia - A relação PCB/AP naquele momento ela estava começando, a AP tinha mais gente do movimento estudantil que o PCB, até porque a AP tinha sido recém- fundada e ela se apoiou muito na Juventude Universitária e na Juventude Estudantil Católica. A JUC e a JEC. Agora tanto na JUC quanto na JEC havia muita gente conservadora, e a cúpula que formou a AP era mais da esquerda e num certo sentido queria se colocar mais a esquerda que o PCB. Um dos instrumentos importantes, e isso você pode encontrar lá no Leuenroth, é o manifesto do DCE do Rio de Janeiro, que se eu não me engano é de 1961 ou de 1960. Que serviu como plataforma pra projetar o Aldo Arantes. O presidente do Centro Acadêmico era o Cacá Diegues que era o nome mais cotado pra ser o presidente do DCE e também pra presidente da UNE, mas como ele estava pensando mais no cinema ele preferiu empurrar o Aldo, de certa maneira o sujeito que elaborava mais era o Cacá. O manifesto do DEC, suas plataformas era elaborado pelo Cacá e em grande medida ele serviu para o surgimento da AP. Um grupo que estava no DCE da Universidade Federal de Minas Gerais, que tinha uma revista muito interessante na época chamada *Mosaico*, isso eu acho que você também encontra lá, e que tinha a ideia que naquele momento perpassava esses movimentos todos, era a de um projeto pro país. Quer dizer, havia uma ideia de um projeto orgânico pro país, muito impregnado por questões nacionalistas e evidentemente os temas sociais eles eram fortes, como nas duas últimas décadas no Brasil e havia um clima internacional. Isso era mais ou menos generalizado. Eu me lembro que uma das coisas que me chamaram atenção no gabinete do Jânio é que tinham fotos dos líderes do terceiro mundo, enfim. Era um momento pela conjuntura toda, que eu diria era uma conjuntura que vai de 59 até o golpe de Estado, que em alguns aspectos se prolonga até 68, era uma conjuntura completamente diferente do ponto de vista nacional e do ponto de vista internacional, eu acho que isso animou muito essa produção. Do ponto de vista estritamente teatral, os diretores tinham acabado de descobrir o Brecht no Brasil, mas no CPC o Brecht não era a referência principal, o principal era o Piscator. Bom, quer dizer você tem a temática nacional e da Reforma Universitária no “Auto” e você no *Brasil, Versão Brasileira* a ideia nacionalista. Bom, mas então você estava me perguntando... quer dizer, tinha alguns detalhes, então, por exemplo, numa das primeiras versões dos Seminários de Dramaturgia o operário que morria no *Brasil, Versão Brasileira* era católico, então ai mudaram pra que ele não fosse católico... “o que tem a ver um católico no meio comunista”... (risos) eu me lembro de umas discussões como essa, de postura política, mas não havia grandes choques até porque na diretoria da UNE havia uma boa compatibilidade.

MUITOS ESTUDIOSOS E ATÉ DIRETORES TEATRAIS ACABARAM TACHANDO O CPC DE MOVIMENTO ESTUDANTIL E A PRINCIPAL CRÍTICA

QUE ELES FAZEM AO AUTO DOS 99%, É O FATO DE SEREM ESTUDANTES, FALANDO DE MOVIMENTO ESTUDANTIL PARA ESTUDANTES. QUERIA SABER O QUE VOCÊ ACHA DESSAS CRÍTICAS E DO FATO DE HOJE O AUTO NÃO SER ENCENADO, DELE NÃO SER RECONHECIDO COMO OBRA ESTÉTICA.

Marco Aurélio Garcia - Olha eu acho que tem duas coisas, em primeiro lugar obviamente um conjunto de problemas que o *Auto dos 99%* suscitava não são mais legítimos atualmente. Hoje não há 99% de excluídos da universidade. Posso fazer inúmeras críticas à universidade brasileira, mas hoje eu não posso dizer que ela seja conservadora, pelo contrário. Hoje a atmosfera da universidade brasileira é muito distinta daquela, então isso faz com que evidentemente do ponto de vista dessa problemática ela tenha perdido a sua atualidade, e com ela muitas coisas que faziam a graça da peça, as piadas. Do ponto de vista estético, no caso do *Auto dos 99%* pode haver uma restrição a esse teatro político. É a mesma coisa de se analisar politicamente uma ópera. Por isso que eu procurei reproduzir um pouco o contexto em que isso foi produzido, eu acho que essas manifestações, elas só tem relevância originalmente se elas forem analisadas dentro desse contexto político, a partir daí evidentemente você pode analisar a peça teatral, não sei se você leu essa entrevista recente que o Antonio Candido deu ... Agora uma obra literária é uma obra literária, ponto. O bom julgamento é saber o seguinte, bom como é que aparecia a sociedade naquela obra teatral, e se essa forma de organização estética e teatral correspondeu ou não correspondeu. A terceira coisa era um texto que não buscava a princípio produzir um gozo estético, buscava mobilizar as pessoas para a política. Naquela época a mobilização sem dúvida ela atingiu e do ponto de vista da fruição, até acho que as pessoas gostavam, até a julgar pela reação, até porque nem todos aqueles estudantes que iam eram tão politizados assim, agora a crítica maior que eu tenho visto ao CPC é essa de ser uma proposta autoritária, de levar cultura para o povo, essa questão de confundir a produção cultural com propaganda, mas isso aí era uma pretensão... e ao mesmo tempo posso dizer que ao movimento como um todo, não estou me referindo apenas as coisas que vieram do período do CPC, mas as coisas que vieram antes, elas tiveram impacto na formação de um gosto muito grande. Eu me lembro, por exemplo, que uma vez fomos com o CPC pra Nova Iguaçu, montar o *Black Tie*. O público ficava muito atraído, a mulher separando o feijão, aquilo era uma coisa que não se tinha visto no teatro brasileiro, e o *Black Tie* é uma peça de boa qualidade entende? Ninguém vai desqualificá-la teatralmente, nós tínhamos ótimos atores. O Vianinha era um bom ator. Enfim, tanto isso é verdade que esse pessoal foi depois reciclado para a televisão. Se o Brasil tivesse tido outro rumo depois dos anos 60, provavelmente nós teríamos tido outro tipo de destino pra essa produção... a Globo evidentemente entendeu o talento deles.

SOBRE AS OUTRAS PEÇAS QUE O VIANINHA PRODUZIU, VOCÊ CHEGOU A ASSISTIR?

Marco Aurélio Garcia - Olha o *Brasil, Versão Brasileira*, mais do que assistir eu estive ali nas discussões, não entrevi no sentido de escrever, mas participei do seminário. E aquele momento foi o momento das reformas de base. A sociedade se mobiliza mais em função do *petróleo é nosso* e menos em função de *A mais valia vai acabar, seu Edgard*. Os operários aparecem enquadrados mais na perspectiva nacional, nacionalista e democrática. Que era um pouco a linha do partidão. *A Filha da Besta Torta do Pajeú* eu me lembro menos e eu vi uma vez só, agora era também uma peça, se eu estou bem lembrado que trazia um tema importante da época que era a reforma agrária. E aí, esse era as vezes um ponto de conflito entre a esquerda, porque a posição do partidão era uma posição mais moderada, havia um certo choque entre o movimento das ligas camponesas que tinha sobretudo influencia do nordeste.

NA UNE VOLANTE, VOCÊ SE LEMBRA DE COMO FOI A RECEPÇÃO DO PÚBLICO?

Marco Aurélio Garcia - No que diz respeito ao público estudantil era extraordinário. Agora temos que levar em conta o seguinte, em muito estados era um pouco um circo mambembe que circula pelo país. O Brasil não tinha televisão naquela época, não havia rede nacional era o momento em que as pessoas iam ver televisão na casa do vizinho. Era o momento em que as grandes companhias teatrais do Brasil circulavam pelas principais capitais, e tinham enorme sucesso, era o grande acontecimento, mas enfim digamos que a socialização dos bens culturais naquele momento era um fenômeno muito mais diferenciado.

Transcrição realizada na íntegra, com todas as características da fala preservadas.

8.3. Anexo Entrevista com José Renato

Concedida a Rafael de Souza Villares no dia 20/01/2011.

BOM, ENTÃO EU VOU GRAVAR TA CERTO?

José Renato - Pode gravar...

BOM, A PRIMEIRA PERGUNTA É “EU GOSTARIA DE SABER COMO SURTIU SEU INTERESSE POR TEATRO, GOSTARIA DE OUVI-LO FALAR UM POUQUINHO SOBRE A SUA FORMAÇÃO LÁ NA EAD, SOBRE AS DISCIPLINAS, SE TINHA ALGUMA ORIENTAÇÃO TEÓRICA, COMO QUE COMEÇOU ESSE ZÉ RENATO ATOR?”

José Renato - Bom, eu frequentava o Clube Pinheiros, fazia muito esporte no Clube Pinheiros, e no Clube Pinheiros tinha uma turminha que fazia os bailes de domingos, aqueles tamboricos de domingo e tal. Eram todos jovens e surgiu entre o grupo de jovens a ideia de fazer um teatrinho lá, como eu era meio ligado a poesia, gostava de poesia, lia muita poesia e tal. Eu disse eu escrevo a tal peça para a gente fazer o teatrinho. E eu nunca tinha feito nada disso, eu nunca... e eu escrevi uma peça, uma peça que era um dramalhão horrórico chamava-se *Os Parentes da Julinha* uma história passada num presídio, tinha uma história de solidariedade com um dos presos, era uma história.. um dramalhão terrível. E a gente fez lá no Pinheiros, no Clube Pinheiros naquela época, isso foi 1947, 47 e aí e eu gostei da experiência, eu gostei, eu fiz mas não dirigi quem dirigi foi uma senhora que era a mãe de um dos companheiros nossos que era uma organizadora do grupo lá e tal e tal, então ela que dirigi. Enfim teve tanto sucesso que pediram para fazer de novo, a gente fez de novo e eu fiquei muito interessado em teatro, mas morreu aí, porque eu tinha, ganhava a vida como protético, eu tinha um laboratório de prótese, pretendia seguir a carreira de dentista, odontólogo, tinha até um laboratório de prótese na praça da Sé, onde eu trabalhava, e tirava o meu sustento. Eu estava me preparando para entrar na faculdade de odontologia, eu já fazia odontologia prática e prótese dentária. E aí eu continuava essa atividade esportiva muito, tinha 19, 20 anos então tava no auge da atividade esportiva. Então é... o sucesso dessa peça fez com que eu me interessasse por teatro, e passasse a ver as coisas de teatro e tal. Aí em 48 surgiu um anuncio no jornal que ia ser inaugurada a primeira escola de teatro no Brasil, escola do Alfredo Mesquita a EAD, Escola de Arete Dramática de São Paulo. Poxa eu pensei minha mãe não vai deixar, minha mãe já era viúva meu pai tinha morrido já algum tempo, e nós dois vivíamos sozinhos minha mãe não vai deixar eu vou ter que esconder dela por um tempo e tal. Mas, eu fiz exame na EAD em 48, início de 48, os exames inclusive já tinham passado, mas eu, eles abriram uma nova turma para de repente engrossar a primeira turma. Ainda pertencente a primeira turma, nessa segunda leva tinham dois candidatos, eu e o Leo Villar. Então nós dois fizemos exames juntos. Nos ajudamos mutuamente, escolhemos um texto de Menotti Del Picchia *As Mascaras* ele leu e eu li pra ele e nós dois contracenamos para dar a deixa e nós fomos aprovados. E aí a gente entrou, eram 36 alunos na primeira turma e três anos depois ficaram reduzidos a nove. Era muito difícil o curso, a escola não era fácil não. E eu logo percebi que era uma atividade que me interessava muito e que eu me sentia muito bem.

A ESSA ALTURA JÁ TINHA LARGADO A ODONTOLOGIA?

José Renato - A essa altura eu já tinha largado a odontologia, depois de seis meses de escola eu já tinha largado a odontologia, não pensava mais nisso. E eu tive que contar para minha mãe que naturalmente teve um chique, mas acabou aceitando. E na realidade eu não larguei o laboratório de prótese, o laboratório de prótese eu continuava, era o que dava o sustento para a gente. E então eu entrei na escola e fiz

os três anos de curso, normalmente. No primeiro ano já a escola se instalou no segundo andar do prédio onde é TBC, onde era o TBC na época, na rua Major Diogo. Era uma instalação muito boa da escola, e a gente trabalhava muito, eu tinha muitas tarefas, o curso eu considerava muito bom, eu me interessei muito. Concomitantemente com a nossa continuidade escolar vamos dizer também começou a se desenvolver o TBC que também foi inaugurado em 48, fim de 48. Então a gente começou a crescer juntos, então a gente passou a acompanhar a chegada dos diretores italianos, como eu falo italiano, era filho de italiano imediatamente me pus em contato com eles. E conversávamos e ele, o Celi, por exemplo, se tornou muito amigo a gente conversava sobre as coisas do teatro na Europa, ele me contava algumas coisas. Enfim o curso foi muito positivo, foi muito bom. O Alfredo era um professor muito bom, muito enérgico e muito disciplinador, ele tinha muito cuidado com o fato de todos nós jovens éramos muito dispersivos e essa dispersão prejudicava o curso. E tivemos Décio de Almeida Prado que foi um grande incentivador e grande mestre da gente lá. E tinha esses italianos que chegaram na época, teve um que particularmente tinha um que eu conversava muito e me tornei muito amigo, era o mais inteligente de todos, era o menos, do lado prático era o menos brilhante, os outros todos eram muito mais brilhantes do que ele do lado prático, mais ele teoricamente era o mais preparado, era fantástico era o Ruggero Jacobi. Esse era um grande mestre teórico de teatro, fantástico. Então a gente fez um curso muito bom. Posso dizer que a Cacilda Becker, por exemplo, dizia, chegou a me dizer, ela era professora de comédia, um dia ela disse você é muito baxinho, você não tem a voz muito boa, você deveria estudar direção, você é mais ou menos inteligente, ah faz direção. E a partir daí comecei a prestar atenção em direção. E fiz uma experiência de direção na escola mesmo fizemos a experiência em teatro de arena, e a primeira experiência de teatro de arena foi feita na escola. O Décio me emprestou um livro sobre o que era o teatro de arena nos Estados Unidos, um livro de uma diretora, pesquisadora norte-americana chamada Margo Jones e falava sobre o *Theatre in the Round*, eu li gostei e a gente fez uma experiência lá na escola, isso foi no segundo ano da escola, foi com uma peça de Tennessee Williams *The Long Goodbye* que é uma peça em um ato, muito interessante e que se prestava ao estilo arena. Então foi muito bem quando eu me formei, no terceiro ano, em 1950, eu já era... Já tinha um caminho mais ou menos traçado, eu queria ser diretor. Ao mesmo tempo tive interesse em escrever, eu escrevi uma peça durante o curso que ganhou um prêmio da Academia Paulista de Letras, mas nunca chegou a ser montada. Eu ganhei o prêmio junto com... o prêmio foi dividido entre a Cló Prado uma autora da época, Miroel Silveira e eu. A minha peça que chamava *Plantas Rasteiras* falava sobre o pessoal que vinha do norte para trabalhar aqui em São Paulo e tal. E essa peça nunca chegou a ser montada, mas a partir daí eu quis também continuar a escrever, só não amadureci mais porque a direção me requisitava de mais aí é isso.

E SERIA JUSTAMENTE ESSA A SEGUNDA PERGUNTA. COM SURTIU ENTÃO ESSA IDEIA DE MONTAR UM TEATRO NA FORMA ARENA? ENTÃO FOI...

José Renato - Foi durante o curso na escola porque a gente discutia muito, a gente saía da aula a noite, as aulas terminavam as 9, 9 e pouco, 10 horas da noite, a gente ia num bar aqui na Xavier Toledo que tinha música ao vivo e a gente ficava tomando chope até as duas da manhã os colegas todos e alguns professores como o Décio de Almeida Prado as vezes ia conosco, e a gente muito jovem sempre pensava em reformar o mundo, a gente é quem sabia das coisas e ninguém mais sabia se não a gente. E aí a gente discutia como é que a gente podia fazer teatro sem dinheiro, porque o TBC a gente percebia que eles podiam fazer porque tinha um capitalista por traz, o Zampari, tinha muito dinheiro podia fazer. Então a gente discutia como descobrir uma maneira de fazer teatro sem dinheiro. Então o teatro de arena foi uma solução de repente, a gente só tinha que pagar os atores praticamente, então era muito menos caro, muito mais fácil de ser feito. E esse despojamento do arena foi que nos levou a essas primeiras experiências e depois com o desenrolar dessas experiências a gente verificou que o arena não apenas do ponto de vista financeiro era melhor, mas também do ponto de vista artístico porque ele permitia ao ator ou exigia do ator um aprofundamento muito maior na análise dos personagens, e isso era muito importante para ele fazer com consequência a sua atuação porque não tinha nenhum amparo a não ser ele no centro do público. No palco convencional você sempre tem três lados para te proteger, né? três fugas. No arena não tem não você está jogado no meio das feras e você tem que se virar sozinho. Então isso dava uma necessidade de aprofundamento muito grande, e eu achei naquela época a gente falou isso muito que esse gênero de teatro ajudava muito o autor a difundir suas ideias e mostrar as suas ideias com muito mais clareza do que no palco normal.

CERTO. E AÍ ENTÃO PRIMEIRO FOI MONTADO UM TEATRO NO MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA.

José Renato - Depois de formado, a partir de 51, 52. Em 51 a gente ganhou do Sesc um auxílio, a gente formou a Companhia Profissional do Sesc, o Sesc amparou a gente por um ano, e a gente ficou fazendo espetáculos em vários locais com o repertório que a gente tinha da escola, e com o repertório de arena, nessa época já tinha duas peças.

NA VERDADE A IDEIA JÁ ERA SURGIR COM UM GRUPO FIXO?

José Renato - É exatamente, a Companhia Teatro de Arena. Aí depois desse primeiro ano a gente começou a se apresentar no Museu de Arte Moderna, a gente fazia as estreias no museu e depois em escolas, em praças, em refeitórios de fábricas, em salas de aula, os espetáculos nossos, as apresentações nossas eram feitas em qualquer lugar, porque não precisava de um palco tradicional, isso era uma grande vantagem. Era feita no Museu de arte Moderna porque o Titiro que era o dono do museu gostou da iniciativa e nos ofereceu a sala principal do museu. Então era aí na sete de abril a gente fazia os espetáculos nossos no meio das exposições na

época das grandes, dos pintores que eram apresentados ali. Bandeira, por exemplo, que foi um dos famosos pintores, que se tornou famoso posteriormente. A gente fez uma de nossas peças *Uma mulher e três palhaços* no meio da exposição dele. E eu me lembro de Procópio Ferreira assistindo o espetáculo encostado numa tela do Bandeira, e muitas pessoas sentadas entorno. Então foi sempre uma coisa muito chamativa o fato da gente fazer na sala principal de exposições do museu, isso dava um caráter profissional interessante pro nosso grupo e sempre no primeiro mês ou as vezes dois meses a gente fazia no museu e depois partia para outros lugares.

JÁ AI NO MAM MESMO VOCÊS JÁ TINHA ALGUMA DIRETRIZ, ASSIM POLÍTICA? COMO ERAM AS ESCOLHAS DOS TEXTOS?

José Renato - Não, não. A gente não tinha nenhuma diretriz política o repertório era muito eclético, a gente fazia tudo que nos chamava a atenção. O que a gente, o que determinava a nossa escolha de repertório era naquela época a gente pensava, provavelmente, nem todas as peças se prestam a ser feitas assim em arena, então vamos procurar peças que prestem a serem feitas em arena. Então a gente encontrou primeiro essa do Tennessee Williams, depois fizemos Martins Pena *Judas em Sábado de aleluia* que também não precisava de muita coisa de cenografia, depois fizemos uma comédia inglesa que era um cenário único e chamava-se *Today is our night*, chamamos *Hoje a Noite é Nossa*. Depois escolhemos uma peça passada num circo e chamou-se *Uma Mulher e Três Palhaços* essa peça foi a mais importante que nos fizemos na época. Foi o lançamento da Eva Vilma e do John Herbert conosco no grupo. Nessa peça eu também trabalhei como ator, e quem trabalhou, inicialmente eram três palhaços John Herbert, eu, inicialmente foi o Jorge Fischer Junior, mas depois ele foi substituído pelo Sérgio Brito que já estava uma pouco ligado ao grupo. O Sérgio Brito havia dirigido com a gente *Judas em Sábado de Aleluia*. E a gente... e a gente então fez essa *Uma Mulher e Três Palhaços* que foi o mais importante trabalho nosso em 53. Tivemos uma tal repercussão em fim de 53 começamos a apresentar a peça em vários locais, tivemos muita repercussão. Em 54, mais ou menos no fim de 54, o Getúlio havia se suicidado (em agosto) e o Café Filho assumiu a presidência e gostava muito de teatro, de arte, ouviu falar de um grupo em São Paulo que estava fazendo um teatro diferente interessante e resolveu chamar a gente para fazer uma apresentação especial para ele, lá no palácio do Catete isso foi no fim de 1954. Fomos e teve uma repercussão ótima rendeu duas páginas do *Cruzeiro* que era a revista mais importante naquele momento. Ele chamou toda a alta sociedade do Rio de Janeiro, os ministros todos. E a gente montou o nosso teatrinho numa sala do Palácio do Catete, saíram várias fotografias você encontra na internet provavelmente, o espetáculo sendo feito na presença do ministério todo. Isso teve uma grande repercussão, a tal ponto que quando a gente voltou a São Paulo imediatamente surgiram os amigos e pessoas que nos... vieram se tornar parceiros da gente, e que organizaram um grupo que resolveu ser os sócios patrocinadores do Teatro de Arena que pagavam uma mensalidade e a gente dava para eles a estreia, alguns espetáculos que a gente quisesse. E com isso dava uma certa verba para a gente, resolvemos então alugar um espaço e fazer um teatrinho de

arena. Foi aí que a gente escolheu aquele espaço lá na rua Teodoro Baima e montamos lá o primeiro teatrinho de Arena da América do Sul.

CERTO. BOM, AI EU GOSTARIA DE SABER UM POUQUINHO COMO FOI A INTEGRAÇÃO DESSE GRUPO QUE FOI PARA A RUA TEORADO BAIMA COM O PESSOAL DO TPE, LÁ DO TEATRO PAULISTA DOS ESTUDANTES.

José Renato - Bom a gente, eu continuei muito amigo do Ruggero Jacobi que tem um teatro engajado politicamente, ele dirigia Teatro Paulista dos Estudantes, era ele quem dirigia e tinha um pessoal engajado em luta política e ele veio falar comigo, depois da gente estar fazendo isso foi já em fim de 55 início de 56, veio falar comigo se eu não queria aceitar uma fusão, uma parceria com o Teatro Paulista do Estudante. Eu topei porque eu conhecia alguns do grupo, eu achei que eles eram muito bons e imediatamente a gente aceitou. Então se incorporaram ao nosso grupo nessa altura, o Vianinha, o Guarnieri, o Milton Gonçalves, Flavio Migliaccio esse grupo já se incorporou a nós em início de 56 e foi muito bom, porque eu também, percebi também que eu sozinho não podia dar conta de dirigir esse grupo. Procurei alguém que pudesse dividir comigo a direção e o Sábato Magaldi me indicou um jovem que tinha acabado de chegar dos Estados Unidos que era uma pessoa inteligente, escritor também que era o Augusto Boal. E então imediatamente a gente entrou em contato com o Boal e ele se engajou também no grupo. Foi uma parceria fantástica que a gente teve vários anos.

MAS TEVE ALGUMA CONTRAPARTIDA, VOCÊS CEDIAM O ESPAÇO PARA ELES?

José Renato - Não... não... A gente trabalhava juntos, a orientação acabava sendo minha, a direção acabava sendo minha, eu continuava sendo o responsável, porque na verdade eu também comecei a trabalhar em televisão, porque eu ganhava bem em televisão, foi no começo da televisão Record e tal. Eu fazia televisão também a tarde, então eu conseguia levantar algum dinheiro para organizar o grupo. Então eu ajudava mais, então eu era o responsável geral, o responsável era eu, eu é que ditava as direções. Mas, desde de logo a presença do grupo, eles procuravam sempre batalhar para uma direção política na escolha do repertório, e eu me tornei simpatizante da ideia, porque eu achei que estava absolutamente justo. O país atravessava um momento de busca de caminhos, busca de equilíbrio econômico, enfim tinha problemas vitais como a Reforma agrária que era o que se discutia muito na época e que precisava de um apoio. Então o grupo todo de repente se engajou numa proposta de teatro político, mas isso só veio a se concretizar seguramente em janeiro de 1958. Até aí, até janeiro de 58, os anos 56, 57 a escolha de repertório foi bastante eclético houve peças clássicas Molière, houve americanas Steinbeck *Ratos e Homens*, outras americanas, várias americanas, várias inglesas, francesas e algumas brasileiras, por exemplo, Silveira Sampaio *Só o Faraó tem Alma*, uma peça minha, por exemplo, *Escrever sobre Mulheres*, peça de Pirandello então. Pirandello era um dos autores que eu gostava muito e que eu perseguia muito,

tentava copiar na escrita das minhas peças e tal. Mas a partir de fevereiro de 58 a gente fez *Eles não usam Black -tie* do Guarnieri, a partir daí a gente realmente percebeu que o nosso caminho seria diferente, deveria ser diferente.

MAS O ZÉ EU GOSTARIA EU GOSTARIA DE SABER UM POUQUINHO ANTES ATÉ ESSA ESCRITA DO *BLACK-TIE*, COMO QUE FOI ESSE INCENTIVO AO ATOR VIRAR DRAMATURGO, VIRAR AUTOR DENTRO DO PRÓPRIO ARENA?

José Renato - Bom a gente sempre teve interesse nisso porque eu escrevia, Boal escrevia, Vininha escrevia, o próprio Guarnieri escrevia também, todos nós mais ou menos tínhamos pretensão a ser escritor. O Boal trouxe um ator que ele conheceu Chico de Assis que também tinha a pretensão de escritor. Então a gente resolveu fazer uma espécie de seminário de dramaturgia, onde a gente discutia as nossas peças, discutia peças de outros autores e principalmente a orientação desse seminários ficou com o Boal. Porque o Boal havia feito um curso de dramaturgia nos Estados Unidos, havia estudado o *playwriting* americano, e havia, conhecia a orientação do gênero. Então a gente discutia muito a questão de dramaturgia como sendo fundamental para que um grupo se estabelecesse, para que um grupo progredisse, para que um grupo estabelecesse uma linha de repertório. Embora o nosso ecletismo de repertório fosse evidente a gente procurava um Juno, procurávamos, por exemplo, quem sabe que nosso repertório embora eclético não era gratuito tinha uma meta, era ter peças importantes. Peças que dissessem alguma coisa, não peças que divertissem simplesmente, mas peças que através da diversão pudessem dizer coisas sobre o homem, sobre a vida, sobre os costumes entendi? Que tivesse algum sentido de crítica, de sátira enfim que pudessem ajudar na discussão da vida humana e principalmente da vida brasileira. A partir de 58, isso se cristalizou muito mais, aí a gente optou por de repente depois do Black-tie em buscar textos que discutissem problemas essencialmente brasileiros e que levantassem questões políticas nacionais que estivessem sendo discutidas naquele preciso momento.

TEM UMA TEORIA TEATRAL, UMA VERTENTE NÃO UMA TEORIA QUE FICA DIFÍCIL A GENTE DEFINIR UMA TEORIA TEATRAL BRASILEIRA, MAS A HISTORIOGRAFIA DO TEATRO BRASILEIRO TEM UMA HIPÓTESE DE QUE VOCÊS PASSARAM A ESCREVEM PEÇAS NACIONAIS, A FIM DE NÃO PAGAREI OS DIREITOS AUTORAIS. QUE O ARENA ESTAVA PASSANDO POR UMA CRISE FINANCEIRA... VOCÊ SE RECORDA?

José Renato - Não... não... Isso nunca existiu nunca, nunca passou pela nossa ideia fazer peças brasileiras porque não queríamos pagar os direitos autorais. Não tinha cabimento nenhum, não tem cabimento nenhum, uma coisa completamente fora de propósito. A gente tinha dificuldades sim, por exemplo, para eu fazer uma peça do Pirandello *Não Sabe Como*, nós tivemos muita dificuldade o próprio... Essa peça Pirandello deixou para a mulher dele a Marta Adoma uma atriz italiana, quando ele

morreu deixou pra ela. Ela não conseguiu fazer na Europa e ela guardou a peça e não deixava ninguém fazer a peça. Eu quis fazer no Brasil, na Europa ela não permitiu que ninguém fizesse. Quando se soube, quando nós pedimos os direitos autorais desta peça, veio a proibição que ela não permitia, eu até pedi interferência do Paschoal Carlos Magno que era o nosso, era o embaixador cultural em Roma na época. E ele foi falar com ela, e ela nem o recebeu, foi um escândalo. Não quis de jeito nenhum, mas nós já estávamos com tudo programado, eu depositei o dinheiro em juízo e fiz na revelia, nós vamos pagar os direitos. Ela não quer por uma espécie de capricho só, ela tá longe, o espetáculo não vai ter nenhuma influência ou mal para ela. Enfim nós acabamos fazendo um pouco na marra, mas pagando os direitos autorais da justiça. Mas isso foi um dos únicos problemas que a gente teve, depois, logo depois disso quando ela soube liberou para o mundo inteiro a peça. Liberou e acabou amiga e tudo bem. Aí ela liberou para a Europa também a peça que nunca tinha liberado. Mas a gente sempre procurou pagarmos os direitos autorais normais e os autores recebiam a sua porcentagem de direitos autorais.

ENTÃO NÃO HOUE PROBLEMA FINANCEIRO?

José Renato - Houve, mas nunca a recusa de pagar direitos autorais ou indicação de que a gente só faz peça brasileira porque a gente não paga, a gente tinha que pagar direitos autorais da mesma maneira, brasileiras ou não. O direito autoral é devido, o Guarnieri recebeu o direito autoral da peça, todos que fizeram receberam direitos autorais.

BOM, OUTRA PERGUNTA ... VOU FAZER ESTA ANTES E DEPOIS EU PASSO PARA A OUTRA. É NÍTIDA A INFLUENCIA DE BRECHT NO TEATRO BRASILEIRO, EU TENHO UMA CURIOSIDADE PARA ENTENDER UM POUQUINHO QUANDO QUE SURTIU O BRECHT, QUANDO VOCÊ DESCOBRIU O BRECHT?

José Renato - Bom, olha em 56 eu havia feito uma peça de, em 57, eu havia feito uma peça de Molière *Escola de Maridos* foi muito bem sucedida naquele palquinho da Teodoro Baima, nessa ocasião o Jean Villar que era diretor do Teatro nacional-popular da França esteve no Brasil fazendo uma temporada e disseram para ele que tava um grupo fazendo em arena o Molière, então ele foi assistir e gostou muito do espetáculo e me convidou para fazer um estágio no Teatro Nacional-Popular. Eu agradeci e tal, eu gostaria muito, mas naquele momento eu não podia, eu disse vou esperar até o momento adequado e eu aviso. Bom, em 58 *Black-tie* fez tanto sucesso que a gente imaginou nós não precisamos fazer peça nova por um ano. Então eu vou para a Europa fazer um estágio lá. A gente conhecia Brecht por ouvir falar, na escola mesmo a gente já havia feito um Brecht lá, um dos primeiros feitos foi na escola, com direção de Alfredo Mesquita *A exceção e a Regra*. Mas a gente lia só Brecht não fazia muito, discutia o tal distanciamento brechtiano, o que era, o que seria. Então em 58 diante do sucesso de *Black-tie*, eu disse eu sou fazer... vou fazer

o estágio lá no TNP. Eu passei um telegrama pro Jean Villar ele respondeu e topou, a embaixada aprovou aqui. Então eu deixei o teatro com o Boal e o pessoal todo com tarefas programadas pra todo mundo. E eu me mandei. Eu fiquei um ano praticamente lá na Europa e fiquei no TPN assistindo e vendo o trabalho do Jean Villar, era um trabalho fantástico e outros diretores também. Aproveitei e fiz um “estagiozinho” de um mês e pouco com J. Esteller em Milão, enfim eu aproveitei o máximo possível. E aí foi que eu teve um maior contato com os textos de Brecht alguns que, Michel Vinaver um autor francês que escreveu algumas peças e discutia Brecht e a maneira dele escrever, junto com o pessoal do TNP eu frequentava estas discussões foi me integrando, foi me interessando e me apaixonando por Brecht. Então peguei toda ... todos os textos de Brecht e li todos e me interessei muitíssimo tanto que esse *Santa Joana* foi um dos que mais me interessou na época, mas a gente não tinha condições de fazer. Mas de qualquer maneira os textos do Brecht começaram a me interessar e quando eu voltei trouxe uma livraria enorme do Brecht.

EM FRANCÊS?

José Renato - Em francês. Aí eu trouxe a obra do Brecht completa pro pessoal ler. O Boal também já conhecia, e a gente se aprofundou nas discussões do Brecht. Eu montei nesta ocasião uma versão de *Os fuzis da Senhora Carrar* no Rio de Janeiro com um grupo fora do Arena com a Thereza Raquel. E depois eu montei a mesma peça aqui em São Paulo na versão Arena com a Bia Lisboa no papel, com Lima Duarte, Paulo José com o pessoal todo que depois foi para a televisão. Enfim Brecht e eu, eu me aprofundei na Europa e trouxe os textos dele e continuei interessadíssimo em fazer as peças dele, eu fiz várias peças dele depois, posteriormente, a partir de 1960, 64 a partir de 64 eu fiz vários espetáculos do Brecht. Então... então é isso o Brecht começou a ditar um pouco de linha repertório a partir dos anos 60, um pouco depois de que a gente já estava trabalhando com *Black-tie*, *Chapetuba Futebol Clube* e outras peças que saíram daqueles seminários que continuou com o Boal e todo mundo.

CERTO. BOM, NA VERDADE EU ACHO QUE O SENHOR JÁ RESPONDEU A OUTRA PERGUNTA, QUE ERA “ EM 1959 VOCÊ FEZ UM ESTÁGIO NO TEATRO NACIONAL-POPULAR NA FRANÇA COM JEAN VILLAR. ENTÃO EU GOSTARIA DE SABER COMO FUNCIONOU ESSE ESTÁGIO E QUE TRABALHOS VOCÊ EFETUOU LÁ? SE TEVE ALGUMA DIRETRIZ TEÓRICA?

José Renato - Eu tive contato fundamental com Jean Villar que foi fantástico, era um homem simples e inteligentíssimo. Depois pra mim foi uma espécie de afirmação de que os caminhos nossos estavam certos, ele dizia sempre que o teatro não deve ser apenas uma batalha política ele deve divertir. Através da diversão, abrir a cabeça das pessoas, mostrar o caminho, mostrar a verdade, mostrar as discussões os debates, levantar as dúvidas, as questões todas. Então não se engajar

de repente em por ideias, mas levantar as ideias para elas serem debatidas livremente, para que se encontre o caminho e com liberdade e com profundidade, principalmente profundidade. Que as verdades sejam estudadas, esmiuçadas para que se perceba bem qual o lado que elas têm, todos os lados que elas têm. E isso foi um dos principais ensinamentos que Jean Villar fazia na época. E eu tive contato com outros diretores..., eu acompanhei a direção do Villar em alguns espetáculos, eu achei incríveis, mas um dos espetáculos que eu, por exemplo acompanhei desde o começo, um dos únicos espetáculos que acompanhei desde o começo, desde a primeira leitura, ai não foi com o ele, foi com o René Clair, um diretor que veio do cinema, que era... que vinha do cinema para fazer um espetáculo teatral *Não se Brinca com o Amor*. Então um texto clássico belíssimo, e eu fiquei também amigo naquela época de Gera Filipo que fez o papel principal nesta peça e que era do grupo do Villar. Então eu tive várias orientações, vários contatos importantes, com o Jean Villar foi fundamental, com René Clair foi muito importante e com outro diretor também que era o segundo nome do... puxa agora me deu um branco... é... um outro diretor também que trabalhava no grupo do Villar e que dirigiu uma peça no estilo de Brecht chamada La... eh meu Deus do céu, esqueci o nome dele, fugiu o nome dele.

NÃO TEM IMPORTÂNCIA.

José Renato - Eh de repente... tô com oitenta e cinco anos, de repente dá um branco. E daqui a pouco eu me lembro. Mas era também um diretor muito bom e que trabalhava no grupo do, era ator do grupo do Villar. Enfim eu tive lá uma escola fantástica. Principalmente uma escola mostrando onde, por exemplo, de repente os recursos, como eles tinham recursos do governo. Eu vim trazendo novidades pro pessoal nosso aqui que deixava todos de boca aberta, o orçamento deles, de todo, só do Teatro Nacional-Popular era maior do que todo o orçamento do Ministério da Educação e Cultura do Brasil todo. Só o teatro tinha um orçamento muito maior que o ministério da Educação do Brasil, mostra que a cultura era amparada dignamente. Enfim eu tive uma escola muito boa.

E LÁ VOCÊS FIZERAM ALGUM TIPO DE TEATRO NA RUA OU NÃO? JÁ ESTAVAM FIXOS NO TEATRO.

José Renato - A gente tentou fazer em alguns lugares espetáculos de rua, mas era muito difícil, e a gente não tinha naquela época os recursos que se tem hoje para fazer espetáculos de rua. Recursos de som e tal. Então a gente sempre preferiu fazer espetáculos internos, embora abertos no estilo de rua.

BOM, E AÍ NO SEU RETORNO EM 60 O ARENA ACABA PASSANDO POR UMA DISSIDÊNCIA QUE MAIS TARDE VIROU O CPC DA UNE. ENTÃO EU GOSTARIA DE SABER, COMO QUE FOI AO SEU VER, O QUE ACONTECEU

PARA ESSES INTEGRANTES COMO VIANINHA E CHICO DE ASSIS SAÍREM DO ARENA?

José Renato - Quando eu voltei em 62, eu foi convidado pelo ministro de Educação e Cultura da época para transformar a experiência do Arena, que era uma experiência paulista em uma experiência nacional, fazer o Teatro Nacional de Comédia no Rio de Janeiro e expandir essa pesquisa de autor nacional, de dramaturgia engajada no Teatro Nacional de Comédia no Rio de Janeiro. A gente... o primeiro espetáculo que eles me convidaram para fazer desde logo, foi Nelson Rodrigues *Boca de Ouro* que seria uma espécie de primeiro contato, não é politicamente engajado, mas tem um conteúdo social importante. E aí, eu topei e deixei o Boal organizando o Arena e eu fui fazer essa espécie de ampliação das nossas ideias a nível nacional. E isso foi muito bem sucedido, porque depois tive outros espetáculos eu fiz um Brecht lá que foi muito importante *O círculo de Giz Caucasiano*, a peça do Chico de Assis *As aventuras de ripió lacraia*, então esses grandes espetáculos, *O pagador de promessas* do Dias Gomes todas essas peças de cunho social. E esse repertório foi levado para o Brasil todo, era uma Companhia de mais de quarenta pessoas e a gente viajou o Brasil todo. Enquanto isso o Arena continuou com o Boal e o Vianinha, e houve problemas de dissidências entre eles e tal, que eu infelizmente não participei, não tomei parte. Procurei até, as vezes, dar palpite mas sempre eu tava um pouco fora, eu continuei sendo uma espécie de orientador deles, mas na verdade o grupo continuou com eles, o Boal dirigindo. Então eu tava fazendo aquela outra linha de repertório nacional e que em 64 acabou, acabou esse grupo, acabou com o Arena, acabou... Em 64 inclusive o Itamaraty tinha me mandado pro Uruguai, onde estavam fazendo uma iniciativa semelhante, demonstração da importância do teatro nacional. Eu foi montar lá com o grupo El Galpón uma peça do Dias Gomes chamada *A Invasão* que é uma peça política uma peça profundamente política. Exatamente quando houve o golpe de 64 foi impedido até de voltar para o Brasil.

CERTO. E AÍ PARA CONCLUIR EU GOSTARIA DE SABER COMO FOI O SEU CONTATO COM O CPC, PORQUE DEPOIS O CPC CRIA UMA SEDE EM SÃO PAULO NO ARENA OU ATÉ MESMO COMO ESPECTADOR.

José Renato - Eu não tive muito contato com o CPC.... Eu continuei muito amigo do Vianinha, mas o CPC teve muitas contradições e muitas... havia uma diferença fundamental na nossa postura. É que eu achava que o teatro não era uma bandeira política só, o CPC achava que era. Então essa era uma coisa que nos dividia de certa maneira. Eu acha que a gente tinha que divertir fundamentalmente, interessar fundamentalmente e através desse interesse as discussões eram levantadas e discutidas. O CPC tinha uma bandeira de impor ideias de maneira muito engajada, muito politizada. E era uma linha que a mim me chocava um pouco e eu não tava um pouco interessado.

MAS O SENHOR ACABOU ACOMPANHANDO COMO ESPECTADOR?

José Renato - Sim, eu vi muita coisa, as primeiras experiências, aquele... *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, eu vi gostei muito, uma experiência que o Chico de Assis fez também porque era muito inteligente, muito interessante. Só que eu achava que forçava um pouco a barra do entendimento. Eu acho que não havia uma abertura clara, para que as pessoas pensassem com sua própria cabeça, mas isso não impede que fosse altamente meritório.

Transcrição realizada na íntegra, com todas as características da fala preservadas.

9.0 ANEXOS (Jornais)

O Estado de S. Paulo

OESP 18 de maio de 1960.p.11 “Teatro jovem no Rio de Janeiro”

O Teatro Jovem do Rio em colaboração com a Faculdade Nacional de Arquitetura apresentará proximamente uma nova peça de Oduvaldo Vianna Filho vencedor do “Saci” para melhor autor brasileiro “A mais valia vai acabar, seu Edgar”, sob direção de Francisco de Assis. O teatro da Faculdade é em arquitetura.

OESP 22 de julho de 1960.p.07 “Nova peça de Vianna Filho”

Está marcada para a próxima segunda-feira, na Faculdade de Engenharia do Rio de Janeiro, a estreia da peça “A mais valia vai acabar, seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Francisco de Assis para o Teatro Jovem.

OESP 20 de outubro de 1960.p.10 “Entrega dos prêmios do concurso do TACE”

Realiza-se hoje, às 19 horas, na sede da Associação dos Funcionários da Caixa Econômica Federal (rua Venceslau Brás, 16, 13º andar) uma solenidade, seguida de

coquetel, para entrega dos prêmios do concurso de peças teatrais promovido pelo TACE. É o seguinte o resultado: 1º lugar (prêmio Martins Pena), Nelile Chagas com “intimidade”; 2º lugar (prêmio França Junior), José Carlos Cavalcanti Borges, com “O caso da luz maluca” e 3º lugar (prêmio Arthur Azevedo) Oduvaldo Vianna Filho, com “A mais valia vai acabar, seu Edgar”. Foram ainda concedidas menções honrosas a Mario Kuperman, Cleber Ribeiro Fernandes e Edgard Gurgel Aranha. A comissão julgadora foi constituída por Barros Belia, Carlos Henrique Silva e Osmar Rodrigues Cruz.

OESP 19 de junho de 1962 p.07 “Clima de insegurança”

Avivou-se o clima de insegurança, hoje, gerado pela greve estudantil. Isso porque a União Nacional dos Estudantes resolveu promover, amanhã, a encenação da peça “Auto dos 99%” nas escadarias da Escola Nacional de Engenharia. Essa peça – sátira ao sistema de educação brasileiro – é a mesma que deveria ter sido encenada na última sexta-feira, nas escadarias da antiga Câmara dos Vereadores.

A diretoria da UNE informa que não requererá licença à Polícia para a representação teatral, pois julga que as escadarias da Escola Nacional de Engenharia não se incluem entre os locais onde são proibidas manifestações públicas.

Foi o próprio Diretório Acadêmico do estabelecimento de ensino que ofereceu o local para a peça, pondo empenho, mesmo, em que fosse esse – e não outro – o lugar escolhido pela UNE. Informam dirigentes da entidade máxima estudantil que se a Polícia intervier, os acadêmicos se refugiarão na escola, “que a Polícia não terá coragem de invadir e onde poderemos nos refugiar”.

Segundo se informa, o “Auto dos 99%” será interpretado pelo Centro Popular de Cultura, órgão mantido pela UNE.

OESP 20 de junho de 1962 p.05 “Impedido o comício”

Hoje, soldados da Polícia Militar e investigadores da Divisão de Polícia Política e Social impediram que os estudantes realizassem um comício nas escadarias da Escola Nacional de Engenharia. Os manifestantes instalaram um alto falantes no terraço do prédio, fizeram discursos e enceraram uma peça de crítica ao ensino universitário, mas a praça estava

vazia. Duas horas antes do comício, a Polícia providenciara a interdição do largo de São Francisco, impedindo a aglomeração de populares.

A UNE e UME deverão divulgar uma nota, criticando o governo federal, por omissão. Amanhã, as duas entidades pretendem promover nova manifestação, no auditório da Faculdade Nacional de Direito e, quinta-feira, uma assembleia no largo do Machado.

Correio da manhã

CORREIO 24 de abril de 1960 “Teatro jovem – Anfiteatro da Arquitetura”

Já foram iniciados os ensaios de “A mais valia vai acabar, seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho, primeiro espetáculo da temporada que o “Teatro Jovem” vai realizar este ano em colaboração com D. Acadêmico da F. N. Arquitetura.

CORREIO 19 de junho de 1960 “A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar” pelo Teatro de Arena.

Marcada para o dia 25 de julho corrente a estreia de “A Mais-Valia vai Acabar, seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho, primeiro espetáculo do “Teatro Jovem” em colaboração com o Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Arquitetura.

No elenco: Alberto Reis, Allan Vianna, Arthur Maia Filho, Heleno Prestes, Ignez Maia, Joel Chiveider, Kleber Santos, Marília Martins, Mauro Martins Ribeiro, Moyses Chiveider, Paulo Hime, Pedro Camargo, Silvia Granville, Vera de Sant’ana, Zelina de Souza Brasil e Zita Camargo.

A direção é de Francisco de Assis, do “Teatro de Arena”, de São Paulo.

Cenários e Figurinos: Equipe – Kleber Santos, Marcelo Monteiro, Roberto Scorzeli e Arthur Maia Filho.

Música: Carlos Lira.

Montagem de filmes: Leon Hirszman.

Cartazes e “slides”: Francisco Mauro Guarany.

O teatro de Arena da Faculdade Nacional de Arquitetura está situado à AV. Pasteur, nº 230 – Praia Vermelha.

CORREIO 07 de agosto de 1960. Teatro “A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar”

Freud, lia Bertolt Brecht mas também lia Marcel Proust e daí não resistiu ao gênero “vaudeville” acrescentando à literatura dramática de Eugène Labiche e Georges Feydeau, o lírico-social que lhe faltava, e criou assim um gênero particularmente delicioso, dentro da época, nervoso, atualíssimo e paradoxalmente saudosista. Quando pensar que estão fazendo teatro social é o mesmo que as abelhas imaginarem que estão industrializando o mel. Nem mesmo “Berliner Ensemble” de Helena Weigel pretende mais doutrinar (a não ser na aparência) porque podendo ser uma genial atriz dramática não vai reduzir-se a uma atriz politizada.

A direção de Francisco de Assis é muito requintada e bastante sortida de achados plásticos o que torna a peça mais engraçada e conseqüentemente mais convincente. Soube Francisco de Assis (que é ainda um diretor com cheiro de leite), conduzir o espetáculo com um rendimento plástico incomum e uma vibração artística sensível no referente aos atores jovens, na sua grande maioria estreados, ainda no B com A, BA do teatro. Teve assim uma habilidade de conduzir noviços na complicada multiplicidade exigida pelo espetáculo.

Por sua vez não podemos ficar indiferentes à música de Carlos Lyra que serviria para consagrar um jovem compositor. A partitura de Carlos Lyra integra a poesia do espetáculo e colabora imensamente para o sucesso da peça. Os desenhos de Roberto Scorzeli dão atmosfera.

O equilíbrio da equipe de artistas vestindo seus personagens múltiplos é quase inacreditável. Há uma concordância entre interpretes e personagens raramente presenciada em espetáculos assim. Esse afinamento reforça a posição de seu jovem diretor como coordenador dos seus dirigidos. Assim é que a equipe feminina funciona nos seus papéis determinados. Ignês Maia, Marília Martins, Silvia Granville, Vera de Sant’ana e Zelinda Paes de Souza, todas contribuíram nas suas posições para o equilíbrio do jogo cênico, com sua graça, sua presença, e até mesmo sua desenvoltura. Na equipe dos moços metam-se verdadeiras vocações e também revelações. Assim é que Heleno Prestes, Paulo Hime, Moyses Chiveider, Allan

Vianna, Joel Chiveider, Arthur Maia Filho, Alberto Reis, Kleber Santos, Mauro Martins Ribeiro, Pedro Camargo e Angelis Antônio dão o melhor de si mesmo para a validez dessa experiência, que, de resto, é brilhante e excepcionalmente imaginada.

Essa juventude sadia e rica de literários que anima o meio universitário em geral e particularmente a unidade da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, necessita apenas de um brado para febrilmente se entregarem numa obra de criação preta de beleza e futuro.

Agora mesmo acabo de presenciar em Paris um admirável espetáculo levado a efeito pela ANTA na nave da igreja de Saint Germain des Prés. Somente no Brasil não se leva em consideração o que podem realizar os universitários. Quantas vocações incubadas, quantos talentos nascentes poderão ser denunciados num movimento dessa categoria em todos os setores da arte dramática. Atores, diretores, cenógrafos, técnicos de som, luz, figurinistas, cartazistas, etc. A encenação de “A Mais Valia vai Acabar, seu Edgar” é uma prova eloquente dessa realidade. Os universitários (nas universidades europeias e norte-americanas é comum ter no seu “currículo” um Curso de Arte Dramática) poderão ajudar muito a cotar o Brasil de um melhor teatro, com seus movimentos.

Na realidade são poucas as restrições que eu faço ao espetáculo de Francisco de Assis. Primeiramente daria um intervalo justamente na cena que antecede o Congresso dos Economistas (um verdadeiro achado, do qual creio fazer parte o autor da peça em face das suas concepções desenvolvidas). Na cena dos barbeiros que é um pouco longa, apararia (graça, como anedota, nunca deve ser repetida) um pouco e colocaria música na cena. Também o final deveria ser mais contagiante e socialmente apoteótico. Mudaria a marcação um tanto bisonha e com música mais forte e tanto mais vibrante e faria passar na tela, cenas da praia de Copacabana, da Ilha de Paquetá, cenas primaveris, automóveis esportivos, aviões a jato de passageiros e cenas campestres da idílica beleza, com chuva, crianças e cachoeiras.

Os figurinos de Arthur Maia Filho são funcionais e rítmicos. A seleção de filmes bem conduzidas e bem propositadas, de Leon Hirszman. Cenários que

atendem as necessidades da peça. A orquestrinha deliciosa. E tudo mais funciona bastante bem.

“A Mais Valia vai Acabar, seu Edgar” tem uma justificativa inútil no programa, a maior que já vi em programas, do próprio autor. Ali Oduvaldo Vianna Filho pratica o seu engenho romântico e dá provas que não tem a menor ideia da obra que produzia. “A Mais Valia vai Acabar, seu Edgar” é a maior comédia musical que se escrevera no Brasil.

VAN JAJA

CORREIO 05 de novembro de 1960. Teatro “A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar”

Estamos diante de uma nova versão, presumivelmente, profissional, a segunda do mesmo texto e na mesma Arena da Arquitetura, de “A mais valia vai acabar, seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho com música de Carlos Lyra. A primeira versão realizada pelo “Teatro Jovem” em conexão com alunos da Arquitetura, encenada dois meses antes tinha por sinal o mesmo diretor, o jovem e estreante Francisco de Assis.

Confesso que não acreditava na realização do “Teatro Jovem” e na mesma semana que retornava da Europa fui ver com surpresa e aplauso escrito o espetáculo. A respeito das restrições que anotei, era válido como experimento. Retorno para ver a segunda versão, feita com a presença do autor no elenco e verifico com imensa tristeza que Oduvaldo Vianna Filho tem um solene desprezo pela crítica, mesmo a mais óbvia a precedente.

De nada lhe valeu ter dito que “A mais valia vai acabar seu Edgard” era uma deliciosa comédia musical, e que se fosse abandonada a pretendida parte didática (com rudimentos primários de economia política) e tendenciosamente doutrinária, seria um verdadeiro achado. De resto não chega àqueles que são destinados, honestos operários que não estão para teorias, doutrinas e dialética supostamente marxista, já que os operários mais esclarecidos do que se pensa querem fatos positivos, realidades palpáveis.

Oduvaldo Vianna Filho é um moço extremamente inteligente e hábil possui uma polida leitura ocidental e cristã e a última honra com atraso impressionante entusiasmou-se pelas teorias de Marx. O que ele defende ou pretende defender não está nem sofreu na carne. É artificial e brilhante como sua própria peça, que expurgada da sua didática funcionaria maravilhosamente, e que o “partido” olharia com repulsa considerando obra da decadência, pois “A mais valia vai acabar seu Edgard”, mesmo sem querer, foi feita e vive desse tom. O burlesco nela é mais forte e também mais funcional do que o pretendido. É que Oduvaldo Vianna Filho por mais força que faça e por mais que leia Brecht não consegue sair das vizinhanças Ionesco.

Sabia que a presença de Oduvaldo Vianna Filho no elenco iria destruir o espetáculo, superior ao texto, realizado por Francisco de Assis. Eram universitários fazendo o seu melhor. Desta feita são profissionais ou semi-profissionais fazendo o seu pior. Vianna Filho aumentou sua peça, adulterou soluções que o diretor Francisco de Assis tinha solucionado brilhantemente, como a sequencia dos barbeiros e a sequencia do congresso de economistas. E o que é mais grave, se impôs como ator para um papel que jamais poderia fazer, não por incapacidade, mais por impossibilidade. Oduvaldo Vianna Filho é um ator ainda limitado, que joga com seu encantamento pessoal, posto sua fragilidade lhe granjear uma simpatia baseada na sua presença cênica.

A direção de Francisco de Assis que tanto aplaudi na primeira versão sofreu golpes e ficou reduzida a duas horas de completo desequilíbrio. É sempre mais aconselhável cortar do que crescer, Vianna Filho aumentou sua peça. A partitura bastante audível de Carlos Lira, jovem de talento aumentada para atender às exigências é um tanto dispersiva, e por vezes, me dá ideia de lembrar outra melodia. Deficiente a iluminação de Carlos Cruz, sem os efeitos necessários.

Oduvaldo Vianna Filho é um moço versátil e de seu “Chapetuba F.C.” a essa comédia musical vai se definindo um espírito inquieto que pensa que achou seu refúgio mesmo traído pela forma e pela força interior. Sobre “A mais valia vai acabar seu Edgard” lamento avaliar que é a primeira vez que vejo a versão profissional ser inferior a versão amadora.

CORREIO 14 de março de 1964 “O Teatro do CPC da UNE”.

A cidade vai ganhar mais um teatro. Trata-se do teatro do Centro Popular de Cultura, localizado na sede da União Nacional dos Estudantes, na praia do Flamengo, 132. É um teatro moderno e funcional, que vem sendo construído há quatro anos guardando arquitetura de Milton Ferman, sendo dispensados recursos próprios e contando apenas com os auxílios dos pcs: Edmundo Muniz e Roberto Freire, quanto à frente do Serviço Nacional de Teatro, o que permitiu a conclusão das obras.

Um comunicado a nós enviado narra os propósitos da obra e o programa inaugural. Armando Costa, Carlos Miranda, Denoy de Oliveira, Edson Batista, João das Neves, Néelson Xavier e Oduvaldo Vianna Filho, assinam e convidam pelo teatro do CPC. Vejamos as perspectivas e os festejos. O CPC da Une desde o início de suas atividades nunca fez teatro profissional. Realizamos espetáculos nas ruas, favelas, sindicatos, faculdades, portas de cinema, Central do Brasil, associações de bairro, e etc, com o objetivo de mobilizar a atenção do povo, das suas lideranças, para os problemas da cultura popular e da democratização da cultura no Brasil.

Era um teatro primário, imediatista, atendendo somente aos objetivos de mobilização popular, mas que, sem dúvida, nos permitiu acumular uma razoável experiência de espetáculos populares que poderá contribuir para o enriquecimento da comunicabilidade e da expressividade de nosso teatro.

Temos agora então, a possibilidade de realizar um teatro de nível mais alto, que apoiado nas particularidades de nosso povo, que nunca devem ser abandonadas, possa se preocupar com os problemas universais da existência humana.

Vamos tentar com o nosso teatro manter a tradição artística já alcançada pelo teatro brasileiro, e, ao mesmo tempo ajudar o alargamento de áreas de público em novos setores dinâmicos da população.

Estamos convencidos que a luta por um teatro de alto nível para todo o povo não admite as divisões político-partidárias. Muito ao contrário é chamamento para toda a classe teatral, artistas e intelectuais comprometido com o enriquecimento espiritual de nossa gente.

No teatro CPC, além de espetáculos teatrais apresentaremos filmes de 16mm e programações de debates e cursos.

Nossa programação inicial será a seguinte:

- 1) De 30 de março a 20 de abril: IV Festival de Cultura Popular, constando programa:
 - a) Programa Vila Lobos – organizado por Geni Marcondes e Beatriz Bandeira – dia 30 de março às 21h. Entrada franca.
 - b) Noite do Samba – organizada por Sérgio Cabral - dia 7 de abril as 21h.
 - c) Noite da nova música brasileira – organizada por Carlos Lyra e Sérgio Ricardo – dia 14 de abril as 21h.
 - d) Dia 28 de abril as 21h. Estréia da peça “Os Azeredos Mais os Benevides” de Oduvaldo Vianna Filho com direção de Néelson Xavier e cenários e figurinos de Flávio império, com Ivan Cândido, Vera Gertal, Francisco Milani, Izolda Cresta, Modesto de Souza, Wladimir Onofre, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Santana, Virginia Vale, Carlos Vereza, Leônidas Bayer, Zé Kê, com música de Edu Lobo.

VAN Jafa