

Universidade de Brasília

**TEATRO POLÍTICO
E QUESTÃO AGRÁRIA,
1955-1965:**

**CONTRADIÇÕES, AVANÇOS E IMPASSES
DE UM MOMENTO DECISIVO**

Rafael Litvin Villas Bôas

Brasília
2009

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Orientador: Dr. Hermenegildo Bastos
Co-orientadora: Dra. Iná Camargo Costa
Doutorando: Rafael Litvin Villas Bôas
Matrícula: 0658201

**TEATRO POLÍTICO
E QUESTÃO AGRÁRIA, 1955-1965:
CONTRADIÇÕES, AVANÇOS E IMPASSES
DE UM MOMENTO DECISIVO**

Rafael Litvin Villas Bôas

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor conferido pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Dr. Hermenegildo Bastos e co-orientação da Professora Dra. Iná Camargo Costa.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

**TEATRO POLÍTICO
E QUESTÃO AGRÁRIA, 1955-1965:**

**CONTRADIÇÕES, AVANÇOS E IMPASSES
DE UM MOMENTO DECISIVO**

Rafael Litvin Villas Bôas

Banca examinadora:

Dr. Hermenegildo Bastos
(Presidente)

Dr. André Luis Gomes
(Membro interno: TEL/UnB)

Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro
(Membro interno: CÊN/UnB)

Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos
(Membro externo: ECA/USP)

Dr. Francisco Alambert
(Membro externo: HIST/USP)

Dr. Alexandre Pilatti
(Suplente: TEL/UnB)

*Para Boal, recém-partido,
e Antônio, recém-chegado.*

Na longa história da pseudodemocracia brasileira, os fazendeiros, os industriais, os comerciantes, os banqueiros, já falaram muito, a classe média e o trabalhador urbano já disseram algumas palavras, o trabalhador rural é a grande voz muda na história brasileira.

(Paulo Emilio Salles Gomes, 1945)

Agradecimentos

A Hermenegildo Bastos e à Iná Camargo Costa, pela orientação do trabalho e pela jornada de aprendizado e formação política que me proporcionam.

Ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Em particular, pela experiência prática e teórica de trabalho coletivo permanente: à militância do Coletivo de Cultura e do Setor de Comunicação; aos integrantes da Brigada de Agitprop Semeadores, do MST/DFE; à primeira turma do Curso Nacional de Formação em Comunicação, Cultura e Agitação e Propaganda da Escola Nacional Florestan Fernandes; às turmas e equipes de coordenação dos cursos Licenciatura em Educação do Campo (Itterra/UnB), e Licenciatura em Artes (MST/UFPI).

As companheiras e companheiros do grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, espaço coletivo de elaboração acadêmica e intervenção política.

Às secretárias do programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas, em especial Dora e Jaqueline.

Pelas informações e ou materiais fornecidos, e discussões compartilhadas durante todo processo de pesquisa: Augusto Boal, Ana Chã, André Luis Gomes, Bruno Craesmeyer, Cássio Tavares, Deane Costa, Douglas Estevam, Ernesto de Carvalho, Evelaine Martinez, Felinto Procópio, Germana Henriques, Gustavo Arnt, Heloiza Egas, Iná Camargo, Janderson Barros, Jayme Wesley, Juca de Oliveira, Juliana Litvin, Luísa Guimarães, Manoel Bastos, Maria Izabel Brunacci, Maria Mello, Marildo Menegat, Miguel Stedile, Maria Sílvia Betti, Mônica Molina, Nelson Xavier, Pedro Benevides, Rayssa Aguiar, Thalles Gomes e Zé Fernando.

À professora Ana Laura dos Reis Corrêa e ao professor André Luis Gomes, pelas contribuições fornecidas por ocasião do exame de qualificação.

À professora Rita de Cássia de Almeida Castro, e aos professores Sérgio de Carvalho, Francisco Alambert, André Luis Gomes e Alexandre Pilatti pelas contribuições fornecidas por ocasião do exame de defesa da tese de doutorado.

À professora Rita Segato, pelos estudos realizados na disciplina Antropologia e Direitos Humanos / Etnologia do poder.

À Capes, pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de pesquisa.

Pelos conselhos, Arão Litvin e Manoel Bastos.

Em especial, pelas parcerias de trabalho: Luísa Guimarães, Agostinho e Neudair Reis, Manoel Bastos, Miguel Stedile, Gustavo Arnt, Douglas Estevam e Thalles Gomes.

À minha família, pelo apoio incondicional.

E, com amor, pela compreensão, carinho e estímulo, à Luísa e ao Antônio.

Resumo:

Este trabalho pretende tomar parte na corrente crítica que distinguiu o sentido estético e político dos momentos anterior e posterior ao golpe cívico militar de 1964, ressaltando o que estava em jogo no processo interrompido pelos tanques e expondo a diferença regressiva da ação de resistência posterior. Essa tradição de interpretação tem no ensaio *Cultura e política, 1964-69* (1978), de Roberto Schwarz, e no livro *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), de Iná Camargo Costa, suas principais referências. O recorte histórico e dramático da pesquisa perpassa dez anos, e contempla um ciclo de peças teatrais que se inicia com *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, e finda com *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), de Vianinha e Ferreira Gullar. Neste período tem início, se consolida e entra em declínio (após o golpe) a experiência do teatro moderno no Brasil, momento que acreditamos ser decisivo para a linha evolutiva do teatro brasileiro, por ter ocorrido um intenso processo de acumulação interna que viabilizou mudanças rápidas e radicais no aparelho teatral e na estrutura formal das peças: em termos organizativos a politização do meio teatral extravasou o âmbito do teatro profissional e ensejou a criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs), e em termos formais os limites da forma dramática foram superados por uma perspectiva crítica do realismo, que visa dar a ver a dimensão do real não evidente pela concepção hegemônica de realidade. Em termos políticos, o vetor agregador das obras analisadas é o modo como a forma teatral figurou esteticamente a questão agrária brasileira. A aposta é que o reconhecimento da forma teatral de abordagem sobre a questão agrária nas diversas obras nos permite tecer uma interpretação sobre o registro histórico da experiência política e social daquele contexto. O significado da presença direta ou indireta de personagens de classes populares, e seus problemas, nas peças, bem como o manuseio das técnicas teatrais por parte dos dramaturgos, são eixos paralelos e concomitantes da análise, que tem como fio condutor a mediação dialética entre forma social e forma estética.

Abstract

Political Theater and Agrarian Question, 1955-1965

Contradictions, Advances and Impasses of a Decisive Moment

The present work aims to take part in the critical current that distinguishes the aesthetical and political sense of the moments before and after the civil-military *coup d'état* in 1964, standing out what was in contest in the process interrupted by tanks and showing the regressive difference of the later resistance action. This interpretation tradition has in the essay *Cultura e Política, 1964-1969* (1978), by Roberto Schwarz, and in the book *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996), by Iná Camargo Costa, its main references. The historical and dramaturgical framing of the research pass through ten years, and contemplate a cycle of plays that begins with *A Moratória* (1955), by Jorge de Andrade, and finishes with *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), by Vianinha and Ferreira Gullar. In this period begins, consolidates and falls (after de *coup*) the Brazilian Modern Theater experience, moment that one believes to be decisive to evolutive line of Brazilian Theater, because in this time occurred and intense process of internal accumulation that makes possible fast and radical changes in the theatric apparatus and in the formal structures of the plays: in the way of organization, the political terms of the theatric environment spilled out the professional theater scope and leads the creation of the Centros Populares de Cultura (CPCs) [Popular Centers of Culture], and in formal terms the limits of the Dramatic Form were surpassed by a critical perspective of the realism, that aims to show a dimension of the real that is not evident in the hegemonic conception of the reality. In a political sense, the core of aggregation of the works is the mode how the theatric form aesthetically figured the Brazilian agrarian question. The bet is that the acknowledgment of the theatric formal approach of the agrarian question in different works makes possible organize an interpretation of the historical register of social and political experience in that context. The meanings of the direct or indirect presence in the play of characters by popular classes and its problems, as well as the uses of the theatric techniques by the playwrights, are parallel and concomitant axles of analyses, which have and conduct line in the dialectics mediation between social form and aesthetic form.

Sumário

Apresentação	p. 11
1 – De Machado a Vianinha: empenho na consolidação do teatro nacional	p. 21
1.1 O teatro em busca de uma nação ou, uma nação em busca de um teatro?	P. 21
1.2 O desajuste funcional do Realismo no teatro brasileiro do século XIX	p. 25
1.3 Na ausência de formação, a tradição da comédia de costumes	p. 26
1.4 Correspondência entre modos de produção e figurações estéticas	p. 29
1.5 Consideração sobre a recepção do teatro de Bertolt Brecht no Brasil: do realismo dramático ao realismo crítico	p. 30
1.6 Momento decisivo: Arena como marco zero e CPC como limite	p. 34
2 – Teatro e questão agrária: retrospecto histórico	p. 43
2.1 O surgimento da “questão agrária”	p. 45
2.2 Ligas Camponesas: a ameaça ao poder hegemônico	p. 48
2.3 O engajamento do meio artístico em torno da questão agrária	p. 52
2.4 <i>A Moratória:</i> o ponto de vista da oligarquia rural decadente da dramaturgia de Jorge Andrade	p. 55
2.5 <i>O pagador de promessas:</i> a reforma agrária manipulada pelo discurso midiático	p. 64
2.6 <i>Mutirão em Novo Sol:</i> a primeira peça sobre a questão agrária do teatro político brasileiro?	p. 69
3 – Formação pela militância: os textos de intervenção de Vianinha	p. 88
3.1 A relação do PCB com a militância teatral e o CPC	p. 90
3.2 Da indisposição com a forma empresarial de organização teatral ao teatro do CPC	p. 91
3.3 A função consciente do teatro de agitação e propaganda	p. 98
3.4 Após o golpe: a mudança de pressupostos e a guinada regressiva	p. 104
3.5 A reificação da resistência em <i>Liberdade, Liberdade</i>	p.106
4 – As peças de Vianinha que precedem <i>Quatro quadras de terra</i>	p. 110
4.1 A dialética do local e cosmopolita em <i>Bilbao via Copacabana</i>	p. 111
4.2 <i>Chapetuba Futebol Clube:</i> temática brasileira e limite do realismo dramático	p. 114
4.3 <i>A mais valia vai acabar, seus Edgar:</i> a passagem para o CPC e o salto para o realismo crítico	p. 116
4.4 <i>Brasil versão brasileira:</i> expressão madura da consciência do subdesenvolvimento no teatro	p. 118

5 – Os limites e avanços de <i>Quatro quadras de terra</i>	p. 138
6 – O passo adiante de <i>Os Azeredo mais os Benevides</i>	p. 164
7 – O Impasse de <i>Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come</i>	p. 192
Considerações Finais	p. 217
Referências bibliográficas	P. 225

Apresentação

*Uma derrota não significa a falência de nossas convicções mas,
sim, a fragilidade de nossos planos de ataque.
E, então, é preciso aprimorá-los.*

(Vianinha)

Este trabalho pretende tomar parte na corrente crítica que distinguiu o sentido estético e político dos momentos anterior e posterior ao golpe militar-empresarial de 1964, ressaltando o que estava em jogo no processo interrompido pelos tanques e expondo a diferença regressiva da ação de resistência posterior. Essa tradição de interpretação tem no ensaio *Cultura e política, 1964-69* (1978), de Roberto Schwarz, e no livro *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), de Iná Camargo Costa, suas principais referências.

Como a história oficial tem sido narrada pela classe dominante e por aqueles que, uma vez tendo lutado contra, depois a ela se juntaram, foi instituído no decorrer das mais de quatro décadas após o golpe o preconceito com as formas estéticas que exponham explicitamente sua finalidade e posição política, como o legado do teatro político brasileiro e as diversas táticas de agitação e propaganda, incluindo o teatro de agitprop¹. Na base do preconceito está o pressuposto estético do drama burguês. Sob a bandeira da autonomia do artista e da arte pela arte sedimentou-se no senso comum a idéia de que arte e política são pólos dissociados.

Ainda insuficientemente analisada – sobretudo se comparada com a inflada memória saudosista dos anos de resistência dos estudantes à ditadura –, a experiência de engajamento anterior ao golpe militar foi capaz de organizar uma perspectiva contra-hegemônica, na medida em que a articulação entre movimentos sociais de caráter artístico, educacional e político e organizações camponesas, operárias e estudantis ensejaram outras possibilidades de mediação entre as esferas da política, economia e cultura. Não à toa, a reação veio sob a forma de duas décadas de totalitarismo militar, desequilibrando a equação “consentimento e coerção” que define a base do poder hegemônico.

¹ “Ao longo do tempo, e particularmente durante o século XX, as poéticas associadas a perspectivas radicais de intervenção foram objeto constante de mecanismos de censura, de boicote institucional e de descarte crítico: quem já não ouviu incontáveis alusões à “pobreza” das concepções cênicas do agitprop ou à ausência de “complexidade artística” da dramaturgia de esquerda?” (BETTI: 2005, p. 89).

Para efeito da pesquisa, nos interessa a análise dos pontos de convergência entre dois movimentos que protagonizaram as lutas de seus segmentos à época: as Ligas Camponesas e o Centro Popular de Cultura (CPC). Nesse sentido, serão tomadas como objeto de análise, como documentos estéticos que procuram formalizar momentos decisivos da experiência histórica em andamento, três peças do dramaturgo, militante e agitador político e cultural Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, a saber: *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, ambas de 1963, peças escritas para o CPC na fase em que Vianinha atuava nessa organização, e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de 1965, período posterior ao golpe militar, contexto em que Vianinha e outros ex-integrantes do CPC e militantes do PCB se reorganizaram no grupo Opinião.

O interesse na delimitação do recorte de obras está na temática comum a todas elas: a formalização da experiência brasileira pelo viés da questão agrária. O alvo de interesse é a maneira diversa com que o dramaturgo deu forma teatral ao problema, nas três obras. Em nossa hipótese, há um processo de acumulação estética e política que pode ser detectado da primeira para a segunda peça, escritas em 1963, que corresponde ao período de ascensão do engajamento das classes populares e, conseqüentemente, ao amadurecimento da proposta política e artística do CPC, enquanto a peça da fase posterior ao golpe é emblemática do retrocesso geral da vida política e cultural no Brasil. Ou seja, interessa verificar a procedência e o mecanismo, no caso específico, do diagnóstico de Iná Camargo Costa (1996) de que a produção do teatro político brasileiro passou de força produtiva para artigo de consumo.

Para delimitarmos o objeto “teatro político e questão agrária” lançamos mão de dois recortes: definimos como critério para seleção de material a análise de textos teatrais, ou seja, da dramaturgia, por meio da mediação entre forma estética e forma social, incorporando na esfera da problematização a história da encenação das peças, quando existirem fontes de documentação suficientes; e, do ponto de vista do conteúdo, definimos como “questão agrária” a politização dos problemas inerentes aos conflitos de terra, o questionamento progressista da sobrevivência arcaica do latifúndio no país, as mudanças de cultura de plantio que implicaram em alterações culturais no sentido mais amplo, a abordagem do problema do fluxo migratório do campo para a cidade, como conseqüência do processo violento e segregador de modernização da agricultura, e a luta pela realização da reforma agrária.

A partir dessa definição, delimitamos o seguinte corpus de peças que, a nosso ver, precedem as obras de Vianinha, no que diz respeito à abordagem teatral da questão

agrária brasileira: *A Moratória* (1955), pela opção de Jorge Andrade de retratar o ponto de vista da oligarquia rural decadente num processo de transição que se configurou somente como mais uma etapa da modernização conservadora do país; *O pagador de promessas* (1959), de Dias Gomes, pela abordagem da manipulação da proposta de reforma agrária pelo poder midiático; e *Mutirão em Novo Sol* (1962), produção coletiva de Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo que, segundo nossa hipótese, é a primeira peça que trata, não somente no plano do conteúdo mas, sobretudo, em sua estrutura formal, da questão agrária brasileira.

Considerando o conjunto de peças analisado, poderíamos definir também o objeto de pesquisa como a análise da expressão teatral da luta pela reforma agrária de 1955 (*A moratória*) até 1965 (*Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*). O fato da questão agrária não ter aparecido antes na trajetória da dramaturgia brasileira, e ter se tornado um tema censurado após o golpe de 1964, determina, por si só, o recorte do objeto de pesquisa.

Costa registra, em pesquisa sobre a presença do nacional-popular na dramaturgia de Dias Gomes, o fato de ter ocorrido naquele contexto pré-golpe pela primeira vez em nossa história a manifestação de um teatro abertamente político, a partir de *Eles não usam black-tie* (1958), a despeito dos interesses mercantis em jogo, na medida em que a sobrevivência do Arena era mensurada pelo sucesso do empreendimento comercial:

A estréia e o sucesso de *Eles não usam black-tie* mostram a existência de condições objetivas para o seu [do teatro político] desenvolvimento no Brasil. E também os seus limites, determinados pelo mercado, que justamente em função da política de aliança de classes não podiam (nem deviam) ser discutidos, pelo menos nesse primeiro momento. Ao contrário: o caminho aberto por *Black-tie* apontava na direção rigorosamente mercadológica. (...) Estávamos em 1960 e a luta de classes no Brasil ia se acirrando. Um estudo do conjunto da dramaturgia produzida nesse período 58-64, do qual a obra de Dias Gomes participa, há de mostrar que, independentemente dos limites impostos pelo mercado e pela orientação política direta ou indiretamente seguida pelos artistas, a própria tentativa de dar expressão dramática à experiência social e política que então se vivia era fator de amadurecimento artístico. Por outro lado, o peso desses limites se revela nos avanços e recuos que podem ser observados às vezes na produção de um mesmo dramaturgo, caso particularmente visível de Dias Gomes (1987, p. 145).

Podemos dizer o mesmo para o trabalho de Vianinha, no que diz respeito ao caráter contraditório do processo de acumulação estética ocorrido no mesmo momento em que eram promovidas mudanças estruturais no aparelho teatral brasileiro. A desmercantilização da produção teatral implicou transformações radicais em termos de conteúdos, formas, e na relação entre palco e platéia, na medida em que o palco passava por processo de democratização, inclusive dos meios de produção, e a platéia assumia um papel ativo e interessado: de meros consumidores (noção de público consumidor) se empenhavam em tornar-se produtores e protagonistas das transformações históricas em andamento.

Cabe ressaltar ainda que, no decorrer da pesquisa, avaliamos a necessidade de conferir atenção a determinados aspectos das quatro peças de Vianinha que precedem as peças sobre questão agrária: *Bilbao via Copacana* (1957), *Chapetuba Futebol Clube* (1959), *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961) e *Brasil, versão brasileira* (1962). O que justifica a opção é a necessidade de refletir sobre a experiência de acumulação e os impasses da dramaturgia de um autor, em consonância com sua militância partidária e sua produção de textos teóricos e de intervenção conjuntural no debate político do meio teatral.

Na parte introdutória de *Formação da Literatura Brasileira* (1957) Antonio Candido reflete sobre o caráter arbitrário inerente à definição do material a ser pesquisado:

A coerência é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo. *Um*, não o traçado, pois pode haver vários, se a obra é rica. (...)

Por isso, há forçosamente na busca da coerência um elemento de escolha e risco, quando o crítico decide adotar os traços que isolou, embora sabendo que pode haver outros. Num período, começa por escolher os autores que lhe parecem representativos; nos autores, as obras que melhor se ajustam ao seu modo de ver; nas obras, os temas, imagens, traços fugidios que o justificam. Neste processo vai muito da sua coerência, a despeito do esforço e objetividade.

Sob este aspecto, a crítica é um ato arbitrário, se deseja ser criadora, não apenas registradora. Interpretar e, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros. A este arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as idéias e imagens que exprimem a sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido (1997, p. 37).

Portanto, a definição do recorte é assumidamente arbitrária e, se por um lado tem como proposta a averiguação de um momento do percurso dramaturgicamente de um autor, por outro, procura organizar o *corpus* e delimitar as fronteiras da relação entre teatro e questão agrária, que embora até hoje não exista em termos teóricos, existiu em termos práticos naquele contexto de engajamento, como expressão do empenho do teatro político brasileiro em figurar esteticamente a questão agrária, que tem até hoje na concentração de terras em mãos de poucos proprietários (46% das terras agricultáveis em posse de 1% de proprietários), no latifúndio e no enorme contingente de famílias sem terra, um dos principais pilares de sustentação da desigualdade brasileira. E, naquela ocasião, a questão agrária foi fator explosivo para o engajamento das classes populares e para o desencadeamento de transformações estruturais no país.

O trabalho de Vianinha, nas múltiplas frentes em que combateu, foi decisivo para a articulação e consolidação das experiências de engajamento artístico daqueles anos. De acordo com Betti:

Os dramaturgos e encenadores brasileiros da primeira metade do século XX não haviam legado à geração que os sucedeu elementos que permitissem avançar decisivamente no tratamento dramaturgicamente e cênico das questões imediatas do país. A necessidade de enfrentar esse desafio se tornou premente para os que os sucederam, e dentre eles foi Vianinha que se debruçou com mais afinco e radicalidade sobre essa questão: seus trabalhos dramaturgicamente e seus textos ensaísticos vieram a constituir o mais instigante, representativo e coeso conjunto de criações e reflexões produzido no teatro brasileiro no século XX (BETTI, 2005, p. 93).

Mais do que frentes paralelas de atuação, convergentes somente pelo prisma do engajamento, o trabalho de Vianinha como dramaturgo, ator, ensaísta, militante partidário e agitador cultural configurou uma espécie de engrenagem de produção, norteadas pelo sentido da práxis. A produção dos textos de intervenção andou em sintonia com a reflexão sobre a experiência de militante atuante dos coletivos teatrais; a produção dramaturgicamente, em alguns momentos, elaborou formalmente – e em chave crítica – os impasses políticos decorrentes da linha partidária do PCB, em dissonância com a disciplina do militante ensaísta no cumprimento da estratégia de frente ampla – que consistia na união das classes populares com a burguesia nacional no combate ao

imperialismo e ao latifúndio visando ao desenvolvimento do país, acreditando-se que este era o fator determinante para uma posterior revolução socialista no Brasil.

Com o intuito de compreender os nexos produtivos entre essas esferas de atuação estudamos também a produção ensaística do autor, em observância direta aos momentos em que sua capacidade de detectar e criticar contradições foi decisiva para os rumos orgânicos que ele imprimiu à sua militância e ao seu trabalho de dramaturgia. Constatamos que a produção dos textos de intervenção foi providência fundamental para o encaminhamento prático da experiência do CPC, bem como para a compreensão dos limites estéticos do realismo dramático e a formulação de proposições teóricas e estéticas (dramatúrgicas) para sua superação.

Caracterização de contexto

As duas décadas de ditadura militar foram acompanhadas no campo pelo que se convencionou chamar eufemisticamente de “Revolução Verde” — um processo brutal de expropriação de pequenos agricultores, para expansão das áreas cultiváveis pelos grandes fazendeiros, beneficiados pelo incremento tecnológico dos maquinários e insumos químicos desenvolvidos no empuxe da 2ª Guerra Mundial, que passou a dispensar a volumosa mão de obra exigida anteriormente para o plantio e a colheita. O processo de expansão aumentou a dimensão do latifúndio no Brasil, como forma primitiva de acumulação de capital sustentada pela propriedade da terra. A violência no campo, característica desse fluxo migratório, teve como consequência urbana o aumento do exército de mão-de-obra de reserva com manutenção de baixos salários, desemprego crescente, favelização das periferias urbanas, expansão do narcotráfico e acirramento da violência do Estado contra a população pobre, majoritariamente negra.

Sustentado em periodização de Mandel,² Fredric Jameson sugere que a fase do capitalismo pós-industrial poderia ser designada como a do capital multinacional, na medida em que esse estágio constituiria:

² Trata-se de argumento do livro *O capitalismo tardio*, que afirma a existência de três momentos fundamentais do capitalismo, cada qual marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior: o capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o estágio pós-industrial (JAMESON, 2000, p. 61).

(...) a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado. Assim, esse capitalismo mais puro de nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário. Nesse aspecto, sentimo-nos tentados a falar de algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda (2000, p. 61).

Efetivamente, a expropriação massiva das terras de pequenos agricultores é contemporânea do desenvolvimento da linguagem publicitária no Brasil. Os cursos superiores de publicidade e relações públicas se multiplicam no mesmo compasso do desenvolvimento industrial da época, pois para escoar a oferta crescente de mercadorias era necessário estimular, ou melhor, gerar demandas de consumo antes inexistentes, ou incipientes, e profissionalizar a mediação entre fabricantes, atravessadores, anunciantes e consumidores. Vianinha, em entrevista concedida em 1974, apreendeu bem o caráter violento desse último ciclo de modernização conservadora.

Para reduzir uma sociedade de mais de cem milhões de pessoas a um mercado de vinte e cinco milhões de pessoas é preciso um processo cultural muito intenso, muito elaborado e muito sofisticado, muito rico, para manter, para fazer com que as pessoas aceitem ser parte de um país fantasma, de um país inexistente, de um país sem problemas (...). Então é preciso embrutecer essa sociedade de tal forma, que aí eu acho que realmente só o refinamento dos meios de comunicação, dos meios de publicidade, de um certo paisagismo urbano, que disfarça a favela, que joga, que esconde as coisas ao mesmo tempo, a volúpia do luxo, da grande construção, das belas vivendas – tudo isso é que pode transformar o homem numa pessoa interessada não na sociedade brasileira, mas em quantos metros quadrados tem o apartamento dele em relação ao do vizinho. A sociedade brasileira está sendo um pouco reduzida a isso: à ambição individual da ascensão social como um valor supremo reduzido num setor muito pequeno (1983, p. 181).

A voga neoliberal que assolou o país após a redemocratização trouxe à boca de cena um sujeito político decisivo para a manutenção da desigualdade social brasileira: os meios de comunicação de massa monopolizados pela classe dominante. Esse sujeito foi erigido pelo capital industrial e pela ditadura militar, por meio de financiamento estatal para construção do sistema tecnológico necessário para integrar o país. A Rede

Globo de Televisão é a empresa emblemática desse processo: foi beneficiada pelo apoio ilegal do capital estrangeiro estadunidense, e se empenhou em legitimar a violência do último ciclo de modernização conservadora brasileira por meio da construção de uma imagem de país em ascenso que não condiz com o processo de desagregação de um projeto que não chegou a se constituir como nação (KEHL, 1986).

Vianinha passa a trabalhar para a Globo em 1972, como autor de textos televisivos, fazendo adaptações de obras para a TV e escrevendo casos especiais. O dramaturgo integra-se defendendo a consciência possível de criador que não se isenta, ciente da derrota política que a esquerda sofreu em 1964, ao mesmo tempo em que é seduzido pela imensa audiência que teria para seus trabalhos, inimaginável para o meio teatral, empenhado em qualificar o ato da comunicação estética massificada pela TV.

O último ciclo de modernização conservadora, sustentado pela tríade “Revolução Verde”, ditadura militar e consolidação da indústria cultural garantida pelo monopólio dos meios da classe dominante, integra uma espécie de amálgama de um bloco hegemônico que dá suporte à maré neoliberal, conferindo a ela a aparência de dominação natural e inevitável, na medida em que as relações de causalidade são suprimidas do processo histórico.

Portanto, a existência de padrões hegemônicos de representação da realidade organicamente vinculados ao sistema de dominação não dão notícia dos confrontos políticos e estéticos sob os quais tombaram, ou foram reificadas, ou cooptadas, as perspectivas estéticas forjadas pelos perdedores, na ocasião, como promessa de emancipação ligada a um projeto outro de país.

O que o momento atual pode elucidar daquele processo?

Em ensaio que reflete sobre a atualidade de Vianinha, Betti faz a seguinte ressalva, com intuito de contextualizar o momento contemporâneo:

Será desnecessário dizer, para quem tem alguma proximidade com o fazer teatral e com a pesquisa relacionada, que o momento em que nos encontramos se caracteriza, no que diz respeito ao teatro, por um florescimento sem precedentes de todo um circuito alternativo de teatro político, e que práticas experimentais de trabalho épico apoiado no trabalho de Brecht têm se expandido de forma significativa nas periferias

dos grandes centros como São Paulo e no interior do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e de suas frentes (BETTI, 2005, p. 94).

Efetivamente, em meados da década de 1990, entram em cena na produção cultural brasileira movimentos coletivos como o “Arte contra a barbárie”, em São Paulo, e, no campo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) passa a organizar de forma mais sistemática a produção cultural dos trabalhadores rurais.

Conquistas como a Lei do Fomento, na capital do estado de São Paulo, proporcionaram condições de trabalho – território fixo para sede dos grupos, capilaridade com a comunidade local por meio de trabalho de formação teatral e de público, e continuidade no processo de pesquisa – até então impensáveis para o teatro político que corre à margem do financiamento pautado por critérios de mercado.

Em 2001, o MST cria sua Brigada Nacional de Teatro, por meio de processo de formação realizado pela parceria firmada com Augusto Boal e sua equipe do Centro do Teatro do Oprimido. Para além de formação de platéia, coisa que já ocorria espontaneamente com apresentações gratuitas de vários grupos de teatro político em diversos estados, o trabalho inaugura o processo sistemático de transferência dos meios de produção da linguagem teatral. A ênfase no processo continuado de formação garante o desenvolvimento de grupos nos estados, que por sua vez passam a estabelecer o mesmo tipo de parceria com grupos profissionais, em âmbito regional ou local.³

As experiências contemporâneas são herdeiras das lutas e organizações tombadas em combate na década de 1960. As Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular (MCP) e os CPCs estiveram entre os primeiros alvos da linha de tiro da ditadura militar, exatamente pelo caráter estratégico que cumpriam no processo de agitação, conscientização e formação das massas populares em ascenso. Se a experiência dos CPCs, do MCP e de grupos profissionais, como o Arena, não fosse interrompida, o rumo do processo possivelmente levaria à transferência dos meios de produção de diversas linguagens artísticas para as classes populares, pois na curta vigência do CPC, de 1961 a 1964, e do MCP, de 1959 a 1964, aconteceram também oficinas teatrais, e inclusive o envolvimento dos camponeses das Ligas no processo de construção do filme *Cabra marcado pra morrer*: não apenas o roteiro e o enredo dizia respeito à experiência deles, participaram como atores, elaboraram suas falas, se

³ A experiência é narrada no livro *Teatro e transformação social* (São Paulo: Cepatec/FNC/MinC/2006), que reúne dezenove peças produzidas pela Brigada Nacional e pelos grupos estaduais a ela ligados.

envolveram em tarefas técnicas como assistência de produção e, com o golpe, foram os que mais sofreram as conseqüências da empreitada, com prisão, tortura e desaparecimentos.

Nesse confronto de posições — marcado pela vitória provisória dos dominantes, e pela construção de sua forma hegemônica de representação da realidade, calcada nos pressupostos da forma dramática,⁴ inclusive com direito à apropriação das armas estéticas dos perdedores, reificadas e expostas como despojos de guerra na vitrine dos programas televisivos, que endossam e naturalizam a barbárie contemporânea⁵ — foram inúmeros os reversos. Entre os piores, está o hiato de quarenta anos que nos separa do denso acúmulo da dramaturgia política que marcou o Arena e o CPC. A ruptura forçada entre o legado daquela geração e as pretensões políticas e artísticas das gerações posteriores nos privou da experiência estética radical do teatro daquela época.

O objetivo dessa breve digressão histórica é ressaltar o aspecto político do objeto de análise: a dramaturgia sobre a questão agrária foi interrompida pelo golpe militar porque essa ação aniquilou as organizações populares que erigiram esse *front* de batalha. A peça do período posterior ao golpe que analisamos, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, já faz parte do rescaldo em declive daquele processo, conforme procuraremos demonstrar.

Recuperar essas experiências, combatidas a ferro e fogo pela classe dominante, é uma demanda política do processo que se rearticula e necessita do aprendizado com os embates passados, para que se possa aprender com os percalços, evitar os mesmos impasses e contribuir efetivamente para o revigoramento da luta da classe trabalhadora.

⁴ “O pressuposto histórico do drama é o indivíduo autônomo. O eixo do drama é a ação que resulta sempre de um conflito de vontades (concepções e objetivos contrários), cujo veículo essencial é o diálogo. Em função dessas características fundamentais, o tempo do drama é o presente (a ação desenrola-se diante do espectador), ficando interditados o passado e o futuro. Finalmente, no plano da encenação, o drama exige a produção da ilusão, ou seja, a “quarta parede”, e a total identificação entre ator e personagem” (COSTA, 1998, p. 15).

⁵ Sobre a anulação da força política do teatro épico e a reificação de seus procedimentos, ver o ensaio *Altos e baixos da atualidade de Brecht*, de Roberto Schwarz (1999).

1 – De Machado a Vianinha: empenho na consolidação do teatro nacional

1.1 O teatro em busca de uma nação ou uma nação em busca de um teatro?

Não só o teatro é um meio de propaganda, como também o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante. (Machado de Assis)

Descolada de seu contexto e destacada do texto em que se insere – crítica teatral publicada em *O Espelho*, em 02 de outubro de 1859 – a frase da epígrafe pode dar a falsa impressão de que Machado de Assis foi pioneiro, no Brasil, da divulgação da filosofia marxista-leninista, em que a doutrina da propaganda e agitação cumpre um papel estratégico⁶.

A despeito de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) e Vladimir Ilich Ulianov Lênin (1870-1924) serem relativamente contemporâneos, a recepção brasileira do comunismo é posterior – o PCB é criado em 1922 – o que desencoraja a hipótese da ligação direta de Machado com uma tradição radical de teatro em progresso⁷, que toma impulso em meados das décadas de 1910 e 1920, após sua morte portanto, e que teve em Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), na Alemanha da primeira metade do século XX, e posteriormente, Vianinha (1936-1974), Guarnieri (1934-2006) e Boal (1931-2009) no Brasil da década de 1960, alguns de seus principais expoentes.

Contudo, nada nos autoriza a descartar por completo a hipótese de que haja determinada ligação entre o sentido de propaganda presente no texto de Machado e nos textos de Vianinha, que por sua vez herda também o legado da experiência soviética, pelo fato de atuar como militante do partido comunista brasileiro. A ligação, entretanto, não é da ordem da simetria do engajamento, isto é, pode haver uma espécie de articulação por vias tortas, cujo fio da meada seria o empenho na consolidação do teatro nacional.

⁶ O texto *Que fazer?* de Lênin, emblemático para o debate sobre agitação e propaganda, foi publicado pela primeira vez em 1902.

⁷ Entretanto, cabe ressaltar que em algumas crônicas, como na de 11 de maio de 1888, Machado faz menção ao socialismo e aos socialistas (São Paulo: 1990, p. 56-59) o que indica o conhecimento do escritor da existência dessa doutrina.

A título de curiosidade, tanto Machado quanto Vianinha foram homens de letras que protagonizaram, cada qual em seu tempo, o empenho pela consolidação de uma tradição artística brasileira, marcada pela expressão crítica da realidade local e pelo contraponto com a norma cosmopolita.

Machado trabalhou em jornais como crítico teatral, escreveu importantes ensaios e artigos sobre a produção artística nacional, escreveu peças, poemas, crônicas e contos, e consagrou-se como romancista. Além disso, no âmbito institucional, foi fundador da Academia Brasileira de Letras, providência aparentemente ambígua, na medida em que parece imitar, à moda ilustrada, as correlatas academias européias, ao mesmo tempo em que, como faca de dois gumes, tratava-se de providência para garantir a acumulação interna da tradição literária local.

Embora Vianinha seja mais conhecido como um dos principais dramaturgos do teatro brasileiro, caracterizou-se também pela militância política e pelo ativismo cultural, foi o principal estimulador da criação e desenvolvimento dos Centros Populares de Cultura (CPC's), escreveu ensaios de intervenção e trabalhou como ator de teatro e cinema, além de ter encerrado a carreira escrevendo roteiros para programas de televisão. Todavia, como o fio da meada não correrá pela trilha autobiográfica e sim pela comparação do senso de nacionalidade que ambos procuraram cobrar ao teatro feito no Brasil, retornemos às críticas de Machado.

O argumento de Machado, que precede a afirmação destacada na epígrafe, compara o teatro com a imprensa e a tribuna, como canal de iniciação e meio de proclamação e educação pública. Em crítica anterior, de 25 de setembro de 1859, Machado afirma: “O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização” (1944, p. 10). Caberia ao teatro, portanto, a função edificante de, por meio da supremacia da idéia, diante do meio inculto, colaborar para o ajuste entre o modelo e a realidade. “Copiar a civilização existente e adicionarlhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo” (*idem, ibidem*).

A perspectiva é ilustrada e o teatro é posicionado na vanguarda dos meios de educação e moralização das massas. Contudo, como o fundamento do argumento ascende às origens do liberalismo, cujo marco é a Revolução Francesa (1789), há passagens em que o legado republicano assume contornos radicais, pela crítica direta aos privilégios das “castas superiores”.

Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as calagens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários. E assim, sempre assim: a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos. (*Op. Cit*, p. 18).

Machado aponta ainda uma vantagem do teatro em relação à imprensa e à tribuna: segundo ele, a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise, no teatro, enquanto nas outras duas esferas a verdade é discutida, analisada. O viés da racionalidade, da lógica, ficaria para a tribuna e a imprensa enquanto o teatro seria a linguagem encarregada de uma espécie de demonstração sensível da verdade: “De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática” (*idem, ibidem*, p. 19). Daí a aposta de que o teatro seria o meio mais eficaz e insinuante de propaganda. Na seqüência da afirmação, o autor afirma taxativo: “É justamente o que não temos”.

As razões dessa ausência são explicadas nas mesmas críticas de 1859 aqui tomadas como objeto de análise. Na crítica de 25 de setembro de 1859 Machado reclama da falta de iniciativa para o deslanche da dramaturgia nacional, a despeito da existência de condições favoráveis: “Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema” (*Op. Cit*, p. 08). Existiriam, portanto, segundo o crítico, elementos importantes para a formação de um sistema teatral nacional: a matéria local a ser figurada dramaturgicamente (terreno) e a tradição de auditório (rebanho) a garantir público e um círculo de escritores, ainda que modesto, na falta de um dramaturgo capaz de dar o salto de qualidade esperado.

Décio de Almeida Prado afirma, no ensaio “A evolução da literatura dramática no Brasil”, que “o teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçada nos três elementos contínuos da vida teatral – atores, autores e público estáveis – só começa, de fato, com a Independência. Não nos faltam, é certo, desde os primeiros séculos, espetáculos teatrais. Mas são manifestações isoladas, esporádicas, insuficientes para afirmar a existência de um verdadeiro teatro” (1955, p. 249).

Entretanto, quase quatro décadas após a Independência Machado diagnostica a incipiência da atividade teatral no país, desprovida de acúmulo interno, dependente e vulnerável às influências estrangeiras:

As massas que necessitam de verdades, não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização – e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas.

Insisto pois na asserção: o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já, sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático... (*Op. Cit.*, p. 19).

A influência externa, tida como nefasta, é também inevitável como modelo fundante da linguagem no Brasil, e o diferencial ficaria por conta da capacidade da linguagem captar a peculiaridade da matéria social local, diversa da cosmopolita e, nem por isso menor, pelo contrário, até mais promissora devido a seu caráter nascente. A título de exemplo da adoção do modelo estrangeiro como norma, cabe ressaltar comentário de Machado sobre o desajuste histórico entre adereços e personagens da companhia do teatro São Januário: “A primeira regra em arte dramática é a harmonia; o deslocamento é sempre uma decadência, uma destruição”.

É interessante notar que, um século após as formulações de Machado, Vianinha manifesta no artigo “Momento do teatro brasileiro”, de outubro de 1958, a intuição de que o rumo a seguir na ainda incipiente construção do teatro brasileiro era a perseguição dos vestígios de nossa particularidade, enquanto país: “Muitos erros ainda. Muita coisa pra aprender, mas, acima de tudo, uma profunda humildade e um profundo amor por aquilo que é nosso, por aquilo que toca nossa gente, única maneira de fazer teatro e de fazer arte – partir daquilo que existe, que é visível, partir daquilo que compõe o homem no mundo em que vivemos” (1983, p. 24). Depreende-se daí certo senso de realismo calcado na concretude da especificidade local, que ao mesmo tempo em que sugere lucidez nas providências para minorar o vigor das influências externas, vai se manifestar também como obstáculo a ser superado, tendo em vista as limitações dramáticas dessa concepção de realismo. Esse assunto será abordado em detalhe no terceiro e no quarto capítulo.

1.2 O desajuste funcional do Realismo no teatro brasileiro do século XIX

No Brasil do século XIX, de maioria iletrada, a despeito das ambições cosmopolitas, a recepção do Realismo, como estilo de época, foi mediada por certo desajuste funcional, expresso por meio da função moralizante e civilizadora com a qual os dramaturgos se viram empenhados, conforme notamos no exemplo das posições críticas de Machado de Assis. Segundo Prado (1955, p. 262), a filosofia seria: “Se a realidade é imoral, corrija-se a realidade”. Com prejuízo da verossimilhança, o empenho em prol da construção da nação ofuscou a percepção da realidade, entendida de acordo com as premissas européias do Realismo, como representação de um ideal de verdade objetiva, “da vida como ela é”.

Ao analisar o drama *Mãe*, de José de Alencar, Prado avalia que é possível entender a falsidade psicológica e social que move o protagonista, aparentemente branco, estudante de medicina, a exultar de felicidade ao descobrir que a escrava que lhe serve desde pequeno é sua própria mãe, se entendermos que as premissas da peça se norteiam pelo seguinte ângulo: “os preconceitos são injustos, logo não existem”. Segundo o crítico, o Realismo teatral, “pelo menos tal como foi entendido entre nós, é o inverso do que viria a ser o Naturalismo: é otimista, espiritualista, comprazendo-se em descrever sentimentos elevados, em reconhecer no homem as melhores qualidades” (*op. Cit.*, p. 262).

A quebra abrupta de continuidade da importação de formas de representação estéticas do teatro que, de acordo com a dinâmica européia, deveria passar do Realismo para o Naturalismo, mas foi “desviada” para a importação de gêneros de espetáculos considerados mais vulgares – o “vaudeville”, a revista, o café-concerto, a mágica e a opereta – constitui mais um capítulo do descompasso estrutural entre formas estéticas estrangeiras e matéria social local. Afinal, como incorporar ao pé da letra o espírito naturalista de objetividade e imparcialidade, que introduz na literatura inclusive os aspectos bestiais e repulsivos da vida, dando preferência às camadas mais baixas da sociedade (*idem*, p. 25) diante das lentes empenhadas do nacionalismo? Sem falar no fato de que, nos países do centro, foi com o naturalismo que os proletários entraram em cena⁸, como personagens e protagonistas – dado que não encontraria paralelo corrente no Brasil escravagista⁹.

⁸ “Em mais de uma ocasião Brecht declara que seu teatro se inscreve na tradição inaugurada pelos experimentos naturalistas e, assim fazendo, quer dizer que o teatro épico reivindica como parte de seu

Nessa viravolta, Machado de Assis – que conseguira por meio de sua literatura imprimir ao Realismo uma dimensão crítica, muito além do significado de Realismo como estilo de época – reagiu em 1873 de forma preconceituosa a esses gêneros de espetáculo e ao gosto do público: “Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor severas obras de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?” (*Apud* PRADO, p. 264).

A expectativa dos homens de letras do período em relação ao meio – de que o teatro deveria cumprir um papel formativo, no sentido de moralizar e civilizar a população inculta – deve-se provavelmente ao caráter de evento social coletivo do ato teatral, que proporcionava o encontro das pessoas, e a discussão posterior das peças, nos salões. Além disso, como naquela época, e até hoje, a leitura não era um hábito no Brasil, a expectativa de divulgar e fixar a moral dominante foi investida no espetáculo teatral.

1.3 Na ausência de formação, a tradição da comédia de costumes

De acordo com Prado, em reflexão sobre a evolução da literatura dramática no Brasil (1955), a única tradição que teria vingado em nosso teatro foi a comédia popular:

Martins Pena não chegou a dedicar ao teatro dez anos de vida – a tuberculose não lhe deixou tanto tempo. Foi o suficiente, todavia, para que legasse ao nosso teatro a sua única tradição possuidora de alguma vitalidade, – a tradição cômica popular. Os tipos que descreveu, o matuto ingênuo, o estrangeiro esperto e embromador, a velha ranzinza, o malandro simpático, ficaram para sempre nos nossos palcos (*Op. Cit.*, 255).

conceito todas as categorias introduzidas pela ruptura da unidade de ação, desenvolvidas pela introdução do foco narrativo e radicalizadas pelo engajamento político do agitprop” (COSTA: 2006, p. 29).

⁹ No texto *O teatro de grupo e alguns antepassados* Costa desenvolve a idéia do naturalismo como uma idéia fora do lugar no teatro brasileiro, com exceção da incorporação do naturalismo pelo Teatro de Arena, que segundo a autora significou o momento em que “o capítulo naturalismo daquilo que se chamou teatro moderno no Brasil teve a chance histórica de encontrar o seu lugar social”. Texto disponível em http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camargo.pdf

Paulo Arantes, comentando a avaliação de Prado, reflete que, a despeito de não ter se dado uma formação propriamente, se instalou no Brasil uma tradição, por onde nosso teatro sempre recomeça:

Toda vez que se exaure o arremedo anterior, “renasce a nossa comédia, inocente de tudo o que se passa no resto do mundo”. Como se uma falha recorrente de formação assegurasse o funcionamento em continuidade de um filão teatral que pelo menos não ofendia o sentimento de verossimilhança do público – como diria, no seu tempo, um José Veríssimo, vexado pelo espetáculo de uma sociedade incoerente e canhestra e que portanto não se prestava, sem evidente impressão de artificialidade, à estilização elevada do drama moderno. Em suma, no que se refere aos momentos decisivos da formação desequilibrada numa sociedade mal acabada como a nossa, a frágil linha de continuidade lhe vem da tradição cômica popular, cuja vitalidade no entanto é da ordem da repetição, uma espécie de baixo contínuo que antes embaraça do que facilita uma “evolução” perseguida com tanto afinco. Daí a marcha realmente forçada rumo ao gosto moderno, como costuma salientar o próprio Décio de Almeida Prado, lembrando, por exemplo, da nossa vanguarda de boca para fora, obrigada a afetar apreço pela atualidade internacional, porém se entregando, não sem nenhum remorso, à graça rudimentar das chanchadas nacionais: é que, tendo o nosso teatro crescido no ritmo sincopado que se assinalou, passamos abruptamente demais da comediazinha de costumes para o grande teatro de problemas (1995, p. 143).

A análise que Vianinha faz de sua peça de estréia é emblemática do paradoxo apontado por Arantes. Já envolto pelo ambiente do teatro em busca da expressão do homem brasileiro, reverberação estética da doutrina nacional desenvolvimentista, Vianinha tece autocrítica sem complacência ao seu primeiro texto dramaturgico, *Bilbao*, *Via Copacabana*, sem deixar de reconhecer, contudo, a filiação estética da obra, e seu ponto de partida no universo da dramaturgia – de fato, indício de novo recomeço de nossa marcada tradição:

Comédia de costumes, talvez. Apesar de não conhecer bem o que se define neste termo. Há quiproquó – há a santa ingenuidade. Há o reconhecimento posterior. São os truques da comédia. É teatro e mais nada. Neste sentido qualquer aproximação naturalista, mesmo realista, me parece perigosa. Seu vigor está na teatralidade – nos efeitos – nas pausas – na quebra de ritmo constante – na farta informação para reconhecimento dos personagens – no padrão nítido em que elas são construídas – a irreverência de Rainha – a ingenuidade de João – a grandiloquência de porta de barbearia de Pablo – a dignidade da inglesa. Estanques. Enxutos. Sem nuances, sem

fundos psicológicos. Sem contrários. Sem dramas. (...) *Bilbao, Via Copacabana* nada traz ao pensamento moderno, ao questionário filosófico e social que o homem se propõe. Ela brinca. Então é brincar. E qualquer tentativa em contrário encerraria sua incipiente carreira. Antes de *Bilbao, Via Copacabana*, Oduvaldo Vianna Pai e Martins Pena andaram dando lição, cada um no que mais dominava, de diálogos, de ritmo e de situação cômica (1981, p. 30)

Conforme procuramos demonstrar ao analisarmos a peça (vide subcapítulo 4.1) a complexidade da obra é maior do que o dramaturgo sugere. Para além de mero exercício cênico, Vianinha estréia recuperando características épicas da comédia popular, daí a ausência de preceitos do drama que o autor reclama em sua peça: falta de nuances, de fundos psicológicos, “sem dramas”. Por meio da exploração satírica da contradição entre a ânsia de cosmopolitismo da classe média ascendente e a inanição permanente do meio se desnuda a dinâmica dialética do local e universal, ou da relação entre centro e periferia, tema caro às peças de Martins Pena e a parte da literatura brasileira. Prevalece na posição de Vianinha sobre a peça o preconceito, forjado havia décadas, de que a forma da comédia não é adequada para lidar com temas sérios. Do outro lado estaria o teatro de problemas. A fragilidade da posição dual será confirmada nas peças seguintes do ciclo do teatro político brasileiro, na medida em que as questões estruturais dos impasses do país são formalizadas pelas formas da comédia.

O principal fator do reconhecimento rebaixado da crítica da época para as comédias de Pena era a expectativa por um teatro bem ajustado ao modelo dramático, quando as comédias de Martins Pena pendiam muito mais para a esfera épica. É a tradição da comédia de costume, reconhecida de forma resignada pela crítica oficial que a dramaturgia do ciclo de 1958 a 1964 saberá aproveitar e dela extrair o acento épico que definirá a eleição dos temas, personagens e formas das peças. É, portanto, a persistente tradição da comédia de costumes, que não encorpou ao ponto de carimbarmos a formação do sistema teatral brasileiro ao molde do literário, que funcionará como alavanca para a elaboração de peças como *Revolução na América do Sul*, *A mais valia vai acabar*, *seu Edgar*, entre outras. Preocupado que era com a consolidação do teatro nacional, um dos méritos de Vianinha foi reconhecer e tornar visível essa linha evolutiva.

1.4 Correspondência entre modos de produção e figurações estéticas

No ensaio “Teatro ao Sul”, Gilda de Mello e Souza reflete sobre o fato de o teatro ter sido a linguagem, juntamente com o cinema, em detrimento da literatura, que melhor expressou a crise da elite cafeeira paulista: “o teatro se antecipava no Sul aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Norte pelo romance” (1980, p. 109). Para explicar a questão a ensaísta elenca argumentos sociais e estéticos. A urbanização acelerada do processo de modernização do Sul se diferenciou, em ritmo e forma, do modo como ocorreu no Norte.

No Norte, a relativa morosidade do processo permitiu que se formasse à margem do naufrágio uma classe de remanescentes disponíveis que, tendo perdido os privilégios, vieram a público tentando recriar na arte o mundo perdido. O “testemunho da realidade” foi dado, assim, pelos membros mais seriamente atingidos pela crise e tivemos o grupo admirável de “romancistas da memória”, de que José Lins do Rego foi o expoente mais alto.

[No Sul] A decadência de todo um setor da sociedade era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez (*ibidem*, p. 110).

Ainda segundo a autora, esteticamente, a experiência brasileira do romance não parecia equipada – se comparada, tecnicamente, às linguagens cinematográfica e teatral – para dar conta da complexidade do problema social que inter cruzava “desmembramento da grande propriedade agrícola, a passagem da monocultura à policultura, a substituição da supremacia rural pela competição urbana, a ascensão econômica e social do imigrante”. “Este amplo panorama solicitava antes uma abordagem cinematográfica, dando uma visão de conjunto; ou uma abordagem teatral, que escolhesse de cada vez apenas um aspecto da realidade” (*Op. Cit*, p. 111). Souza elenca ainda o fator econômico: o desenvolvimento urbano do Sul viabilizou o amadurecimento do ofício teatral e cinematográfico, permitindo a profissionalização de autores, roteiristas, e demais profissionais do meio, ou seja, os trabalhadores puderam se dedicar exclusivamente às suas linguagens, enquanto o romancista necessitava de outra atividade para tirar o sustento, dedicando menos tempo à literatura. Por fim, o trabalho

coletivo de criação e produção teve início com a incorporação dessas linguagens, em detrimento ao ofício individual do romancista.

Como veremos mais adiante (subcapítulos 2.4 e 4.4), no teatro a expressão da consciência do subdesenvolvimento começa a tomar corpo com *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, que formaliza esteticamente o processo de modernização conservadora ocorrido com a substituição do posto de comando entre as classes dominantes na década de 1930. E, num curto espaço de tempo, essa linha evolutiva assume contornos radicais, com peças como *Revolução na América do Sul e Brasil versão brasileira*, em que se pode notar a manifestação da consciência catastrófica do atraso, conforme os termos descritos por Antonio Candido no ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* (1987).

1.5 Consideração sobre a recepção do teatro de Bertolt Brecht no Brasil: do realismo dramático ao realismo crítico

As experiências de barbárie da primeira e segunda guerras mundiais, que em última instância, indicam o atestado de falência da universalidade do projeto burguês, são elementos constituintes da teoria teatral brechtiana. A formulação dos procedimentos de distanciamento se liga a uma tentativa de crítica à naturalização da barbárie, em chave negativa, anti-sistêmica. Essa perspectiva não encontrava paralelo no Brasil, ainda empenhado na construção de seu projeto de nação, vítima distante e, em certa medida, beneficiado pela hecatombe das duas grandes guerras mundiais. O crítico Roberto Schwarz atentou para os desajustes da recepção positiva de procedimentos forjados em contexto diferente e com sentido oposto:

Conforme um descompasso análogo entre as respectivas ordens do dia, o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que para Brecht a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica a mitologia burguesa do indivíduo avulso. Em suma, as constelações históricas não eram iguais, embora a questão de fundo – a crise na dominação do capital – fosse a mesma, assegurando o denominador comum (1999, p. 121).

O modo como o procedimento do distanciamento foi apropriado pelo teatro brasileiro ilustra o desajuste, pois ao invés de proporcionar a visão distanciada e, por isso, crítica da realidade, o recurso funcionou, em parte, a serviço da identificação mistificadora que a dimensão nacionalista do desenvolvimentismo requeria. Avaliando o papel de Vianinha na recepção brasileira da influência brechtiana, Betti ressalta que “Vianinha iniciou sua trajetória de dramaturgo numa época em que a burguesia nacional precisava, ainda, cultivar as aparências de que a forma como exercia o poder ligava-se indissociavelmente à idéia de progresso social” (2005, p. 98).

No ensaio *O caráter popular da arte e arte realista* (1973), escrito em 1938, Brecht aborda detalhadamente os conceitos de “popular” e “realismo”, e comenta as experiências de agitação e propaganda desenvolvidas em parceria com operários. Segundo o autor, ser realista significa a implicação das seguintes providências: apresentar o sistema de causalidade social; escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana; destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento; ser concreto e possibilitar a abstração.

Não devemos deduzir o conceito de realismo a partir de determinadas obras já existentes, mas sim utilizar livremente todos os meios, velhos ou novos, de eficácia “comprovada” ou não, vindos da arte ou de outras fontes, para colocar nas mãos dos homens uma realidade viva que possam transformar. Devemos ter o cuidado de não qualificar apenas de realista uma forma historicamente determinada do romance, pertencente a uma época, a de Balzac ou de Tolstoi, estabelecendo assim, para a definição de realismo, critérios exclusivamente formais, literários. Não falaremos então de uma forma realista de escrever apenas nos casos em que, por exemplo, “tudo” se ofereça aos nossos sentidos, exista um “clima” e o desenvolvimento da fábula conduza a que os personagens mostrem a sua interioridade. O nosso conceito do que é realista deve ser amplo e político, livre em matéria de estética e desligado de toda a espécie de convenções (*op. Cit.*, p. 10).

No teatro brasileiro, talvez possamos afirmar, se definirmos como pressuposto para o recorte da história do teatro moderno no Brasil o ponto de vista dos trabalhadores, que a busca por essa proposta de forma realista começa com *Eles não usam black tie* (1958) de Guarnieri, peça em que problemas de trabalhadores são trazidos a primeiro plano, chocando-se com a

forma dramática da obra, incapaz de representar questões de ordem coletiva, como a greve, deixada sempre de fora de cena.

Com os trabalhos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena a antinomia estética presente naquela peça começa a se resolver, nas produções seguintes, rumo a uma dramaturgia épica. *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, foi a peça encenada posteriormente pelo Arena e, de acordo com Betti (2005), esse trabalho permitiu ao dramaturgo “refletir sobre as contradições da forma dramática trabalhada, levantando questões que seriam decisivas no sentido de conduzi-lo na direção do épico” (*op. Cit.*, p. 75). De acordo com Betti, a peça dava continuidade à novidade de *Eles não usam black-tie* (1958), de colocar no centro do palco problemas proletários, e aprofundar a pesquisa pela formalização estética do que se convencionou chamar de “realidade nacional”. Ao discutir e reescrever a peça sucessivas vezes, segundo a crítica, o autor pode perceber que “com as ferramentas dramáticas disponíveis até então (o realismo cênico, a caracterização de personagens com base na psicologia individual e a construção de um conflito apoiado nos dilemas do indivíduo) não seria possível ir além daquilo que ele próprio fizera no processo de criação do texto” (*ibidem*, p. 91).

Com *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961) Vianinha supera o limite do realismo calcado na forma dramática de representação da realidade. De acordo com Iná Camargo Costa: “Por suas ousadias, *Mais-valia* estabeleceu um desafio aos dramaturgos brasileiros, definindo talvez um padrão não-realista de “pesquisa de realidade” (como eles costumavam dizer) dificilmente ultrapassável” (1996, p. 90).

A despeito da primeira encenação de uma peça de Brecht no Brasil ter acontecido em 1958, com a Companhia Maria Della Costa encenando *A alma boa de Set-Suan*, Prado é enfático ao afirmar que a influência brechtiana no Brasil tem início com *Revolução na América no Sul* (1961) de Augusto Boal:

A inflexão anti-realista que *Revolução na América do Sul* imprimiu ao Arena marcava o início da influência de Brecht no Brasil. (...) Brecht afastava-se do realismo, enquanto processo artístico, para analisar mais a fundo a própria realidade. O chamado alienamento era efetivamente um modo diverso de aproximação. Ele dava alguns passos para trás, e sugeria aos atores e ao público que fizessem o mesmo, para enxergar o mecanismo social e não os indivíduos (1996, p. 70).

Como vimos, a referida influência já estava presente desde os seminários de dramaturgia, e interessa notar que seu aprofundamento ocorreu em processo de desenvolvimento desigual e combinado. Para ficarmos com o caso de Vianinha, a peça *Quatro quadras de terra* (1963) é posterior a *A mais valia vai acabar, seu Edgar*; entretanto, significa um recuo em termos formais, pois apesar da matéria exigir tratamento épico, o conflito agrário do país é abordado em chave dramática. Ao mesmo tempo, *Quatro quadras de terra* é uma espécie de providência formativa para a peça seguinte do dramaturgo, sobre o mesmo tema *Os Azeredo mais os Benevides* (1963) em que são incorporados diversos recursos épicos, conforme veremos em detalhe nos capítulos destinados à análise dessas obras.

De acordo com depoimento de Fernando Peixoto, podemos notar como a recepção do teatro épico funcionou como contraponto, em maior ou menor escala, à concepção do realismo entendida aos moldes dramáticos:

O que buscávamos era um confronto mais próximo, mais direto e mais transformador da realidade. Mas o realismo em forma de trabalho nos fazia cair só dentro do indivíduo. As situações ficavam em nível interno, não se sabia muito bem como se sair delas. Foi mais ou menos nesse momento que Brecht apareceu. Dentro do Oficina entrou questionando a continuidade de um processo do realismo, do método de trabalho e da concepção do espetáculo teatral, começando a minar aquilo que tinha sido nosso objetivo central, que era o processo de identificação (BADER: 1987, p. 234).

Nos momentos em que a formalização de uma experiência local deu a ver criticamente aspectos da “realidade brasileira” não evidentes nas esferas da percepção política e social, como a demarcação da estratégia da contra-revolução em andamento na peça *Revolução na América do Sul*, ou a crítica à política da aliança de classes entre operariado e burguesia nacional nas peças *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides*, ambas de Vianinha, podemos dizer que a recepção do teatro brechtiano deixou o aspecto positivo, e atingiu dimensões de crítica negativa.

Em *O método Brecht* (1999), Fredric Jameson diagnostica a recepção do legado de Brecht no Terceiro Mundo, nos idos dos anos 1960:

Quanto ao Terceiro Mundo, finalmente, os aspectos camponeses do teatro brechtiano, que abriram vasto campo para a bufoneria chapliniana, para a mímica, a dança e todo

tipo de encenação e performance pré-realista e pré-burguesa, asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros “não-ocidentais” do Brasil à Turquia, das Filipinas à África. Três tipos de necessidades foram, assim, atendidas: a da inovação teatral e teórica em um período particularmente ávido de tais novas teorias e modos de encenação, após a guerra; a de um novo tipo de literatura e de política *agitprop* após a estéril produção de formas jdanovistas em alguns países, bem como uma renovação das tradições ricas e múltiplas da arte de vanguarda que precederam a consolidação do poder de Stálin; e, finalmente, a das possibilidades a serem exploradas pelos povos descolonizados experimentando novas vozes, para os quais o exilado e itinerante Brecht foi não-eurocêntrico a ponto de tratar seu próprio país como se fosse de terceiro mundo (*Op. Cit*, p. 39).

Costa (1996) mostra como após o golpe de 1964 o teatro épico passa progressivamente de força produtiva para mercadoria, na medida em que os vínculos entre artistas e estudantes com camponeses e operários são rompidos, e os procedimentos passam a ser usados para evocar a defesa da liberdade, de um ponto de vista específico, numa forma que transita ambigualmente do épico para o dramático.

1.6 Momento decisivo: Arena como marco zero e CPC como limite

Providência inevitável para todo processo de pesquisa interessado na trajetória histórica e estética do teatro brasileiro é se deparar com os estudos do crítico Décio de Almeida Prado. Como vimos, é por meio de alguns de seus textos que somos informados que, de modo diverso do que ocorrera com a formação do sistema literário brasileiro, no caso da linguagem teatral a única tradição que vingou nestas terras, de modo recorrente, embora inconstante, foi a comédia de costumes. Todavia, notamos nos estudos do autor a constatação de que, se nos meados do século XX ainda não podíamos dizer que tivéssemos adentrado na seara do teatro moderno, nosso teatro acumulara condições promissoras para um salto de qualidade em sua linha evolutiva, e o momento era de expectativa com a consolidação de um processo de amadurecimento crítico.

No livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, publicado originalmente em 1955, o crítico Prado pondera que as condições para o surgimento de um dramaturgo de grande porte no Brasil já estavam dadas, em termos de avanço nas áreas de

encenação, interpretação e cenografia, faltando apenas o salto rumo à revolução literária:

Em relação aos autores nacionais, cometo a heresia de pensar que, considerados em bloco, alguma coisa ainda os separa do nível já alcançado pelos nossos melhores atores, cenógrafos e encenadores, fato, entretanto, perfeitamente normal: no teatro, a revolução literária, sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer. O teatro, como o cinema, não depende só de inspiração mas de um conhecimento técnico que não se adquire sem uma certa íntima convivência. Para se escrever bom teatro, é necessário nascer e crescer dentro do bom teatro, recebendo as primeiras lições e as primeiras influências na idade em que se deve recebê-las: na adolescência. A esse respeito, estamos talvez em situação idêntica à dos Estados Unidos, nas vésperas do aparecimento de Eugene O'Neill. O instrumento já existe: precisa surgir quem saiba manejá-lo com técnica e originalidade. Então existirá, na verdade, um teatro brasileiro (2001, p. XXI).

Noutros termos, a constatação contundente de Prado é de que ainda em 1955 não se podia falar na existência de um teatro propriamente brasileiro. Em outro texto do autor, escrito também em 1955, *A evolução da literatura dramática* – considerado por Paulo Arantes como o texto emblemático para a reflexão sobre o papel do teatro no sistema da cultura brasileira –, o crítico destaca na historiografia o diagnóstico pessimista recorrente e aponta para a possibilidade otimista com a nova geração. Diante do valor de releitura historiográfica do argumento, consideramos pertinente destacá-lo na íntegra, a despeito de sua extensão:

Ao chegarmos ao presente, correndo os olhos uma última vez pela história do nosso teatro, a derradeira impressão, infelizmente, é de melancolia e frustração. Tivemos no passado, não há dúvida, obras teatrais de algum mérito; mas nada que se possa comparar, nem de longe, em quantidade e qualidade, ao nosso conto, romance e poesia. Eis o que cada época não cessa de proclamar, por intermédio de suas vozes mais representativas. Basta apurar o ouvido para perceber esse coro de lamentações, esse queixume coletivo, erguendo-se monotonamente, geração após geração. No Romantismo, é Álvares de Azevedo: “É uma miséria o estado de nosso teatro: é uma miséria ver que só temos João Caetano e a Ludovina. A representação de uma boa concepção dramática é impossível”. Trinta anos mais tarde, José de Alencar: “Se algum dia o historiador de nossa nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro protestará contra a acusação. A representação do Jesuíta é a nossa plena justificação. Ela veio

provar que o afastamento dos autores dramáticos não é um egoísmo, mas um banimento. O charlatanismo expulsou a arte do templo”. Ou Machado de Assis: “Se o teatro, como tablado, degenerou entre nós, o teatro como literatura é uma fantasia do espírito. Não se argumente com meia dúzia de tentativas, que constituem apenas uma exceção; o poeta dramático não é ainda aqui um sacerdote, mas um crente de momento que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho”. No começo do século, Sílvio Romero: “Uma das afirmativas mais constantes da crítica brasileira, infelizmente em grande parte exata, é a da não existência entre nós de uma verdadeira literatura dramática”. No Modernismo, Antônio de Alcântara Machado: “Diante do teatro universal, o brasileiro forma um contraste que põe tristeza na gente. Tão grande ele é. O estudo daquele só cabe num livro bem gordo e pede tempo, tempo. O estudo das tendências do nosso é impossível. O teatro brasileiro não tem tendências. Não tem nada. Não está provado que existe”.

Lendo tais palavras, em face de tanto desalento, não podemos esconder um sorriso de superioridade, esse leve sorriso que os netos costumam destinar aos pais e avós. Talvez não tenhamos também melhor sorte. Mas a verdade é que contamos com outras possibilidades de sucesso. Há toda uma geração, apta, técnica e esteticamente, a elevar o espetáculo a alturas jamais alcançadas no Brasil. Mesmo as peças, nosso ponto mais fraco – vivemos ainda hoje de traduções – já começam a crescer em número, a ensaiar maiores vôos. O teatro espalha-se aos poucos pelo país inteiro, firma-se em Recife, com Waldemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho; em São Paulo, com Alfredo Mesquita e o “Teatro Brasileiro de Comédia”; ganha novas platéias, com as peças infantis de Luca Benedetti; conquista camadas sociais e raciais ainda inexploradas, com o “Teatro Experimental do Negro”, de Abdias Nascimento. Mais dez anos, mais vinte anos – e quem sabe já não constitua exceção dentro da nossa literatura e do panorama universal.

Enquanto isso não acontece, enquanto essa Cinderela, essa irmã tradicionalmente mais pobre entre as outras artes, não calça os miraculosos sapatinhos (que tenha chegado o momento da metamorfose mágica é uma das esperanças mais caras da atual geração), o papel dos que batalham pelo desenvolvimento do teatro no Brasil assemelha-se ainda um pouquinho ao daquelas tropas de vanguarda cuja função é encher com os corpos os leitos dos rios para que os que vêm depois possam passar impunemente. E se algum dia alcançarmos a outra margem, criando um teatro especificamente brasileiro, como forma e pensamento, embora ligado ao europeu, não cremos que ninguém se lembrará de se queixar, ou de reivindicar, a não ser com orgulho, a sua parte de sacrifícios – de sacrifícios, na verdade, voluntária e prazerosamente feitos” (PRADO, 1955, p. 279).

Mais de quatro décadas depois, no prefácio de “O teatro brasileiro moderno”, Prado descreve no recorte que define como o do surgimento, desenvolvimento e ápice do teatro moderno brasileiro uma espécie de linha evolutiva marcada pelo aparecimento de número considerável de dramaturgos de boa estatura estética, responsáveis pelo deslanche do teatro moderno no Brasil:

(...) o presente ensaio só atinge plenamente o seu foco entre 1940 e 1970, quando se dá entre nós o deslanche do teatro moderno, com o surgimento de um bom número de dramaturgos importantes. A década de trinta figura nele mais como introdução, que ressalta possivelmente pelo contraste a reviravolta ocorrida logo a seguir, e a década de setenta como uma espécie de epílogo, em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força e a duvidar de si mesmo (1996, p. 11).

Se confrontarmos os diagnósticos de Prado nos referidos textos podemos observar que o momento decisivo que o crítico chamou de “deslanche do teatro moderno” no Brasil tem início na segunda metade da década de 1950, contempla a produção da década de 1960 e tem seu epílogo na década de 1970.

Comparando o processo de formação da literatura brasileira, tal qual descrito por Candido (1997), com o processo de evolução da experiência teatral brasileira, identificamos nas décadas de 1950 e 1960 o momento de estabelecimento orgânico de continuidade e amadurecimento.

A peça *Revolução na América do Sul* (1961), de Augusto Boal, delimita um patamar a partir do qual o teatro brasileiro passa a incorporar técnicas, formas e temas estrangeiros em síntese com a evolução interna da matéria teatral, viabilizando a elaboração de um ponto de vista dialético sobre o impasse da formação nacional, por meio da síntese de tendências particularistas e universalistas. Segundo Costa:

(...) por ter tratado dos métodos e momentos privilegiados do processo da contra-revolução brasileira, começando pelo movimento fundamental de cooptação do inconsistente grupo autoproclamado revolucionário (...), e culminando com a objetiva aliança que, estabelecida nos marcos da política institucional, é amplamente patrocinada em sua farsa eleitoral pelo imperialismo onipresente e que tem como único objetivo manter uma situação que nem sequer permite aos trabalhadores o direito à vida, para tanto lançando mão do vasto arsenal de armas teatrais criadas na milenar tradição do teatro popular, mais as lições aprendidas na teoria e na dramaturgia brechtianas, Augusto Boal deu um grande passo na revolução que, desde

Guarnieri, se vinha processando na dramaturgia brasileira. Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as conseqüências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista. E, sendo esse protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita (1996, p. 68).

Costa relembra ainda a tradição do teatro brasileiro, da qual Boal soube tirar proveito, de formalizar temas de ordem política em chave farsesca, em linha de continuidade, por exemplo, com as seguintes obras: *Juiz de paz na roça* (1838), de Martins Pena; *A torre em concurso* (1861), de Joaquim Manoel de Macedo; *Caiu o ministério!* (1861) e *Como se fazia um deputado* (1882) de França Junior; *Quase ministro* (1862), de Machado de Assis; e *O Mandarim* (1883), *O Carioca* (1886) e *A República* (1889), de Artur Azevedo; entre outros.

O cotejo da experiência teatral brasileira com o processo de formação do sistema literário nacional nos permite ponderar, em chave de hipótese, com base nos estudos de Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa, que o momento decisivo do que poderíamos chamar de processo formativo do teatro brasileiro ocorreu com o curto ciclo da produção teatral que se engrena a partir de *Eles não usam black-tie* (1958) e finda em 1964, no momento em que a ditadura desmonta a engrenagem de radicalização do aparelho teatral que vinha se articulando a passos acelerados. A peça *Os Azeredo mais os Benevides* inauguraria o teatro do CPC no prédio da sede da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, que foi incendiado e os arquivos do CPC foram destruídos. Esta obra de Vianinha encerra o ciclo de ascensão do teatro épico no Brasil como força produtiva. Além dela, peças como *Revolução na América do Sul*, *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, e *Brasil versão brasileira*, entre outras, são emblemáticas do processo de amadurecimento acelerado por que passou o teatro brasileiro.

Trata-se do momento em que o teatro brasileiro abandona a condição de aparelho burguês de manutenção dos padrões de representação da classe dominante e se modifica estruturalmente, desenvolvendo uma posição crítica, e em alguns casos anti-sistêmica.

Assim como na formação do sistema literário, observamos a existência vigorosa de determinados pressupostos para a estruturação do sistema teatral, como por exemplo

a presença da causalidade interna, pressuposto explicado por Antonio Candido no ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas (1989, p. 153).

Mas uma diferença relevante entre os processos formativos da literatura e do teatro é que no caso do primeiro trata-se, conforme Candido ressalta, do mapeamento do desejo dos brasileiros de possuírem sua literatura, desejo esse que andava no mesmo compasso do empenho da classe dominante local em construir uma nação, inspirada no modelo cosmopolita, a despeito de arcar com o ônus da condição periférica do sistema, lidando de modo descompassado, porém funcional, com idéias liberais e sistema escravocrata. No caso do argumento sobre o processo formativo do teatro, trata-se do amadurecimento de uma linguagem que ocorre no contexto em que o projeto de nação da classe dominante é colocado em xeque por uma perspectiva de transformação radical e popular da estrutura social do país, e se manifesta à contracorrente dos critérios mercantis da produção teatral. Ou seja, trata-se de um ciclo formativo que de modo algum corresponde ao desejo da classe dominante brasileira de ter nesse teatro o equivalente local da produção européia. Essa passagem ocorrera no estágio imediatamente anterior, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e mesmo nesse caso, a dinâmica da vida teatral em país periférico não esteve isenta de contradições¹⁰.

Uma segunda diferença é que o salto de qualidade resultante da acumulação interna, que sintetiza dialeticamente as tendências particularistas e universalistas, não se dá por meio de um escritor, exclusivamente, como no caso de Machado de Assis na literatura, e sim por meio de um processo coletivo de trabalho que reuniu vários dramaturgos, dentre os quais Vianinha, Boal e Guarnieri, que por sua vez souberam

¹⁰ Costa dá notícia da questão no texto *O teatro de grupo e alguns antepassados*: “o Teatro Brasileiro de Comédia é um primoroso exemplo de idéias fora do lugar na prática em nosso teatro, pois lá foram encenadas peças naturalistas sem que ninguém atentasse para o fato de que se tratava de teatro naturalista, de trabalhadores, escrito para trabalhadores e, no entanto, visto exclusivamente pelo público burguês, ou de classe média economicamente em condições de pagar pelos ingressos”. Texto disponível em http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camargo.pdf

aprender com o legado local de seus antecessores e digerir criticamente as influências externas, numa perspectiva dialética de síntese das tendências particulares e universais.

Nas obras que compõem esse conjunto delimitado pelo recorte de 1958 a 1964 podemos observar uma progressão crítica do desenvolvimento teatral que tensiona os limites das fronteiras do realismo dramático, e abre caminho para as pesquisas em torno do realismo crítico. A posição de Boal no prefácio da peça *Revolução na América do Sul*, em que explica os procedimentos e opções que utilizou no processo de elaboração, é sugestiva:

Quis escrever uma peça que não procurasse a análise de um personagem defrontado com um problema, e essa tarefa teria que se socorrer de elementos técnicos trazidos pelo cinema, pelas formas épicas e pelo circo. Tentei uma visão panorâmica incompatível com qualquer variação em torno da cena-gabinete; embora a peça não seja, em nenhum momento, realista, foi a realidade, em todos os casos, o ponto de partida (1986, p. 25).

Nos capítulos seguintes veremos em detalhe a configuração do impasse do realismo dramático no teatro brasileiro e as chaves formais de resolução épica do enquadramento da matéria social que alguns dramaturgos encontraram em suas obras.

Por fim, cabe ressaltar que o momento decisivo de acumulação e organização do teatro brasileiro ocorre num contexto de engajamento em que outras linguagens artísticas operaram sínteses dialéticas em seus modos de produção, e a esfera cultural em sentido amplo se articulava com as esferas da política e da economia de maneira diversa dos períodos anteriores, conforme observa Schwarz no ensaio “Os sete fôlegos de um livro”, sobre a repercussão de *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido: “Sob o signo do desenvolvimentismo, os obstáculos encontrados pela industrialização e pela reforma agrária, pelo cinema e pelo teatro, pela alfabetização de adultos e pela reforma universitária pipocavam e remetiam uns aos outros, sugerindo a noção de uma única e vasta formação nacional em curso” (Schwarz, 1999, p. 56). No mesmo sentido, Paulo Arantes faz referência no ensaio *Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo*, ao processo formativo de múltiplas dimensões que estava em jogo naquele período:

(...) O livro [Formação da Literatura Brasileira] dava também outro passo adiante, como a seu tempo veremos: aquela história de formação, que refundia de alto a

baixo a interpretação de nosso passado literário, incorporava-se em termos atuais a um processo intelectual formativo de múltiplas dimensões (do teatro ao cinema, passando pela teoria social – para dar uma idéia de sua abrangência), ao qual deu enfim formulação definitiva, sem dúvida por mérito próprio do autor que primeiro compreendeu o significado do lugar central ocupado pela literatura na reconstrução mental do país (...) (1997, p. 22).

De fato, naquele contexto histórico de engajamento em prol da efetivação de um projeto popular para o país, de caráter radicalmente democrático, a providência de Antonio Candido é parte do empenho formativo de ordem mais geral, e conforme salientou Arantes (1997, p. 29), o crítico literário aprendeu com o romancista (Machado de Assis) a providência de extrair aprendizado dos impasses e avanços de seus predecessores. A observação de Schwarz – “A relação de continuidade, adensamento ou superação é constante, ao ponto de se tornar uma força produtiva deliberada, uma técnica de trabalho” (Schwarz, 1999, p. 46) – cabe não apenas para as providências tomadas por Machado e Candido, como para a ação deliberada dos cineastas do Cinema Novo¹¹ e dos dramaturgos do referido ciclo do teatro político brasileiro de 1958 a 1964.

No texto *O teatro de grupo e alguns antepassados*¹² Costa avalia que a situação econômica de grupos de teatro contemporâneos é semelhante àquela vivenciada pelo Teatro de Arena e outras companhias da época:

¹¹ No cinema o período correspondente ao ciclo produtivo do teatro político brasileiro equivale ao momento de nascimento do movimento Cinema Novo, com a estréia dos primeiros filmes dos cineastas mais representativos do movimento: entre 1959 e 1960 Leon Hirzman produz colagens para a peça *A mais-valia vai acabar, seu edgar*; na Paraíba Linduarte Noronha produz o documentário Aruanda em 1960; em 1961 Nelson Pereira dos Santos lança *Mandacaru Vermelho*; o coletivo de cinema do CPC produz *Cinco Vezes Favela*, em 1962, Glauber produz *Barravento*, Ruy Guerra *Os cafajestes* e Nelson Pereira *Boca de Ouro*; em 1963 Joaquim Pedro de Andrade estréia *Garrincha, a alegria do povo*; entre 1963 e 1964 são produzidos os três filmes que em conjunto serão nominados pela crítica como a trilogia da seca: *Vidas Secas* (Nelson Pereira), *Os Fuzis* (Ruy), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha); em 1964 Leon Hirzman produz *Maioria Absoluta*, Cacá Diegues *Ganga Zumba* e Eduardo Coutinho roda a parte ficcional de *Cabra marcado pra morrer*, mas o processo de filmagem é interrompido pela ditadura e só é retomado e finalizado em 1984.

Após 1964 a produção do Cinema Novo prossegue de modo vigoroso, vale lembrar, a título de exemplo, os filmes *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *Macunaíma*, *Viramundo*, *São Bernardo*, *São Paulo S.A.*, entre outros. Embora não seja possível neste estudo analisar as especificidades dessa produção, “cabe ressaltar que o ‘baque’ sofrido pelo pós-64 no Cinema Novo foi no âmbito da concepção política: se antes do golpe os filmes proclamavam uma espécie de “revolução popular”, os que vieram depois do golpe tentam entender o que deu errado e aí há uma auto-crítica ferrenha sobre a intelectualidade burguesa de esquerda, o personagem principal dos filmes deixa de ser o povo e passa a ser a burguesia. A burguesia que se acovardou e permitiu o golpe de estado sem resistir. *Terra em Transe* é o grande exemplo dessa crítica”. Devo o comentário e a relação dos filmes a Thalles Gomes, da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, a quem agradeço.

¹² Disponível em http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camargo.pdf Acesso em 17 de maio de 2009.

Desde meados da década de 90 do século passado, como uma praga, mas em situação muito pior do que no início dos anos 50, os pobres novamente começaram a se organizar em grupos para fazer teatro. Agora, em vez de um grupinho de ex-alunos da EAD, temos inúmeros grupos, até porque proliferaram as escolas de teatro. E em sua maioria, para não arriscar a dizer na totalidade, enfrentam dos pontos de vista prático (situação econômica), organizativo e estético problemas muito semelhantes aos que o Arena enfrentou ao longo de sua trajetória. Por isso podemos dizer que o Arena é nosso marco zero e que o CPC da UNE é o nosso limite.

Em concordância com a posição de Costa, cabe frisar, por fim, que há um pressuposto implícito no argumento sobre o momento decisivo do ciclo formativo do teatro brasileiro, que diz respeito ao recorte que delimita, na trajetória de nosso teatro, a entrada em cena dos trabalhadores, no âmbito do conteúdo, e progressivamente na esfera formal da linguagem teatral.

2 – Teatro e questão agrária: retrospecto histórico

Em entrevista concedida a uma publicação cubana, após ter vencido o concurso internacional de dramaturgia promovido pela *Casa de las Américas*, em 1964, com a peça *Quatro quadras de terra*, Vianinha deu a seguinte resposta quando indagado sobre quais autores brasileiros prefere: “Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Antônio Callado, Dias Gomes, Francisco Pereira da Silva, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e eu” (1981, p. 292).

A resposta revela um esquadro de referências contemporâneas do dramaturgo, sendo a maior parte deles companheiros de militância teatral e política. A rigor, a unidade do conjunto reside no empenho coletivo em prol da consolidação de uma dramaturgia nacional e popular, no sentido estrito, de sintonizar a expressão da realidade “do povo” na mesma medida em que se empenha em consolidar a nação¹³. Betti analisa o significado do nacional e popular para o Arena, grupo a que pertenciam na época Guarnieri, Boal e o próprio Vianinha:

A função do teatro propugnada pelo Arena é a de tornar-se o espelho do país, ou o revelador da sua verdadeira identidade, escamoteada, mas agora, emergente e prestes a ser resgatada. Afirma-se, dessa forma, a perspectiva histórica da atuação do grupo: o país real que o palco desvela é visto como etapa de preparação para que se consolide a imagem desejada do país que se sonha. Na base desse processo, o “nacional”, identificado ao “popular”, representa o primeiro passo para a superação do subdesenvolvimento e para a organização do proletariado como força histórica do país. Todo o repertório crítico e imaginário do Arena é direcionado no sentido dessa construção acalentada e ambivalente: constrói-se um modelo de nação e, ao mesmo tempo, de prática teatral. Cria-se, assim, um núcleo ordenador da práxis e atribui-se implicitamente a esta um caráter de missão: é necessário fazer surgir o modelo novo, calcado sobre a “realidade nacional”, e, através dele, elucidar o público, a fim de sintonizá-lo com a luta política “necessária”, “justa” e “verdadeira”. O popular é, ao mesmo tempo, fonte e modelo, e sua emergência dá legitimidade à pesquisa do Arena nesse momento (1997, p. 18).

¹³ Costa define os três principais traços da dramaturgia nacional-popular: “nacional indica antes uma aposta na “vocação anti-imperialista” daqueles setores da burguesia comprometidos com o novo surto de industrialização do país no período “juscelinista”; popular, a fonte última de “inspiração” e, idealmente, o público a que se destinavam os seus produtos; por último, a combinação dos termos nacional e popular, ao mostrar limpidamente a inspiração no modelo francês, aponta para a sua vocação estatizante que aflora no início dos anos 60 e tem carreira longa e acidentada” (1987, p. 45).

Do ponto de vista da influência dramaturgica, notamos certa expressão de conjunto na obra dos artistas citados, que serão importantes para o trabalho de Vianinha no ciclo de peças em que o autor aborda por meio do teatro a questão agrária brasileira. Em *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, *Pedro Mico* (1957), de Antonio Callado, *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, *O pagador de promessas* (1959), de Dias Gomes, *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal, entre outras peças, é comum o esforço de desenvolvimento de uma dramaturgia realista, marcada pela investigação do modo de vida, dos problemas e da cultura das classes populares – com exceção de *A moratória*, em que o alvo é a oligarquia cafeeira decadente –, e empenhada numa pesquisa de linguagem que correspondesse ao anseio de consolidação da dramaturgia e do autor nacional.

Com o intuito de compreender o processo de acumulação anterior às peças de Vianinha sobre a questão agrária, julgamos pertinente mapear as peças de outros dramaturgos que abordaram a questão, por meio da análise da mediação entre a forma estética das obras e o processo social. A aposta é que o reconhecimento da forma teatral de abordagem do assunto nas diversas obras nos permite tecer uma interpretação sobre o registro histórico da experiência política e social daquele contexto. O significado da presença direta ou indireta de personagens de classes populares, e seus problemas, nas peças, bem como o manuseio das técnicas teatrais por parte dos dramaturgos, são eixos paralelos e concomitantes da análise.

2.1 O surgimento da “questão agrária”

Até a década de 1950, a presença de personagens de classes populares na dramaturgia brasileira ocorreu, em geral, na condição de personagens secundários. A vida e os problemas de operários e camponeses não faziam parte do repertório de temas da dramaturgia brasileira. Em 1958, com *Eles não usam black-tie*, Guarnieri colocou em cena o protagonismo de uma família operária, e os problemas coletivos de sua classe, a saber, a superexploração, a falta de perspectiva de ascensão social e a tentativa de insurgência contra o problema, por meio da organização de uma greve.

Naquela década ganhava peso no Brasil a discussão sobre a questão agrária. Conforme explica Jaccoud:

As ligas camponesas adquirem, após 1959, nova conformação. O movimento, nascido em Pernambuco como uma luta contra a expulsão da terra, amplia sua perspectiva e evolui para a luta pela reforma agrária, empunhada como bandeira política de um movimento que se caracterizava, desde seu nascimento, pela defesa dos direitos dos camponeses. Neste momento, as lutas camponesas e a questão agrária passaram também a ser confrontadas com a “questão nacional” e a ser incorporadas às teses desenvolvimentistas e às propostas reformistas desenvolvidas por largos setores da sociedade (1990, p. 38).

Até então os conflitos agrários, a despeito de serem contemporâneos do Brasil colônia, e perpassarem a história da república, tinham abrangência localizada, ou no máximo, regional. Nessa década, as lutas camponesas são representadas pela imprensa primeiramente apenas como ameaça difusa à ordem, e em seguida a questão aparece exclusivamente pelo ponto de vista da classe dominante – por meio dos discursos dos proprietários, do Estado, da igreja, e dos políticos – que “se pronunciaram imediatamente acerca da necessidade de ordenação dessas manifestações que se acreditavam tão mais perigosas quanto mais espontâneas ou não submetidas a uma organização formal. Mesmo entre os chamados setores de esquerda, à exceção das ligas camponesas, se nota o constrangimento perante o movimento camponês que os obrigava a rever, às pressas, esquema bem definido sobre o papel das diferentes classes nas várias etapas de transformação social” (SENA: 1985, p. 126).

Durante as campanhas pelas reformas de base, a luta das Ligas Camponesas em defesa da reforma agrária radical, com o lema “Reforma agrária, na lei ou na marra!”, alçou a questão agrária como uma das principais bandeiras da esquerda e, junto com o imperialismo, o latifúndio foi combatido como o principal mantenedor interno de nossa condição subdesenvolvida, e do alto índice de desigualdade social¹⁴. O problema é configurado da seguinte maneira no documento “Declaração do I Congresso nacional dos lavradores e trabalhadores agrícolas sobre o caráter da reforma agrária”:

É o monopólio da terra, vinculado ao capital colonizador estrangeiro, notadamente o norte-americano, que nele se apóia, para dominar a vida política brasileira e melhor explorar a riqueza do Brasil. É ainda o monopólio da terra o responsável pela baixa produtividade de nossa agricultura, pelo alto custo de vida e por todas as formas

¹⁴ Cabe a ressalva, segundo Miguel Stedile, de que o combate ao latifúndio, articulado a luta anti-imperialista, já era ponto do programa da Aliança Nacional Libertadora (ANL), de 1935, elaborado pelo PCB e pelo tenentismo. Entretanto, a despeito da ênfase programática, o autor ressalta que “a ANL teve pouquíssima inserção em áreas rurais” (2008, p. 30).

atrasadas, retrógradas, e extremamente penosas de exploração semifeudal, que escravizam e brutalizam milhões de camponeses sem terra. Essa estrutura agrária caduca, atrasada, bárbara e desumana constitui um entrave decisivo ao desenvolvimento nacional e é uma das formas mais evidentes do processo espoliativo interno (apud MARIGHELA: 1980, p. 84).

De acordo com Sena:

No contexto da ideologia do nacional, o surgimento do movimento camponês vem conferir ao discurso político um tom de obrigatoriedade e urgência no trato da chamada “questão agrária”, e substantivadas no campesinato aparecem as grandes reivindicações da nação (...).

Da mesma forma que o surgimento do movimento camponês impôs ao Partido Comunista uma atualização de sua interpretação sobre o papel político do campesinato, os cientistas sociais e historiadores se viram obrigados a modificar a ordem de prioridade de suas discussões e transformar em problema o tema anteriormente secundário da natureza das relações de produção no campo (1985, p. 127).

A tese das Ligas – “Reforma agrária, na lei ou na marra!” – foi apresentada, e saiu vitoriosa, no 1º Congresso Nacional de Camponeses (1961), e transpôs a luta dos limites do legalismo para a ação direta de ocupação de terras ao mesmo tempo em que colocou em primeiro plano a bandeira da reforma agrária, em detrimento da luta sindical, limitada pelo horizonte restrito da luta por melhores condições trabalhistas.

Segundo Jaccoud, a partir do IV Congresso do PCB (1954), e definitivamente após o V Congresso (1960), as Ligas se distanciam das teses defendidas pelo partido: a direção do proletariado urbano-industrial na condução da luta política; a luta pela emancipação nacional; a luta pela revolução democrático-burguesa; e, no campo, a prioridade para a organização dos trabalhadores assalariados. Segundo Aued:

A nova bandeira – da Reforma Agrária radical – repercutiu muito favoravelmente na movimentação do campesinato, passando a demarcar um novo tipo de luta pela terra.

A consigna da reforma agrária estava incluída na plataforma do PCB e dos “julianistas”¹⁵. Os caminhos para perseguir-la é que foram diferentes.

¹⁵ O termo “julianistas” faz referência direta à corrente das Ligas Camponesas adepta das concepções e diretrizes ditadas por Francisco Julião, o líder de maior projeção nacional das Ligas Camponesas, com maior base organizada no estado de Pernambuco. Cabe ressaltar, porém, que dentro das Ligas Camponesas havia outros líderes, com concepções estratégicas e táticas divergentes daquelas defendidas

O PCB, coerente com sua estratégia global de transformação, buscava levá-la a efeito pela via parlamentar, pela implantação de reformas de base que assegurassem mudanças gradativas, em outras palavras, através do emprego tático de acumulação de forças (1986, p. 59).

Mais próximas da revolução cubana, as Ligas Camponesas passam a negar o caráter pacífico da revolução brasileira, e a discordar da tese da viabilidade política de se conquistarem reformas estruturais sem um confronto direto com o bloco industrial-agrário, e defendem o projeto de reforma agrária radical. Inspirados pela Revolução Cubana, militantes das Ligas entendiam que a reforma agrária seria pressuposto fundamental para a revolução brasileira. Inclusive, dentro das Ligas havia um grupo que defendia a luta armada e chegou a montar centros de treinamento de guerrilheiros. No ano de 1963, havia 218 Ligas camponesas distribuídas por dezoito, dos vinte e dois estados da federação (*Op. Cit.*, p. 61).

De acordo com Aued, “foi, sobretudo, depois do I Congresso Nacional dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em 17 de novembro de 1961, que a consigna da reforma agrária, transformada em palavra de ordem de efeito explosivo, encontrou um campo objetiva e subjetivamente propício para uma grande mobilização social” (2006, p. 84). Nessa ocasião, apesar de minoritários, os 215 delegados das Ligas Camponesas conseguiram firmar a bandeira da “Reforma Agrária na Lei ou na Marra”, que defendia a completa liquidação do monopólio da terra exercido pelo latifúndio.

Em 1963, as Ligas adotam, a partir de resolução tirada na conferência de Recife, um modelo organizativo de inspiração leninista: se estruturam num corpo único que passou a ser conhecido como Ligas Camponesas do Brasil. Uma das intenções da iniciativa seria fortalecer politicamente as Ligas – ao que tudo indica, como um partido – como contraponto ao reformismo do PCB.

por Julião. É o caso, por exemplo, de Francisco de Assis Lemos, que exerceu a função de presidente da Federação das Ligas Camponesas da Paraíba (LEMOS: 2008).

2.2 Ligas Camponesas: a ameaça ao poder hegemônico

No Brasil, de acordo com Coutinho (2005), os camponeses e os assalariados agrícolas foram alijados do bloco hegemônico nas fases de regime populista que vigoraram de 1937 a 1945 e de 1945 a 1964, enquanto os trabalhadores assalariados urbanos foram incorporados, em condição subalterna, mediante a concessão de direitos sociais e de determinadas vantagens econômicas. Vigorava o regime de industrialização acelerada, com base no processo de substituição de importações. A exclusão do campesinato e dos trabalhadores rurais assalariados manteve a oligarquia latifundiária no bloco de poder e foi útil à burguesia industrial, na medida em que ampliava enormemente o exército industrial de reserva e, por conseguinte, pressionava para baixo o salário dos trabalhadores urbanos.

A estratégia da esquerda partidária brasileira de contraposição ao poder hegemônico da classe dominante mantinha o campesinato alijado do protagonismo das lutas.

A revolução que se propunha, então, era de caráter nacionalista e o papel de condução desse processo caberia ao operariado urbano e à burguesia nacional em aliança com outros setores genericamente designados como progressistas (classe média, pequena burguesia, trabalhadores rurais, camponeses, setores da classe de proprietários de terra, etc).

Assim, no projeto de revolução democrático-burguesa proposto pelo Partido Comunista, a construção da nação se definia como uma empresa dos segmentos sociais centrais e na qual o campesinato era incluído apenas formalmente. Tendo sido definido como um setor marginal, o PCB não havia previsto para o campesinato nenhum papel político nessa “fase” ou “etapa” do processo histórico (SENA, 1985, p. 131).

Sem divergir do argumento, Bastos afirma que as lutas das Ligas Camponesas colocaram em xeque o núcleo de poder hegemônico:

As reivindicações e lutas das “ligas” puseram em questão o monolitismo do bloco agrário-industrial criado desde 1930. Esse bloco de poder constituiu-se com a exclusão do campesinato brasileiro. A questão agrária, do ponto de vista de camponeses e operários rurais, não foi enfrentada nem pela ditadura do Estado Novo nem pela democracia populista. Ao contrário, tudo se encaminhava de modo a

resolver-se na cidade, para a cidade. Os operários urbanos acabam por ser incluídos no bloco de poder criado desde 1930, ainda que sob a forma da política populista. Aí se incluem a nascente burguesia industrial, as burguesias comercial e bancária, a burguesia agrária (latifundiários, empresários, negociantes de terras e outros), setores de classe média e, inclusive, setores operários urbanos (estes nos quadros da aliança PTB-PSD, sob a égide da CLT). Daí excluem-se os camponeses e operários rurais. Esse é o bloco de poder que as reivindicações das “ligas” põem em causa. Ao lutar pela alteração das condições de trabalho e vida, o arrendatário, parceiro, posseiro, morador e assalariado estavam – na prática – exigindo a transformação do bloco de poder (1984, p. 116).

Não à toa, uma das primeiras ações da ditadura militar de 1964 foi destruir as Ligas Camponesas. No contexto de engajamento pré-golpe, a principal preocupação da CIA no Brasil foi o potencial foco de subversão do nordeste brasileiro, em que as Ligas, contagiadas pelo sucesso da revolução cubana, ameaçavam a estrutura de poder por meio da organização popular na luta pelas reformas de base de caráter radical.

A título de exemplo da atenção conferida pelas forças de inteligência estadunidenses às Ligas Camponesas¹⁶, vale destacar a tática de contra-comunicação que chegou a ser aventada, embora não tenha sido colocada em ação, para combater a utilização do cordel como arma de agitação e propaganda a serviço da mobilização e conscientização dos camponeses:

A preocupação com o destino do Nordeste, ou seja, com a possibilidade de a região virar um território dominado pela esquerda, era tanta que levou algumas autoridades americanas a se interessarem pela literatura de cordel. O interesse surgiu do fato de que as ações de Julião e das Ligas tinham nos cantadores populares um dos seus principais meios de transmissão. Para enfrentar essa tendência, um dos funcionários do Governo americano encarregado da propaganda teve uma idéia genial: enviar para o Nordeste um cantor folclórico dos Estados Unidos, com a missão de, também cantando, enfrentar a divulgação que cantadores e autores dos folhetos faziam dos atos de Julião e das Ligas. Sempre, claro, cantando em inglês. Mas a proposta – cuja história é contada por Szulc, e reproduzida por Page em seu livro – não foi levada adiante (SANTIAGO: 2001, p. 145).

¹⁶ Para uma exposição detalhada sobre as ações contra-insurgentes e desmobilizadoras do governo dos EUA no Nordeste brasileiro, conferir: PAGE, Joseph A. *A revolução que nunca houve*. (O Nordeste do Brasil 1955-1964). Rio de Janeiro: Record, 1972.

Fernando Azevedo, autor de obra relevante sobre o assunto, divide o tempo de existência das Ligas Camponesas em três períodos: de 1955 a 1959, da fundação da Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP) até a expropriação do Engenho Galiléia; de 1960 a 1962, período marcado pela “virada” política e ideológica das Ligas Camponesas; e, a partir de 1963, crise das Ligas. “As Ligas se transformam, pois, ao longo de sua trajetória, de uma associação civil voltada para a defesa dos interesses corporativos dos camponeses, em um partido político agrarista e radical, cuja base social de apoio repousa no campesinato, nos pequenos produtores e artesãos da cidade” (1982, p. 105).

De acordo com esse autor, a partir de 1963 começam a ocorrer dissensões políticas e ideológicas entre facções internas, a organização perde a hegemonia do movimento social agrário para os sindicatos – controlados por comunistas e por setores da Igreja –, e o Estado tenta carrear as lutas do campo para seu controle, através da sindicalização rural em massa¹⁷ e pela encampação da bandeira da reforma agrária, entre outras medidas.

Em outubro de 1963, ciente desses problemas e buscando meios para resolvê-los, numa Conferência em Recife, a organização se transforma em Ligas Camponesas do Brasil (LCB), adotando a estrutura orgânica dividida em uma Organização de Massa (OM) e uma Organização Política (OP). A OP constituía-se no embrião de um partido agrário baseado nos princípios do centralismo democrático e do marxismo-leninismo, e deveria dirigir-se e apoiar-se na Organização de Massa das Ligas, definida como uma entidade aberta e de caráter corporativo, com a função principal de coordenar a campanha pela reforma agrária radical.

É de extrema relevância, por exemplo, a informação que de 1963 em diante as Ligas procuram expandir-se para fora do campo, formando entidades de massa: ligas urbanas, ligas femininas, ligas de pescadores, ligas de desempregados, ligas de sargentos. E que, em 1964, é instalada, com a presença de 44 representantes de Ligas, a Federação das Ligas de Pernambuco (JACCOUD). Segundo Azevedo, havia a intenção posterior de fundar a Federação Nacional das Ligas (*op. Cit*, p. 112).

¹⁷ “A partir de 1962, quando Goulart estimula a sindicalização no campo, numa tentativa de controlar a mobilização agrária, vamos assistir a um enfraquecimento cada vez maior das “ligas”. Pela legislação, cada município só pode ter um sindicato e as cartas sindicais acabam sendo liberadas para o PCB ou para a Igreja. Isso também isola e enfraquece as “ligas”, visto que poucas direções sindicais acabam em suas mãos: as de Formoso, Cabo, Goiana e Timbaúba” (BASTOS, p. 104).

Ou seja, aprendendo com os obstáculos da luta de classes, entre eles o problema do “fogo amigo” da ação conciliatória do PCB, e as dificuldades decorrentes de crises internas, as Ligas Camponesas se reorganizavam para voltar a expandir-se, com uma perspectiva que extrapolava o universo de sua bandeira principal, da reforma agrária radical, e que se estendia para a organização de outros segmentos explorados das classes populares. O objetivo das Ligas ao demarcar o caráter das reformas de base pelo adjetivo radical era delimitar a diferença ideológica e política entre o reformismo e a revolução.

De acordo com essas “reformas radicais”, os aluguéis seriam reduzidos em 50% e cada inquilino adquiriria automaticamente a preferência para comprar o imóvel. As grandes indústrias instaladas no país – mesmo que fossem estrangeiras – seriam encampadas. O sistema financeiro seria nacionalizado. As Forças Armadas teriam os seus efetivos reduzidos e seriam criadas milícias voluntárias de operários, camponeses e estudantes. A Lei de Segurança Nacional seria revogada. O voto seria estendido ao analfabeto. Todos os códigos de Direito Público e Privado seriam revistos (SANTIAGO, 2001, p. 134).

A organização da luta camponesa foi decisiva para o avanço de governos progressistas, como o de Miguel Arraes em Pernambuco, responsável pela criação do Movimento de Cultura Popular (MCP), e os territórios das Ligas tornaram-se pólos atrativos para a expansão do repertório dos grupos de teatro político de São Paulo, como o Arena, que passou a excursionar pelo Nordeste, em colaboração com as ações do CPC da UNE e com o MCP de Pernambuco.

Em depoimento a Barcellos, Nelson Xavier informa sobre a influência das lutas travadas no Nordeste sobre a produção do teatro político paulista e sobre a “importação” da expressão “cultura popular”:

A união no sentido de encaminhar o trabalho não só para a política, mas também para a cultura popular, aí sim, eu considero um legado do MCP. Utilizar as diferentes formas da atividade cultural como um caminho de aproximação com os sindicatos, com as associações de bairro, isso me parece que foi aproveitado da experiência pernambucana. Porque, veja bem, depois da visita ao Nordeste, ninguém cabia mais no Arena, vamos dizer assim. Foi inclusive aí que o Viana escreveu *A mais valia vai acabar, seu Edgar*. Quando a gente volta, aconteceram várias apresentações em sindicatos. Teatro para a pequena burguesia não dava mais, não tinha mais sentido.

Por isso é que o caminho normal, a meu ver, era reproduzir a experiência viva que se viu lá. Acho que o Viana utiliza a união dessas duas forças a fim de poder desenvolver, pesquisar, criar uma cultura popular. Essa expressão, diga-se de passagem foi criada nesse momento. Ela não existia no Rio, foi copiada de lá. Era assim que se chamava o trabalho lá: MCP, Movimento de Cultura Popular (1994, p. 376).

Efetivamente, o imbricamento da elite cultural progressista com "o povo" só foi possível em função de um engajamento das classes populares, isto é, o ascendente grau de politização e organização dos segmentos operário e camponês abre perspectivas de expansão de "mercado"¹⁸ aos detentores dos meios de produção que compartilhavam do pensamento desenvolvimentista e se debatiam com a crise de público¹⁹ do teatro brasileiro.

2.3 O engajamento do meio artístico em torno da questão agrária

Além de exigir o redirecionamento das análises políticas e históricas dos partidos políticos e intelectuais progressistas, a experiência concreta de engajamento dos camponeses nas Ligas tornou-se matéria para a produção de diversas linguagens artísticas, por intermédio de artistas cientes de suas responsabilidades como intérpretes e formuladores da “realidade nacional”. De acordo com Moraes, naquele contexto:

Vianinha escrevia *A besta torta do Pajeú*, rebatizada de *Quatro quadras de terra* – sua primeira incursão na explosiva questão fundiária, retratando a luta pela posse da terra no interior do país. Expunha a problemática social do campo através da exploração dos lavradores pelos latifundiários, focalizando o fenômeno do êxodo rural, provocado pela substituição das culturas agrícolas pela pecuária” (2000, p. 154).

¹⁸ “As pessoas faziam parte do CPC porque eram artistas ou porque queriam fazer uma carreira artística, e entraram na aventura do CPC porque achavam ser possível ser artista e, ao mesmo tempo, fazer arte para o povo” (MARTINS, 1980, b, p. 81).

¹⁹ “(...) já no início dos anos 60 é nítida a ‘crise de público’ enfrentada por todas as companhias, sem nenhuma exceção. O lado mais comercial, desfrutável e fértil para o desenvolvimento do paternalismo estatal, sobretudo reivindicado, da ‘popularização do teatro’, aqui, chama-se, mais propriamente, necessidade de expandir o consumo ou, como se dizia, atingir novos públicos” (COSTA, 1987, p. 39).

Segundo Betti, a excursão que o Arena fez pelo Nordeste, em 1957, com as montagens de *Ratos e Homens* e *Juno e o Pavão*, foi de grande importância como fonte de subsídio para Vianinha, na temática da questão agrária (1997, p. 75).

Moraes informa ainda, na biografia de Vianinha, que o dramaturgo encomendara para Ferreira Gullar um poema de cordel, “no estilo dos cantadores de feira do Nordeste. Gullar escreveu *João Boa Morte, cabra marcado pra morrer*. O poema acabou publicado em livro pela Editora Universitária. Vianinha preferiu não incluí-lo na peça, que reelaborou sozinho” (*Op. Cit*, p. 154). A título de registro histórico: a parceria entre a dramaturgia de Vianinha e a poesia de Gullar, não efetivada nessa peça, será posteriormente realizada em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), no contexto pós-golpe. O título do poema de Gullar inspirou outra obra, o filme *Cabra marcado pra morrer*, de Eduardo Coutinho, sobre o assassinato de uma das lideranças das Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira.

Vianinha, que na época já se destacava como um dos principais ativistas do teatro brasileiro, empenhado na elaboração de uma dramaturgia nacional, manifestava consciência da defasagem do teatro em relação à acumulação da literatura brasileira. No artigo “Quatro instantes do teatro no Brasil”, ao comentar a produção teatral da década de 1940, anterior à chegada dos encenadores e diretores estrangeiros, aponta os limites do realismo dramático como forma de figuração crítica da realidade:

Mas os costumes e a realidade fixados são geográficos. Passam-se as peças no Brasil, mas não se passa o que se passa no Brasil. A fixação dos costumes são aqueles idealizados, que servem para expressar a moral da inação, do homem pobre culturalmente. A complexidade é abjeta, é inumana. A simplicidade é a felicidade. Mesmo que com ela o homem esteja carregado de ausências, de omissões. Os camponeses vivem bem, plantando na terrinha abençoada. Não há muita fome, há sempre uma aguinha fresca para ser tomada, há a natureza e o crepúsculo. (...) *Deus lhe pague* é a epopéia de um homem perdido, ausente, submetido – que o autor consegue transformar. Sua estreita limitação é a sua felicidade. O teatro brasileiro sucumbiu diante de nossa realidade (1983, p. 46).

Após a fase que o dramaturgo chama de esteticista, de predomínio da função do diretor (principalmente os estrangeiros), há uma retomada da preocupação da autoria, da elaboração dramaturgicamente no teatro brasileiro, em consonância com o contexto de engajamento, que demandava uma pesquisa crítica, e não mais idílica, pela

representação da realidade brasileira. O Teatro de Arena encabeçou essa nova vertente ao trazer à baila a noção de responsabilidade, de engajamento via participação cultural. Segundo o autor, no contexto em que os maiores sucessos do teatro brasileiro passam a ser as peças nacionais, por conta da colocação em cena do “problema nacional, da maneira de ser nacional”, essa produção apenas se emparelha ao que a literatura brasileira já tinha construído anteriormente: “O Teatro de Arena realiza em 1958 o que Jorge Amado já fizera há muito tempo. O Teatro de Arena, na realidade, nada inventou de muita importância cultural. Sua importância reside nos passos que deu e na modificação que trouxe a todo o pensamento do teatro brasileiro.” (*ibidem*, p. 50).

No texto “A questão do autor nacional” – escrito provavelmente no final de 1966, ou início de 1967, segundo Peixoto – Vianinha analisa que “o teatro brasileiro, que criou tantas e tão boas tradições, não teve força suficiente para se impor no pós-guerra” (1983, p. 115). O dramaturgo avalia que, na mesma época em que escreviam Graciliano Ramos, Mário de Andrade e Drummond, prevalecia no teatro brasileiro uma tradição que misturava socialismo e romantismo: “*Deus lhe pague* é uma mistura de aversão ao dinheiro, que surgia na sociedade, e uma ode romântica aos sentimentos eternos e fiéis, ao aconchego da família. Um mundo aprazível, cujos problemas eram trazidos de fora. Como se o mundo fosse uma natureza agradável que a sociedade extermina.”

Também no cinema a questão manifestou-se de modo peculiar. Comentando sobre a trilogia da seca produzida pelos cineastas do Cinema Novo, composta pelos filmes *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1964), e *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1964), Celso Frederico explica porque, a seu ver, esse conjunto foi um acontecimento decisivo na história do cinema nacional:

Todos esses filmes enfocam temas circunscritos à questão agrária, e isso, evidentemente, tem uma explicação. Os cineastas, preocupados em refletir a realidade brasileira, tinham como referência e modelo disponíveis o romance social-regional produzido a partir da Revolução de 1930 (mais rico e expressivo que o romance urbano); tudo, naturalmente, filtrado pelo clima político do pré-64, que incentivava a retomada da questão agrária numa perspectiva revolucionária. A este respeito, o crítico Ismail Xavier observou: “(...) a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do Polígono das Secas o espaço simbólico que

permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução” (1998, p. 277).

A questão agrária definitivamente tornara-se um dos principais temas da produção artística brasileira de viés engajado.

2.4 A *Moratória*: o ponto de vista da oligarquia rural decadente da dramaturgia de Jorge Andrade

Em meados da década de 1950, o teatro brasileiro começava sua guinada progressista rumo ao nacionalismo. Ressaltando que entre os dramaturgos da nova geração havia em comum a militância teatral e a posição nacionalista, o crítico Décio de Almeida Prado escreve em *O teatro brasileiro moderno*:

Aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar a sua maturidade. E, 1955, *A Moratória*, de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro no ano seguinte, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. Em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1996, p. 61).

No prefácio à edição de 1965, Décio de Almeida Prado afirma: “*A Moratória* evoca o fim, frequentemente melancólico, desse processo social – a divisão e perda das fazendas, com a ascensão de novas classes, facilitada por dois violentos choques: a crise do café e a revolução de 1930” (*Op. Cit*, p. 11).

Mais de duas décadas após o ciclo vigoroso do romance regionalista do Nordeste, que colocou em evidência a crise do sistema econômico e cultural calcado nos engenhos de cana, um dramaturgo do Sudeste deu forma teatral à crise da elite agrária do café. Em termos gramscianos, podemos afirmar que a obra aborda, em chave teatral, o ciclo da revolução passiva, ou modernização conservadora, da década de 1930, em que a oligarquia rural foi destituída da posição de comando do bloco histórico, na medida em que a burguesia industrial assumiu posição de maior projeção.

Em estudo sobre a dramaturgia de Jorge Andrade, Arantes ressalta suas principais influências estrangeiras, a saber: o trabalho de Anton Tchekov, que aborda a decadência da sociedade “aristocrática” russa, em fins do século XIX – “A partir dessa referência, Jorge Andrade recriou não só a temática "alteração de um modo de vida rural", mas tomou-a também como uma opção estética e política. Em outras palavras, a proximidade com a dramaturgia tchekoviana significou marcar posição diante do teatro no Brasil dos anos 50 e 60” (2001, p. 460); e a dramaturgia de Arthur Miller e de seus pressupostos acerca do realismo psicológico:

Em Jorge Andrade, todos esses princípios do *realismo psicológico* (Biff/Willy Loman) – *patética solidão do indivíduoilhado em seu fracasso* – serão organizados para pensar no impacto da crise de 1930 na esfera dos personagens (Marcelo/Joaquim). Diferentemente na realidade brasileira, as rupturas oriundas das transformações eram decorrentes da desestruturação de um sistema produtor calcado na propriedade agrícola monocultora. É, portanto, a carpintaria teatral do *realismo psicológico* amalgamando-se ao tema da decadência rural. Em outras palavras, a serviço de uma memória individual que, ficcionalmente, refaz a trajetória do rural ao urbano. (*Op. Cit.*, p. 461).

Além disso, em esfera nacional, Arantes aponta as obras de Abílio Pereira de Almeida – *Paiol Velho* e *Santa Marta Fabril S/A* –, Clô Prado – *Diálogo de Surdos* – e Edgar da Rocha Miranda – *Para onde a terra cresce* (1952) e *E o noroeste soprou* (1954) como referências de Jorge Andrade, por abordarem segmentos sociais em desagregação: “Tendo estudado e se formado próximo aos expoentes da dramaturgia brasileira acima elencados, Jorge Andrade se apresentará como sendo o desdobramento e o refinamento das intenções dessas referências” (*Idem, ibidem*, p. 462).

Com apenas seis personagens – sendo que cinco deles da mesma família – e estrutura basicamente sustentada pelo diálogo, a peça traça competente panorama da crise da oligarquia cafeeira, fazendo uso de procedimentos do teatro moderno, como a contraposição de tempos históricos e diálogos de personagens em planos de cena divididos pela cenografia. Como informa a rubrica: “Ação: no segundo plano ou plano da esquerda, a ação se passa em uma fazenda de café em 1929; no primeiro plano ou plano da direita, mais ou menos três anos depois, numa pequena cidade nas proximidades da mesma fazenda” (1965, p. 23).

O núcleo familiar de uma família dona de terra fora vitimado por negociações mal sucedidas do patriarca em momento de crise financeira nacional. Os filhos, acostumados ao ócio, viram-se obrigados a trabalhar para ajudar na sustentação da família. Essa se vê obrigada a abandonar a fazenda e passa a alimentar a expectativa de que um dia retornará. Sua esperança fora empenhada num processo judicial que reivindica a nulidade jurídica do confisco das terras de Joaquim. O noivo de Lucília, Olímpio, se engaja como advogado no processo. Em síntese, esse é o enredo da peça, que finda com a notícia do malogro da empreitada judicial.

O desenvolvimento da trama é sustentado pelos conflitos da mudança decadente da posição social daquela família, entre pais e filhos, entre a namorada e o pretendente de família inimiga – consequência dos confrontos coronelistas de épocas passadas – e entre Joaquim, o chefe da família, e a família de sua irmã, Elvira, que faz questão de ressaltar a humilhante condição de favor que liga a família de seu irmão na condição de dependente da sua.

Os subalternos, como o empregado Benedito – nome tradicionalmente atribuído ao personagem negro que trabalha como peão, no Boi Bumbá ou no teatro de mamulengo –, não têm voz na peça. Eles são apenas citados. As classes populares não aparecem efetivamente.

Marcelo – (*Segundo plano*) Mande o Benedito arrear o cavalo para mim.

Lucília – (*Primeiro Plano*) O que ele tinha a dizer era para mim.

Helena – (*Segundo plano*) Arreie você mesmo.

Marcelo – (*Segundo Plano*) Mas, afinal, para que temos empregados?

Helena – (*Segundo plano*) Ora, meu filho, não seja preguiçoso! (*Encaminham-se para a cozinha*) Diga a sua tia que preciso muito falar com ela. (*Saem*).

Vale notar: o ano de estréia da peça é o mesmo em que surgem as Ligas Camponesas. Portanto, até então, fora algumas revoltas isoladas no território, não havia propriamente um movimento camponês de contestação, com pretensões nacionais. Ou seja, a rigor, não existia o protagonismo de um sujeito político coletivo no campo que ensinasse seu correspondente estético.

O casamento, como instituição burguesa, é colocado em xeque com o fim da propriedade e a conseqüente decadência social. Lucília não deseja mais casar, pois sabe que sustenta os pais com seu trabalho e não quer onerar seu futuro marido com o ônus da crise familiar.

Lucília – (*Contraí-se*) Nada mais tem sentido. Nada!

Olímpio – (*Pausa*) Então, eu representava muito pouco para você.

Lucília – Muito! No meio que me pertencia. Agora não me pertence mais.

Olímpio – Isso é orgulho!

Lucília – Pois que seja. (*op. Cit, p. 110*)

Entretanto, o motivo da frieza de Lucília é a antecipação de um confronto inevitável: seu pai não aceitaria ser ajudado por seu futuro genro, filho de seu inimigo. A crise do núcleo familiar burguês adquire nessa passagem contornos locais bem definidos, a saber: o coronelismo é o fator de atrito da crise conjugal de Lucília e Olímpio, e o noivo empenha-se em desvencilhar-se das atitudes coronelistas de seu pai, em confrontos passados com o futuro sogro. Segundo Arantes: “Se Olímpio é a representação do profissional liberal em ascensão, Joaquim não deixa de simbolizar uma variação do típico "coronel". O dramaturgo, em *A Moratória*, localiza essas duas figuras, seus enfrentamentos e suas alianças em 1929” (2001, p. 474).

Joaquim vivencia a crise racionalizando-a como um dado passageiro, e requer para a família, a título de herança de classe, o prestígio dos tempos de outrora. Esse descolamento da realidade é confrontado a todo momento por seus filhos, Lucília e Marcelo.

Joaquim: Você não honra o nome que tem.

Marcelo – (*Pausa*) E o que é que vale este nome?

Joaquim – Muita coisa. Ainda somos o que fomos.

Marcelo – Não somos nada, esta é que é a verdade.

Joaquim – Não me confunda com você.

Marcelo – Até quando o senhor vai mentir a si mesmo? Não percebe, não vê que não contamos mais para nada? Ninguém mais tem consideração por nós. (*ibidem*, p. 117)

A dupla de filhos assume posição distinta em relação às exigências da vida desonerada, que exige deles a venda da força de trabalho, ou seja, que se transformem em proletários. Lucília encara com altivez o ofício de costureira, enquanto Marcelo não se adapta ao trabalho no frigorífico e mantém hábitos dispendiosos.

Nos personagens construídos por Jorge Andrade, o conceito liberal de trabalho não tem um valor positivo, ou seja, não é visto como o único caminho de ascensão social e realização humana. Ao contrário, o trabalho é sinônimo de sofrimento e aprisionamento, é sinal de proletarização e desqualificação do indivíduo. Isto é muito aparente e torna-se mais crítico quando o dramaturgo escolhe um frigorífico como espaço de trabalho de Marcelo (ARANTES, p. 475).

Entretanto, é Marcelo que confronta Joaquim e assume um ponto de vista lúcido em relação ao momento de transição daquele contexto histórico:

Marcelo – Reconheço, sou um fraco. Não assumi a responsabilidade. E o senhor? O senhor que só pensa na sua fazenda, no seu processo, nos seus direitos, no seu nome. Enquanto pensa em si mesmo, na sua honra, não pode sentir o que sinto. O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. Se voltássemos para a fazenda...

Joaquim – (*Num grito*) Vamos voltar!

Marcelo – ... tornaríamos a perdê-la. As regras para viver são outras, regras que não compreendemos nem aceitamos. O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente. Mais um pouco e ficaremos como aquele galho de jabuticabeira: secos! Secos! (*ibidem*, p. 122).

As épocas passadas, de bonança financeira e controle político são lembradas com nostalgia, e a urbanização é vista com desconfiança e ressentimento por parte dos

personagens da peça. Entretanto, a despeito de esse ser o ponto de vista dos personagens, não é o da peça. Os procedimentos técnicos de que o dramaturgo faz uso colocam o espectador na condição de observador distanciado da crise. No diálogo entre Marcelo e Joaquim estão em jogo duas perspectivas do mesmo problema: a destituição da oligarquia rural do posto de comando da elite nacional. Enquanto o pai assume o ponto de vista idealista da exigência saudosista de retomada de um passado irretornável, cobrando da época presente os dividendos de sua suposta contribuição – enquanto classe –, o filho reconhece, num ato de lucidez, o giro histórico que deslocou sua classe da condição protagônica. O mundo das regras outras que Marcelo identifica, em que “tudo agora é diferente”, é o mundo que passou por revoluções – russa, mexicana, alemã, etc, algumas bem sucedidas, outras malogradas – e que vivenciou a organização da classe trabalhadora, em partidos e sindicatos, por meio de greves, rebeliões e levantes localizados de camponeses e operários. Enfim, é o mundo em que os trabalhadores passam a cobrar seu quinhão nas benesses do progresso e ameaçam revolucionar a estrutura política, econômica e social. A inadequação de Marcelo no trabalho do frigorífico é, em última instância, a figuração da impossível articulação de classe entre a oligarquia rural decadente e a classe trabalhadora.

Além da contraposição de planos, outro procedimento presente na obra é a alegorização da ascensão das classes populares, manifesto no ressurgimento das formigas na propriedade, em seqüência ao assunto da urbanização como um problema.

Helena – Nós nos afastamos de todos, Quim. Não freqüentamos nada!

Joaquim – E para quê? Uma gatinha, que não sei de onde veio, tomou conta de tudo!

Helena – As cidades também crescem. É por isso que aparecem tantas caras novas!

Joaquim – Vivíamos muito bem sem elas. Gatinha!

Helena – *(Sorri)* Nós não saímos daqui, não acompanhamos nada. Antes, as reuniões eram feitas nas fazendas! Hoje, são feitas na cidade... e estivemos sempre longe de tudo!

Joaquim: Fizemos muito bem.

Helena: A verdade, Quim, é que não evoluímos!

Joaquim – Não sei; pode ser. *(De repente)* Vou ver se já recolheram as vacas.

Helena – Você viu que as formigas tornaram a sair?

Joaquim – Não. Onde?

Helena – Novamente ali.

(Helena aponta para a esquerda, entre a porta em arco e a de seu quarto).

Joaquim – Precisamos pôr água quente.

Helena – São danadas, nunca vi!

Joaquim – Espere. Vou buscar a chaleira.

(...)

Joaquim – *(Segundo plano)* Desta vez elas me pagam. Quero ver se tornam a sair.

Helena – *(Segundo plano)* Nunca vi formiga mais daninha.

Joaquim – *(Segundo plano)* Se deixarmos, elas tomam conta da casa.

Helena – *(Segundo plano)* Já invadiram o guarda-comida.

Joaquim – *(Segundo plano)* Elas são sabidas. *(levanta-se)* Saíram na cozinha também?

Helena – *(Segundo plano)* *(Levantando-se)* Saíram. *(Saem para a cozinha)*

A presença das classes populares aparece pelo ponto de vista da oligarquia rural decadente, como uma afronta ao poder dessa classe. Nota-se, entretanto, que essa aparição não se configura por meio da expressão de um personagem. As massas “as caras novas, a gentinha” aparecem como consequência da reconfiguração do sistema produtivo, e não propriamente como agentes dessa nova fase. Embora essa família, representante da oligarquia rural, tenha regredido em termos de poder e influência, nada

indica que esteja em andamento uma revolução. A idéia de revolução passiva explica bem esse tipo de ciclo de modernização conservadora, que, no caso brasileiro, diz respeito à interpretação de um tipo de revolução burguesa não jacobina, ou seja, um processo de transformações pelo alto, via Estado, como é o caso do processo deslançado em 1930²⁰.

A peça, portanto, trata de um assunto épico, a crise da oligarquia agrária, em forma dramática, por meio do registro da decadência de uma família dona de terras. A antinomia estética daí resultante não dilui a força da peça, pois os procedimentos estéticos mobilizados configuram uma experiência de totalidade na trajetória regressiva da família nuclear.

O crítico Miroel Silveira, ao escrever sobre a obra, parte de pressupostos dramáticos para justificar por que, em sua opinião, o trabalho “escapa de ser uma grande peça”. O primeiro motivo elencado é a falta de empatia entre o protagonista Joaquim e o público, em razão da falta de “razões” do personagem principal.

Para que nos unamos ao personagem principal na simpatia, na entrega que acabam formando a fusão entre os assistentes e o intérprete, é indispensável que fiquem justificados os atos do personagem, ou os fatos com que o Destino ou forças exteriores o coagiram. (...) Fala-se numa venda de cafés em confiança, num homem que desaparece, sem pagar o preço desse café, mas tudo isso leva o espectador não a lamentar o velho, e sim a subestimá-lo por medíocre e incapaz (1976, p. 157).

E o segundo motivo elencado por Silveira é a inconsistência da construção da personagem da irmã e do cunhado do protagonista, e do conflito entre eles. “Assiste-se à *A Moratória*, por isso, de coração frio, sem participar daquilo que o autor desejaria que fosse um drama”. O interesse do argumento está no que ele explicita, por vias tortas, sobre o desencaixe entre a matéria da peça e os procedimentos eleitos para lhe dar forma.

O conflito da peça não se encontra, propriamente, na relação entre os indivíduos, mas, na derrocada de uma classe, da qual os personagens daquele núcleo familiar dão forma e representam. Embora sejam os procedimentos técnicos oriundos do drama, aqui eles operam em confluência com o material épico eleito pelo dramaturgo como

²⁰ Sobre o conceito, conferir o artigo “1930 e o Brasil” de Jaldes Reis de Menezes, no sítio eletrônico <http://jaldes-campodeensaio.blogspot.com>.

problema, surtindo, portanto, efeitos diversos daqueles esperados pelo crítico. Isto é, a crítica exige da peça o resultado dramático que sua forma promete, embora não cumpra em função do caráter épico do assunto.

Em contraponto, Souza afirma que a peça é a primeira obra prima do moderno teatro brasileiro: “A grandeza de *A Moratória* deriva em parte de Jorge Andrade não tomar partido no conflito que descreve e permitir, de braços cruzados, que se cumpra o destino doloroso das suas personagens” (1980, p. 112).

Pela maneira como o assunto foi enformado, não podemos dizer que a peça trata propriamente da questão agrária: diante da crise, não há uma ação organizada dos camponeses para contestar a legitimidade da propriedade daquelas terras ou reivindicá-las por meio da ação direta. Aliás, o texto sugere que o processo de “conquista” das terras da família de Joaquim não se dera por meio de compra e venda, mas por meio de usucapião ou grilagem de terras públicas.

Joaquim – (*Pausa*) Quando meus antepassados vieram para aqui, ainda não existia nada. Nem gente desta espécie. (*Pausa*) Era um sertão virgem! (*Sorri*) A única maneira de se ganhar dinheiro era fazer queijos. Imagine, Lucília, enchiam de queijos um carro-de-bois e iam vender na cidade mais próxima, a quase duzentos quilômetros! Na volta traziam sal, roupas, ferramentas, tudo que era preciso na fazenda. Foram eles que, mais tarde, cederam as terras para se fundar esta cidade. (*Pausa*) Quando eu penso que agora... (*Op. Cit.*, p. 29).

Em meio à crise, outros proprietários se apossam das terras da família, ou seja, há uma transferência da posse das terras, entre proprietários, e não a democratização das mesmas. Salvo exceções de lutas camponesas esporádicas e dispersas pelo território nacional, efetivamente não havia ainda contestação vigorosa em torno da bandeira da reforma agrária, o que significa que a solução teatral está de acordo com o curso político da época.

Todavia, podemos afirmar que a peça é um prenúncio do problema da questão agrária, pois lida com a matéria da crise da elite agrária, que precede o campo de contradições que posteriormente se acirra com o aparecimento de sujeitos históricos coletivos e populares que contestarão a desigualdade da repartição e do uso das terras do país.

2.5 O Pagador de promessas: a reforma agrária manipulada pelo discurso midiático

A peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, dramaturgo militante do Partido Comunista do Brasil (PCB), estreou no dia 29 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, com direção de Flávio Rangel. Em apenas dois anos recebeu seis prêmios nacionais e foi laureada no 3º Festival Internacional de Teatro em Kalsz, na Polônia. A versão cinematográfica teve igual repercussão: em 1962 recebeu cinco prêmios internacionais e três nacionais (GOMES, 1979, p. 116).

Em crítica publicada no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, em julho de 1960, Sábato Magaldi ressalta como aspecto da qualidade literária da peça o “despojamento das procuras rebuscadas e a transposição realista da linguagem das várias classes e dos grupos sociais”: “Esse caminho, iniciado em nosso moderno teatro por *Vestido de Noiva*, continuou em *A moratória*, *A Compadecida* e *Eles não usam black-tie*. *O Pagador de Promessas* inscreve-se nessa linha e traz novas fontes à tradição teatral que se vem criando, e de que esses textos fornecem as principais coordenadas” (*Ibidem*, p. 08).

Zé-do-Burro, o protagonista, é um pequeno proprietário rural empenhado em cumprir a promessa feita a Iansã/Santa Bárbara, em agradecimento ao suposto milagre que teria curado seu animal de estimação, o burro Nicolau. Segundo os termos da promessa, se o burro ficasse bom seu dono dividiria suas terras com os lavradores pobres e levaria uma cruz pesada como a de Cristo de sua roça à igreja de Santa Bárbara. O conflito dramático da peça, protagonizado por Zé-do-Burro e o padre, que o impede de entrar com a cruz na igreja e dar cabo à promessa, é assentado numa estrutura épica, que analisa sob diversos pontos de vista, por meio de diferentes personagens, o confronto de um homem rural com o universo mercantilizado da cidade, marcado pelo oportunismo do jornalista, do vendedor de rua, do gigolô, do guarda, do poeta-comerciante, da igreja, e pela resistência ora harmônica, ora contundente, dos capoeiristas e da baiana adepta do candomblé às estruturas repressoras da política e da igreja.

Segundo Costa, o dramaturgo configura uma estrutura narrativa em que o diálogo aparece impossibilitado como veículo de ação: o confronto entre o protagonista e Padre Olavo tem como pano de fundo a própria luta de classes, “que explica as duas intransigências e a incompreensibilidade mútua das razões dos oponentes em confronto, assim como faz explodir o mito do indivíduo autônomo” (1987, p. 47).

Em contraponto à maioria dos críticos – que interpretam Zé-do-Burro como um representante do arcaísmo do mundo rural, eivado de certo misticismo mágico –, Costa observa que o protagonista não foge ao universo da mercantilização das relações sociais, uma vez que sucumbe ao mercado de milagres.

Este é apenas um dos aspectos – de caráter muito superior à sua capacidade de “negociar” – que determinam a sua irredutível honestidade interessada. É a honestidade dos humildes que, conscientes dos controles a que estão sujeitos, são espertos justamente quando não fazem uso da má esperteza (o “jeitinho”) porque se reconhecem dependentes, se não dos favores, certamente do crédito de que só poderão dispor junto aos poderosos se permanecerem honestos (1987, p. 48).

A peça interessa à organização do repertório que, direta ou indiretamente, tratou do tema da questão agrária, em função de o assunto aparecer na obra por meio do personagem do jornalista, que transforma a ação individual e religiosa do protagonista – de divisão de suas terras com os lavradores pobres, em cumprimento à promessa – numa bandeira de luta revolucionária, obviamente não com fins de agitação política, mas de manipulação do ato do pagador de promessas, alçado à condição de ameaça à ordem estabelecida, por conta da pregação messiânica da revolução. A ação do jornalista, portanto, é movida pelo cálculo mercantil. Costa analisa com riqueza de detalhe o sentido da relação entre o personagem do jornalista com o protagonista, e pondera que reside nesse foco o valor crítico da peça, pois ele é capaz de “formalizar com rara competência um conteúdo da moderna experiência social brasileira, a saber, a expansão do capitalismo tal como aparece na prática real do jornalismo” (*Op. Cit*, p. 54).

Efetivamente, o diálogo que o jornalista estabelece com o protagonista expõe em série um conjunto de procedimentos do ofício jornalístico. Ao cumprimentar pela primeira vez Zé-do-Burro, o jornalista o faz efusivamente – “Parabéns! O senhor é um herói!” (GOMES: 1972, p. 58) – deixando evidente que antes mesmo da apuração *in loco*, o representante dos interesses comerciais do jornal já tem em mente a embalagem com que pretende empacotar o ato de Zé-do-Burro como mercadoria jornalística. Daí por diante, a apuração do fato cumpriria apenas a tarefa de estruturar de modo verossímil e atrativo, segundo os critérios da notícia, a história e a personalidade do “herói”. A extensão da caminhada com a cruz nas costas é comparada a uma maratona esportiva.

O repórter solicita a cumplicidade de Zé com o processo de construção da notícia, de modo que ele represente como um ator de si mesmo. Para posar para foto, ele pede ao protagonista que ele finja que está falando com ele e Zé resiste à artificialidade dessa montagem, mesmo diante do assédio do jornalista – “E dentro de algumas horas o Brasil inteiro vai saber. O senhor vai ficar famoso” (*Idem, ibidem*, p. 59).

A título de análise, nos interessa destacar o seguinte trecho de diálogo:

Rosa – E não foi só isso. Ele prometeu também repartir o sítio com aquela cambada de preguiçosos.

Zé – Que preguiçosos? Gente que quer trabalhar e não tem terra.

Repórter – Repartir o sítio... Diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

Zé – (*Não entende.*) Reforma agrária? Que é isso?

Repórter – É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre os lavradores pobres.

Zé – E não estou arrependido, moço. Fiz a felicidade de um bocado de gente e o que restou pra mim dá e sobra.

Repórter – (*Toma notas.*) É a favor da reforma agrária.

Zé – É bem verdade que se o meu burro não tivesse ficado doente, eu não tinha feito isso.

Repórter – Mas, e se todos os proprietários de terra fizessem o mesmo. Se o governo resolvesse desapropriar as terras e dividi-las entre os camponeses?

Zé – Ah, era muito bem feito. Cada um deve trabalhar o que é seu.

Repórter – (*Anota.*) É contra a exploração do homem pelo homem. O senhor pertence a algum partido político?

Zé – (*Com alguma vaidade, dissimulada num sorriso modesto.*) Já quiseram me fazer vereador. Qual... (*idem, ibidem*, p. 61).

Note-se que o protagonista ignora o significado político da reforma agrária, ainda que tenha tomado atitude semelhante com suas terras, em decorrência da promessa. A ação de Zé-do-Burro é individual e motivada por aspectos religiosos. A conotação política para o ato é infiltrada pelo jornalista, com interesses escusos ao engajamento. A instigação do repórter para provocar uma resposta de Zé-do-Burro que possa ser utilizada como factóide de uma ameaça esquerdizante exclui na pergunta qualquer hipótese de reforma agrária radical – “Mas, e se todos os proprietários de terra fizessem o mesmo. Se o governo resolvesse desapropriar as terras e dividi-las entre os camponeses?” – pois ela só poderia ser realizada por meio da inverossímil boa ação de proprietários ou tutelada pelo governo.

Como o repórter procura arrancar do entrevistado informações que corroborem com a linha editorial previamente decidida, ele formula afirmações do protagonista que não foram por ele expressas dessa maneira: “É a favor da reforma agrária” e “É contra a exploração do homem pelo homem”. O procedimento é padrão no jornalismo, aprendido nos cursos de graduação: sob a justificativa de que o jornalista deve zelar pela acessibilidade da informação, há uma espécie de direito implícito no ofício que o autoriza a reescrever, ou se quisermos, a reinterpretar, ou ainda, a manipular, com suas próprias palavras, o que ele acha que o entrevistado disse. Conforme Costa, o dramaturgo consegue com a cena da entrevista “desmontar o mecanismo de funcionamento da imprensa: ela não apenas induz e decodifica declarações segundo seus próprios interesses de modo a criar, de um pequeno incidente, um fato de repercussões nacionais, como também se envolve com o caso com a disposição explícita de administrá-lo” (1987, p. 52).

Camuflar interesses particulares sob a fachada do argumento democratizante é outra iniciativa dos meios de comunicação hegemônicos que o dramaturgo soube capturar no diálogo entre o repórter e o protagonista: “Repórter – Agora a causa não é somente sua, é também do nosso jornal. E sendo do nosso jornal, é do povo!” (*Idem, ibidem*, p. 69). Segundo Costa, “o que Dias Gomes mostrou foi o modo como são produzidos ‘heróis nacionais’ a partir de qualquer *fait-divers* – nisso também mostrando-se um bom descendente do melhor teatro naturalista” (1987, p. 54).

Quando indagado, o protagonista expressa simpatia pela realização da reforma agrária, entretanto, trata-se de uma espécie de simpatia oportunista, na medida em que afirma que, não fosse a doença do burro que ocasionou a promessa, não teria ele essa disposição. A simpatia do protagonista pela reforma agrária é cerceada pelos limites da

consciência possível de um proprietário, que só admite a divisão da terra sob seu controle e na medida em que pode dela extrair dividendos, mesmo que sejam para o regozijo de sua auto-imagem – “Fiz a felicidade de um bocado de gente (...)”. A legitimidade do princípio da propriedade privada da terra fica inabalada – “Cada um deve trabalhar o que é seu”.

Segundo Costa, o acerto estético da peça, via crítica à expansão do capitalismo por meio da formalização da experiência do jornalismo, desmente o que o dramaturgo procurou apontar em sua obra²¹. A história de Zé-do-Burro não teria alcance maior, na medida em que se refere a um “confronto de duas formas igualmente alienadas do comportamento social (ortodoxia X sincretismo religioso)” que se passa sob a forma de atrito de porta de igreja.

Tal desfecho, combinando lógica interna e intenção política, revela até pela evidente concessão ao misticismo, mas sobretudo pelo tom solene, o verdadeiro interlocutor do dramaturgo e, eventualmente, da dramaturgia nacional-popular: expressão engenhosa da política adotada, *O pagador de promessas* tem nítida função de advertência, do tipo “façamos reformas antes que o povo faça a revolução” pois, conforme seu teorema, é o conjunto de forças empenhadas em preservar o sistema que transforma reivindicações populares sem maiores conseqüências em “problemas sociais”. Basta, portanto, fazer pequenas concessões (como a de permitir que se cumpra na Igreja uma promessa feita em candomblé) para garantir a ordem (*Op. Cit.*, p. 55).

Nesse sentido, a despeito da formalização em chave crítica da dinâmica da indústria cultural por meio da vertente do jornalismo – que se antecipa à radicalização e reifica a questão agrária –, a peça coaduna com a política de conciliação de classes pregada pelo PCB naquela conjuntura, e seus impasses estéticos correspondem aos obstáculos políticos que impediram a ação articulada e radical das esquerdas da época.

²¹ “O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo em que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levemente, ou abdica por completo de si mesmo. *O Pagador de Promessas* é a história de um homem que não quis conceder – e foi destruído. Seu tema central é, assim, o mito da liberdade capitalista. Baseada no princípio da liberdade de escolha, a sociedade burguesa não fornece ao indivíduo os meios necessários ao exercício dessa liberdade, tornando-a, portanto, ilusória” (GOMES, 1972, p. 09).

2.6 *Mutirão em Novo Sol*: a primeira peça sobre a questão agrária do teatro político brasileiro?

Mutirão em Novo Sol, conhecida também como *Julgamento em Novo Sol*, é a primeira peça do teatro brasileiro em que a luta camponesa ascende à condição de protagonismo. O meio rural deixa a condição de cenário, e seus personagens abandonam a pitoresca condição de caipiras interioranos, como em peças do século XIX, de autoria de Martins Pena e Arthur Azevedo, ou de personagens secundários de dramas da elite.

Nelson Xavier, um dos responsáveis pela dramaturgia da peça – em conjunto com Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo – narra sua versão do processo de construção da obra, em depoimento a Jalusa Barcellos:

Já estamos então em 1959 e nesse ano ocorre um levante camponês numa cidadezinha do noroeste paulista chamada Jales. Dali começou a emergir um líder camponês que ganhou projeção estadual. Esse líder, cujo nome agora não lembro, liderou os pequenos produtores de Jales que estavam sendo banidos de suas propriedades, juntamente com os colonos que não podiam ter a sua agricultura de sobrevivência. A questão era a seguinte: Jales era considerada área de gado, e os latifundiários soltavam o gado para comer todas as plantações e, depois, plantavam capim. Surgiu então um movimento que passou a ser conhecido como “Arranca Capim”. Posteriormente, a peça ficou conhecida no Nordeste por esse nome, porque esse líder organizou os camponeses para arrancar o capim plantado. Eles queriam retomar a sua terra, que lhes garantia a subsistência. Essa luta ganhou expressão quase nacional, e quando esse líder passou por São Paulo fui até ele e fiz o que você está fazendo comigo hoje. Com o material gravado, eu fiz a peça que, naquele momento político, tornou-se um chamado ao levante – *Mutirão em Novo Sol*. E era o que eu desejava que o teatro fosse: uma arma para mudar a história! Bom, esse era um período em que o Teatro de Arena já tinha percorrido um bom trecho do seu percurso, e seus integrantes já haviam experimentado bastante o caminho do próprio grupo (1994, p. 373).

No texto “*Mutirão em novo Sol* no 1º Congresso Nacional de Camponeses”, publicado na Revista Brasiliense, José de Oliveira Santos informa que a peça foi montada pelo CPC de São Paulo. Segundo Santos, a peça, que tratava do levante dos camponeses em Santa Fé do Sul, liderados por Jofre Corrêa Neto, contou no elenco com a participação de atores de três grupos profissionais (certamente, o Arena foi um dos grupos). Além disso, em paralelo aos ensaios, o setor de sociologia do CPC preparava

uma pesquisa sobre os camponeses, que seria aplicada no encontro de Belo Horizonte. Pelo que informa Santos, desde a apresentação, em caráter de ensaio aberto, no encontro de São Paulo, o CPC começou a colher depoimentos dos camponeses, e o próprio processo de elaboração do questionário da pesquisa que seria aplicada no encontro nacional de Belo Horizonte subsidiou o elenco com o perfil da platéia que encontrariam na capital mineira. A pesquisa cumpria função orgânica no processo de trabalho da frente de teatro do CPC, segundo relato de Santos:

A experiência não terminou ao findar a peça. No dia seguinte a equipe de sociologia do CPC iniciou a segunda parte do trabalho, aplicando a pesquisa, que atualmente se encontra no período final de tabulação. Na verificação de centenas desses questionários é que o CPC poderá estimar a importância do seu trabalho, fazendo um balanço dos erros e acertos e prosseguir numa base de atuação mais conseqüente (1962, p. 175).

A peça surge, portanto, como formalização de uma experiência concreta de insurgência dos trabalhadores rurais contra a prática arbitrária dos fazendeiros para expandir seus domínios sobre as terras em que trabalham os lavradores. A obra trata do conflito real entre camponeses e um latifundiário, ocorrido em Jales, no interior de São Paulo.

Os lavradores trabalham mediante contrato de meação em terras tidas como de propriedade do Coronel Porfírio, entregando na colheita metade de suas lavouras para o latifundiário. Mas o coronel decide usar suas terras para criação extensiva de gado, e para isso precisa das terras arrendadas para plantar capim Colonião. Como não há contrato formal com os lavradores, apenas acordo de palavra, o coronel decide fechar o armazém que mantém para lucrar com o consumo dos camponeses, que não têm acesso próximo a outro mercado. Diante disso, a maioria dos lavradores se organiza para garantir o acesso aos alimentos e às sementes para nova safra, e resistir à expulsão. Orientados por um jornalista de imprensa voltada para os trabalhadores rurais, procuram fundar uma União, e decidem coletivamente que as primeiras ações dessa entidade serão o mutirão para arrancar o capim Colonião plantado nas terras, e o não reconhecimento do coronel como proprietário legítimo. Sendo essas as informações básicas do enredo, nos interessa, a seguir, verificar como a matéria social do conflito foi formalizada dramaturgicamente.

A opção dos autores foi estruturar a narrativa no formato de um julgamento que se passa num tribunal. O latifúndio, representado pelo Coronel Porfírio, e a luta camponesa, representada por Roque, são os principais depoentes do confronto. O julgamento transcorre em tempo presente, e os antagonistas inqueridos, e testemunhas, fazem digressões permanentes ressaltando fatos pertinentes para a construção da opinião dos jurados. Não há divisão do texto por atos e cenas, e ao todo existem treze momentos retrospectivos, intercalados pela ação do julgamento no tribunal.

O formato da peça, de teatro tribunal, é herdeiro de experiências do teatro político de décadas anteriores. Ao descrever as características e formas do teatro de agitação e propaganda soviético, Garcia informa:

No que concerne aos espetáculos, procura-se fazer o espectador participar como atuante nos grupos representando as cenas de massa, na aclamação de slogans e cantos revolucionários e, em alguns casos, atribuindo-lhe uma inserção mais complexa, como nos processos de agitação (*agitsud*). Esses tribunais eram simulações de julgamento, envolvendo todos os componentes usuais de um júri real, que, nas cidades onde se realizavam, eram integrados por representantes da comunidade e tinham como objeto de apreciação assuntos candentes do local e da sociedade daquele momento. Foram realizados com grande frequência, principalmente durante a Guerra Civil, em particular pelos grupos do Exército Vermelho com os batalhões nos *fronts* (2004, p. 22).

Ao indagar sobre o processo de transformação do teatro no horizonte da luta de classes, no ensaio “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, Walter Benjamin sugere que o palco teria se transformado em uma tribuna, e a partir de elaboração de Brecht, indaga:

Existe um drama para a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna, ou, como diz Brecht, para “institutos de propaganda”? E, se existe, quais suas características? Um “teatro contemporâneo” (*Zeittheater*) sob a forma de peças de tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. (...) Para seu palco, o público

não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer (1994, p. 79).

O procedimento do julgamento da ação desloca o tempo do ocorrido para o passado e envolve os espectadores na condição de observadores participantes, como jurados da narrativa. Cabe ao processo de julgamento ser o mais detalhado possível na minúcia dos pontos de vista. Pois, aos “jurados” o interesse está menos em tomar parte no julgamento, no sentido de tomar contato de situação desconhecida para sobre ela poder opinar depois, mas, como são eles as partes interessadas naquele embate, o objetivo é aprender com a peça para incorporar os elementos na luta efetiva. A peça tem, portanto, dimensão de treinamento, atua na esfera da formação política²². É a história de um confronto e das alternativas de solução, pela perspectiva camponesa.

Note-se que o julgamento de Roque não ocorre com o término da luta, ele é parte do enfrentamento, e acontece em espaço inimigo, no território da justiça arbitrada e a favor dos poderosos. A advertência proferida ao final do julgamento e da peça, pelo representante do governo da comarca indica que as forças em confronto seguem se digladiando após o julgamento, o que evidencia a predominância épica da peça, em detrimento do risco da redução dramática do conflito de classes:

REP. GOV – Este tribunal adverte que a sentença agora proferida não põe fim à série de medidas que o Governo da província tomará para por termo a agitação. As forças militares se aproximam e serão mobilizadas caso a arranca do capim não for suspensa. Quanto às terras de propriedade de Porfírio Matias, os lavradores terão que abandoná-las. E para isso o governo tomará as medidas que julgar necessárias...
(*Mimeo*, p. 49).

Um dos méritos da peça é fazer didaticamente a separação entre o significado da lei e da ordem dos ricos e seu equivalente para os pobres, questão que se constituía em obstáculo para o engajamento dos trabalhadores rurais, pois em geral, a maioria da população do campo padecia de forte crença no legalismo, calcada nas repressões exemplares aos atos de insubordinação e à doutrinação religiosa que era padrão educacional na época.

²² Em depoimento a Barcellos, quando indagado sobre a existência de indícios do golpe no momento anterior à ele, Nelson Xavier confirma: “Sim, algumas pessoas alertavam: “Olha a direita!”... O próprio Vianinha estava atento, tanto que achou *Mutirão em Novo Sol* esquerdizante demais, radical demais.” (1994, p. 379).

Na primeira fase de expansão das Ligas Camponesas, a tática adotada, segundo Francisco Julião, era “usar a própria lei como primeiro passo para ganhar a fé do camponês e poder em seguida levá-lo a uma posição mais audaciosa e conseqüente. Romper o legalismo com o legalismo” (in SANTIAGO: 2001, p. 49). De acordo com o biógrafo de Julião, Vandeck Santiago: “As armas mais utilizadas por Julião para conquistar a simpatia e a confiança dos camponeses foram o Código Civil e a Bíblia. O primeiro, como condição essencial para lidar com o legalismo arraigado dos camponeses. A segunda, para aproveitar a religiosidade (eivada de misticismo) deles” (*Op. Cit*, p. 49).

A peça encara a batalha retórica em torno do significado da justiça, do início ao fim, e procura desmontar o pressuposto ideológico da validade universal dos princípios liberais burgueses. Pelas relações de poder estabelecidas entre as autoridades oficiais, em que o representante do governo da comarca detém forte ingerência nos rumos do julgamento – a primeira e última fala da peça são dele –, a arbitrariedade da justiça a favor dos poderosos é evidente desde o início da obra:

REP. GOV – O Governo da província, conhecedor das graves ocorrências verificadas nesta comarca, denuncia, neste juízo, a ameaça que tais perturbações representam para as instituições democráticas do nosso regime e faz saber que não se omitirá ao dever imperativo de reprimir a violência com a violência, sempre em nome da legalidade, e das tradições liberais da nação. Para garantir a inviolabilidade da lei e o imediato restabelecimento da ordem, o Governo outorga a este tribunal poderes especiais para julgar e punir de forma rigorosa e sumária os responsáveis pela perturbação do nosso bem-estar social (*Op. Cit*, p. 06).

A promessa de repressão da violência com a violência, em nome da legalidade e das tradições liberais da nação expõem o caráter de classe que contamina esses termos, quando usados para garantir o poder dos dominantes. O encaminhamento do julgamento é todo marcado pelo traço da parcialidade de classe: além da posição do juiz ser dirimida pela atuação do representante do governo, ao dar início à dinâmica do julgamento o juiz incumbe o proprietário da fazenda Cova das Antas, o Coronel Porfírio Matias, um personagem envolvido nos termos do processo, à tarefa de narrar o que ocorrera: “Para historiar os fatos que constituem o objeto desta demanda, tem a palavra o Senhor Porfírio Matias, proprietário das terras ameaçadas” (*Idem, ibidem*).

No relato do coronel misturam-se argumentos nada objetivos, que passam pela lógica supostamente subjetiva do favor e da piedade, e pela evocação da legitimidade da condição de proprietário pela descendência:

PORFÍRIO – (*Aponta Roque*) Esse homem é o culpado: agitador profissional. Quer roubar a terra que herdei dos meus antepassados. Não posso permitir, meus senhores, que esse verdadeiro império construído pelos meus avós, seja destruído por um pobre diabo, andarilho, sem eira nem beira. É uma ofensa contra os meus mortos. Eu nada peço em meu nome, senhores, mas em nome dos meus antepassados – exijo que Roque Santelmo Filho seja encarcerado. Contra os outros não tenho nada, são uns infelizes da miséria. Tenho até piedade cristã por eles. Mas para este homem exijo a prisão até o fim dos seus dias. Como bom cristão, confio em Deus: como bom cidadão confio na justiça (*Ibidem*, p. 07).

A mistura do argumento religioso com a defesa da legalidade tem como pressuposto implícito a lógica da propriedade privada²³, que o texto da peça procura desvelar em várias passagens, como na seguinte:

JUIZ – O Coronel pretendia plantar capim [e fazer pastagens] nas terras ocupadas pelos lavradores?

PORFÍRIO – Pretendia não: pretendo. Se um homem não tem o direito de fazer o que precisa em suas terras, onde está o direito? Eu sei o que é justo. O que é bom pra mim, é bom pra todos, que eu sou um homem cristão (*Idem, ibidem*).

Além do mecanismo de explicitação desse pressuposto, por meio da ironia, a lógica da propriedade privada é combatida também diretamente pelos personagens lavradores e, por exemplo, por uma das canções da peça, chamada “Canção do Arranca Capim Colônião”, cuja letra abaixo reproduzimos, a título de análise:

Arranca, arranca, arranca...

Arranca o capim

Arranca o capim

Arranca o capim

²³ A configuração estética do argumento do personagem Coronel Porfírio tem lastro histórico, haja vista o papel que a igreja católica cumpriu no campo, como agente de organização social antagônica à perspectiva revolucionária, inclusive, por meio de parcerias entre religiosos e serviços de inteligência, como a estadunidense CIA.

Colonião

Basta de sim
Chegou enfim
A hora do não
Chegou a hora
De gente ser gente
Da fome acabar
Que a terra não mente
Responde à semente
Se a gente plantar
Tornando bem forte a união

Chegou a hora
Da casa do pobre
Ser pouca mas pobre
De ter a palavra
O homem que lavra
Do amor sendo nosso
Ser nossa também a canção

Chegou a hora
Da gente ser livre
Sou eu quem labuto
É meu o produto
Sou eu quem opino
É meu o destino
É nosso bem nosso esse chão
Arranca o capim
Arranca o capim.....

A canção é um coro, entoado na primeira pessoa do plural, e em algumas passagens em primeira do singular, porém, é evidente que o “eu” diz respeito a uma identidade de classe: “Sou eu quem labuto / É meu o produto / Sou eu quem opino / É meu o destino” diz respeito não a um indivíduo singular, mas à condição de conjunto da classe trabalhadora.

A voz narrativa é imperativa, e descreve, no primeiro estrofe, a ordenação da ação de arrancar o capim Colonião. Diga-se de passagem que pelo sentido específico da canção e do papel que ela exerce na trama narrativa da peça, o nome do tipo de capim –

Colônia – assume sentido metafórico, por meio da alusão à herança colonial de submissão, autoritarismo e arbitrariedade, da qual os personagens explorados lutam para se desvencilhar.

A segunda estrofe é uma incitação à insubmissão e à organização dos lavradores. A união entre os trabalhadores se estende para a união entre o homem e a natureza. A terra – que não mente – é personagem, e também força produtiva, mas para isso depende do cultivo, da força de trabalho, dos lavradores.

Está em jogo o domínio dos meios de produção, da terra, da palavra, da canção, com o objetivo de libertação do mecanismo de expropriação da força de trabalho. A canção expõe-se como uma construção coletiva, entoada coletivamente, em sentido de urgência – “Chegou a hora”. A construção de um ponto de vista dos trabalhadores depende, portanto, da luta pelo domínio articulado de todas as esferas da cultura. O gesto insurreto de arrancar o capim não é um ato isolado de rebeldia, é um processo de tomada de consciência, conforme o próprio movimento das estrofes parece indicar. Da primeira estrofe, em que a voz imperativa se restringe a incitar a ação de arrancar o capim, até a última, o gesto se complexifica e a luta ganha densidade, pois arrancar o capim torna-se um gesto de humanização dos lavradores, na medida em que combate a fome, promove a união entre eles e deles com a natureza, o poder da palavra é percebido como um direito, bem como o direito de sentir e produzir – inclusive a canção específica – e, lhes dá a convicção da necessidade de confrontação com seu opressor, diante da percepção de que o resultado do trabalho é de quem labuta, e que a união de quem trabalha pode elaborar um ponto de vista outro, diverso do dominante, e portanto, um outro destino, que passa pela compreensão de que a terra, como força produtiva, é de quem nela trabalha, e que por isso deve ser apropriada como um meio necessário para a sobrevivência.

O movimento da canção se assemelha ao movimento da estrutura narrativa da peça, pois por meio das cenas retrospectivas, decorrentes dos depoimentos no julgamento, assistimos ao processo de organização dos lavradores, que se inicia com o impedimento de comprarem alimentos e sementes no armazém, seguido da ordem de expulsão do coronel, a discussão aberta sobre as alternativas de que dispunham – ação violenta por impulso; desistência da terra, em função do medo; resistência organizada; e ação judicial – as investidas frustradas ao poder judiciário, até a antecipação dos lavradores no saque ao armazém, o ataque de retaliação que resulta na morte de Honório, a festa em comemoração da ação do saque e a crítica posterior ao exagero,

diante da necessidade de armazenamento dos provimentos para os próximos enfrentamentos, a divisão de tarefas entre os presentes, o apoio do jornalista para a criação da União dos lavradores, o amadurecimento adquirido por meio do processo de articulação com outros trabalhadores rurais, com um candidato oportunista, com um padre e até mesmo com um jagunço que agrediu anteriormente um dos lavradores, a resistência bem sucedida ao segundo ataque inimigo, a elaboração coletiva da ata de fundação da União, e a decisão das primeiras ações da entidade: arrancar todo o capim Colonião plantado e o não reconhecimento do coronel como dono legítimo das terras. Essa é a síntese do movimento do núcleo dos personagens lavradores.

Além disso, a obra explora também as estratégias de articulação e manipulação dos poderosos, por meio das cenas em que o coronel procura aliciar o juiz, do diálogo entre candidato e coronel, entre delegado e coronel, e das posições das autoridades e do coronel no tribunal.

O primeiro confronto violento entre os jagunços do coronel e os lavradores ocorre com a agressão a Baiano, no momento em que os trabalhadores reivindicam o acesso às mercadorias e sementes do armazém. Após Roque testemunhar no tribunal que após o confronto visitou cada família e detectou que a maioria não tinha disposição para resistir à ordem do coronel, há uma cena retrospectiva em que os lavradores discutem o que fazer. A discussão explora com eficiência o impasse de diversos posicionamentos correntes na luta camponesa: Baiano representa aqueles que agem por impulso, de modo individual, buscando apenas a vingança da agressão física que sofreu; Dito Maria assume o ponto de vista dos desistentes, dos conformados com a condição de submissão e miséria dos lavradores – “Lavrador não pode pensar: a gente nunca tem razão”; Roque procura refutar os argumentos pessimistas ou individualistas ressaltando a força da organização coletiva:

ROQUE – Ninguém vai fugir. Ninguém vai vingar as pancadas. O Coronel não tem espoleta para despejar tanta gente. Não é só você Dito Maria, não é só você Baiano. Tem toda a zona de Santa Cruz, do Buracão das Almas até Borborema do Sul. Tem caboclo até não acabar. Por alto, mais de 3000 colonos esperando decisão. O Coronel pode enfrentar tanta gente? (*Op. Cit.*, p. 13).

E Honório, o boticário, que embora não se posicione como um dos lavradores, participa das discussões e colabora nas articulações como um aliado, refreia a disposição coletiva de Roque para a resistência com argumento da alternativa do apoio

do poder judiciário. Honório, figurante da postura do intelectual progressista e idealista, representa a perspectiva legalista, ignorada por Baiano e inicialmente desdenhada por Roque.

A opção pela procura do juiz foi aceita pela maioria:

BAIANO – Se o Juiz disser que sim, eu fico, se não faço o que eu já falei.

ROQUE – É possível que o Juiz seja bom. Vamos experimentar.

HONÓRIO – O Juiz é pago pelo povo para distribuir justiça entre todos. Diante dele não tem pobre nem rico, tudo é igual (*ibidem*, p. 14).

A aposta ingênua de Honório na idoneidade do juiz se mostrará equivocada, diante das manobras esquivas do representante da lei, que desmotivou e desmobilizou os lavradores: cinquenta famílias optaram pela tentativa de buscar trabalho e terra no estado de Mato Grosso. Diante disso, a questão que se coloca é: em que medida, mesmo sabendo da parcialidade da justiça em prol dos poderosos, os camponeses poderiam abrir mão dessa bandeira, e partir para a ação armada? A solução não é dual, ela diz respeito à discussão sobre estratégia e tática, e nesse caso, mesmo que não seja a solução em si, o apelo à justiça mostra-se como tática necessária, porque legitima a luta camponesa na instância da legalidade, impedindo a desqualificação da ação como ato fora da lei, e dá guarida à ação em legítima defesa.

Após as mal sucedidas tentativas de resolução do problema por intermédio do juiz, a posição de Roque é bem diversa daquela visão ingênua que Honório emitira anteriormente. O aprendizado que ele obteve com a tarefa de articulação política foi rápido, e importante para confrontar as expectativas ilustradas de seus companheiros:

LAVRADOR 3 – É capaz de já estar tudo resolvido. O Juiz é gente boa!

BAIANO – É um que não dura.

LIODORO – Tem gente que mesmo depois de estudar continua gente boa.

ROQUE – Aqui não adianta ser bom minha gente. Pra ser bom é preciso ter dinheiro. É preciso sustentar a polícia. Quem é que paga a polícia? Seu Coronel papa-terra. Então, a polícia é boa para ele. Se tiver que dar uns tiros, no seu Coronel não vai dar,

porque ninguém quer perder o ordenado. Quem é que paga o Juiz? O Coronel. A justiça é boa pra ele. Pra nós, a única coisa que seu Coronel pagou foi a construção da cadeia.

BAIANO – Isso! Vamos agora pro armazém, Roque.

ROQUE – Vamos na justiça pela última vez. Vamos avisar que é nossa decisão pra depois não ser chamado de ladrão (*ibidem*, p. 17).

É o critério econômico que passa a nortear o raciocínio de Roque sobre para onde pende a balança da justiça. O confronto com o juiz proporcionará ainda outros aprendizados, como a informação sobre o modo de pensar do magistrado, para quem o conhecimento dos códigos jurídicos deve ser restrito aos iniciados:

HONÓRIO – Tenho lido o código nas horas vagas para achar alguma lei que proteja essa gente. Eles só pedem proteção para comer e trabalhar. Confesso que não achei, mas o senhor Juiz que é doutor sabe qual é essa lei.

JUIZ – O código precisa ser lido e interpretado por quem estudou para isso. Proibo-o de andar incutindo nessas almas soluções que só podem conduzir à desordem (*Op. Cit*, p. 21).

E a confissão do juiz, em meio à discussão, do caráter omissivo da lei no que se refere ao direito dos trabalhadores:

JUIZ – A terra dá de graça para quem tem o título de sua propriedade.

ROQUE – E quem esvazia as veias de sangue, seca as carnes do corpo, dobra a espinha da vida toda trabalhando nela [a terra]. A esses ela não dá nada?

JUIZ – Neste ponto a lei é omissa. (*Roque e Honório saem*) (*ibidem*, p. 22).

A lucidez e radicalidade do discurso de Roque atingem o ponto máximo em sua fala final, em que ele recusa a proposta de liberdade mediante convencimento dos camponeses a abandonarem as terras “do coronel”:

ROQUE – A liberdade, mas não aceito barganha. Eu já fui condenado, mas não perdemos a luta. Os lavradores sabem que a terra é deles e de mais ninguém. Eu sei o que é a cadeia, sei quanta pancada vou levar, sei quanta fome vou passar, sei quanta sede vou sentir. Eu sei de tudo e os lavradores também sabem que estão juntos e que juntos ninguém pode com eles. Vocês sabem que não podem destruí-los. Porque são eles os que trabalham e se eles não existissem, vocês tinham que trabalhar, tinham que pegar no cabo do guatambu e o juiz tem mãos finas, o delegado e o coronel tem mãos por demais finas. Vocês sabem que sem nós vocês não existiam. A lei condenou e a lei é certa e justa, mas é certa e justa para quem a fez. Nós ainda não fizemos a nossa lei. E quando fizermos a nossa lei também será certa e também será justa. Mas as duas não são iguais. A de vocês é a lei de quem explora, a nossa é a lei de quem trabalha. A de vocês me condena, a nossa me há de libertar. A nossa lei há de libertar todos os trabalhadores do mundo. Senhor Juiz, senhor representante, essa gente não para nunca (*ibidem*, p. 48).

O personagem Roque já exercia a função de liderança, ou ao menos de referência entre os lavradores, antes do conflito com o coronel ter início, pois é ele quem toma a iniciativa de consultar família por família para saber da disposição para resistência, e é ele que se coloca como interlocutor dos interesses dos trabalhadores nas tentativas de negociação com o coronel, e com o juiz. A despeito dele estar em primeiro plano, a narrativa não está submetida ao ponto de vista subjetivo do personagem, e não acompanhamos seus conflitos individuais, pois a todo momento Roque é situado na ação coletiva, se posicionando em torno dos interesses dos trabalhadores. No único momento em que Roque faz uma digressão com base em reminiscências pessoais, seu objetivo é narrar a contrapelo a experiência de aprendizado da submissão, exatamente para que os mecanismos da introjeção da resignação sejam explicitados:

ROQUE – Olhe, minha gente, nós não vamos esperar dez dias, não. Vamos falar pela última vez. Desde que a gente nasce vai se acostumando a ser covarde. Meu pai me mandava: “na frente do seu coronel, tira sempre o chapéu”. Eu tirava o chapéu mesmo quando não tinha nada na cabeça. Enquanto meu velho falava baixinho e murcho, eu ficava olhando o chão, o pé do homem, a espora: “sim, seu coronel, vosmicê é que manda, vosmicê é quem sabe, vosmicê é coronel”. [Agora não tem mais paz. Não está no tempo de “vosmicê”]. Agora o coronel olhou para mim eu olho para ele também. Patrão vai mandando a gente embora e nós vamos recuando? Tudo de crista baixa? Não. Vamos, gente! Vamos ser homem um pouco. [Ta errado, não é assim que se faz. A gente sempre passou a vida recuando]. E o homem veio atrás de nós comprando terras. Ninguém sabe de quem comprou porque isso tudo era mato

sem dono. Veio pondo no papel que a terra era dele, e agora está escrito. Mas quem escreveu foi ele. E nós viemos preparando o terreno e dando inverno para ele plantar colônia. Recuamos tanto que estamos na beira do rio. Meu aviso é o seguinte: quem quiser continuar covarde vai ter que nadar para o outro lado, para Mato Grosso. Porque daqui homem macho nenhum vai sair. Vou falar com o juiz. E se ele não tiver resposta, nós vamos ter. Vamos buscar o que é nosso no armazém! (*Op. Cit*, p. 17).

Roque é uma liderança hábil na escuta dos demais companheiros e na capacidade de formular encaminhamentos a partir da discussão coletiva. Parte do senso da necessidade da luta, do enfrentamento, mas é consciente dos riscos de uma ação precipitada, ou mal planejada.

No momento de decisão de quem fica para a resistência e quem vai embora, Roque é autoritário, proíbe as famílias de saírem da terra, coloca guarda sobre elas, e acusa quem sair de desertor e traidor. Antes disso, quando ele percebe que um acordo foi descumprido por Baiano, que liderou o saque ao armazém antes do retorno da conversa com o juiz, ao invés de causar um atrito entre sua posição de autoridade e os precipitados, o líder com eles rapidamente se concilia e resguarda assim sua posição de comando.

ROQUE – Que desordeira é essa?

BAIANO – Não é desordeira, é a vitória da macheza.

AURORA – Nós saqueamos, Roque. Foi certo fazer.

ROQUE – Eta mundo velho sem porteira! Viu, Honório? Eles perceberam mais depressa que nós dois qual decisão era a mais certa. Vocês estão com a razão, gente. O caminho era o do armazém e nós fizemos o caminho da cidade. Era disso que a gente precisava. Mostrar que o trabalhador não tem medo do poderoso. (*Aceita o trago do Baiano*) Dá o trago, amigo Baiano, você me deu a razão do festejo (*Ibidem*, p. 25).

Ao mesmo tempo, o líder exige disciplina dos lavradores: “Aprovo ir tomar o que é nosso se o coronel não quer dar, mas bebedeira na hora de luta é mulherice”

(*Ibidem*, p. 26). Em todo caso, note-se que a ação do saque é resultado de uma discussão coletiva, e independeu do assentimento de Roque.

Honório, o mediador legalista, morre assassinado, por tiro de jagunço, no ataque em represália ao saque, ao propor a atenuação da gravidade da ação por meio da devolução dos objetos excedentes ao armazém. O boticário representa a classe dos profissionais liberais, visa garantir uma solução legalista para os problemas, e convence os camponeses a apelar para a justiça. Seu movimento corre no sentido da conciliação de classe, e ele está posicionado ao lado da maioria, seus consumidores potenciais. Com Honório, foi assassinada também a possibilidade de temporização do conflito.

No outro extremo, outro profissional liberal, o jornalista Cruz, especializado em imprensa camponesa, procura dar apoio para o fortalecimento da união dos lavradores, orientando o passo a passo da elaboração da ata de fundação da entidade, e fazendo articulação política na cidade, para divulgar a luta de resistência.

Por intermédio do depoimento da lavradora Aurora o leitor, ou espectador, é informado da relação com o jornalista, inclusive do caso cômico da confusão com o tatu e o cachorro no momento da preparação do jantar, e toma conhecimento também da procura de um lavrador para dar apoio à resistência, e do assédio oportunista de um candidato à prefeito, recebido com malícia e total senso do risco, pelos camponeses. O candidato desiste da tentativa de aliciamento quando percebe que os lavradores são irredutíveis na exigência do comprometimento dele com a luta camponesa, por meio da assinatura dele na ata. O didatismo da cena é evidente, ainda complementado pelo diálogo posterior entre o candidato e o coronel, e parece compor um os pontos de alerta das providências de organização dos trabalhadores rurais, a saber, a desmistificação da solução pela via eleitoral, em que os lavradores ficam condicionados a condição passiva de espera da solução pelo alto.

O sentido da visita do padre parece também cumprir um dos pontos das providências de alerta, afinal, naquele contexto, a igreja disputava com as Ligas Camponesas e os comunistas o processo de sindicalização rural, com o objetivo de refrear a perspectiva revolucionária da organização dos trabalhadores do campo. Mais uma vez os lavradores, e não apenas o líder Roque, travam sinuosa batalha retórica com o padre, mostrando que estão irredutíveis em sua disposição de dar prosseguimento ao confronto, e nada vulneráveis aos apelos desmobilizadores da religião.

Em meio ao entra e sai desses personagens que procuram oferecer ou pedir apoio, ou arrefecer os ânimos da mobilização, um lavrador informa que a mando do

coronel o gado foi solto nos pastos, e mais adiante, Baiano informa que além do gado solto, alguns ranchos foram incendiados. O confronto direto entre os dois grupos não aparece em cena, para além dos informes e encaminhamentos feitos na área em que se reúnem os lavradores que redigem a ata, porém, o depoimento da impressão de um jagunço tem grande efeito, em termos de descrição épica:

ANJO – O senhor me desculpa a intromissão, mas essa gente está perdendo o medo, Coronel.

PORFÍRIO – Medo se aprende outra vez, basta ter quem ensine.

ANJO – Esses perderam de uma vez. Plantamos Colonião em cima de tudo quanto era roça. Eles ficavam parados, olhando. Assim que a gente saía começavam a plantar roça em outro lugar. Pusemos fogo nas margens do rio. Eles lutavam contra o fogo: homem, mulher e criança. Parecia rato lutando. Quando a cinza ia apagando, construíam um rancho maior por cima (*Ibidem*, p. 42).

PORFÍRIO – Só quero mais uma novidade: quero ouvir que não tem mais colono nenhum nas minhas terras.

ANJO – Embora eles não vão.

Há no relato do jagunço uma espécie de respeito pela coragem e convicção coletiva dos lavradores. A sinceridade e falta de melindre da opinião do jagunço, que beira a insolência, guarda algo como uma espécie de cumplicidade de classe. Há uma tentativa de representação humanizada dos explorados que assumiram, por questão de sobrevivência, a posição de algoz de seus pares. No caso do jagunço que agredira Baiano e que depois decide aderir às fileiras dos lavradores, a ênfase é na capacidade de transformação das pessoas, mediante todo o trabalho de convencimento que foi feito exatamente pelo lavrador agredido anteriormente, o que indica também o amadurecimento político pelo qual passou Baiano em curto espaço de tempo:

LAVRADOR – Baiano, tu tá no teu juízo?

BAIANO – Estou. Agora eu sei que estou. Se não estivesse já tinha dado um tiro no miolo aqui do nosso amigo que a coronhada que eu levei ainda está ardendo na cara.

Estou no meu juízo, por isso conversei com ele mais devagar, dei conselho pra não ser mais besta, porque ele é igual que nem nós. O diferente é o Coronel.

JAGUNÇO – As coisas acontecem de um jeito que a gente não entende bem. Um dia o Coronel me tirou a enxada. Deu dinheiro como eu nunca tinha visto. Perguntou se eu queria melhorar de vida. Quem vai responder que não quer. Me deu arma e disse que eu era autoridade. Qualquer um pensa que é mesmo.

LIODORO – Imagina se tudo quanto é jagunço, polícia, soldado, descobre que é igual a nós. Não precisava morrer ninguém. Até o Coronel podia ficar vivo.

BAIANO – Bem longe de nós.

LAVRADOR – Você deu uma lição que precisa ser aprendida. Sendo possível não se deve matar o inimigo.

Mais uma vez o didatismo da cena que tem como função a preparação e formação dos espectadores para os momentos de confronto é evidente, e nesse caso, a influência da tática bem sucedida adotada pelos guerrilheiros que fizeram a revolução cubana faz-se notar: quando a arbitrariedade daquele que domina já corroeu a confiança e legitimidade que seus subordinados lhe atribuem, torna-se possível para o grupo ou classe antagônica, aliciar para suas fileiras, ou ao menos suspender a resistência dos trabalhadores explorados a serviço do dominante.

Embora o diálogo predomine como veículo da ação, os personagens não se restringem espacialmente e, em termos de assunto, ao universo do drama. São lavradores reunidos para elaborar coletivamente a ata da União e deliberar sobre o rumo do confronto com o coronel. Um repertório amplo e variado de histórias de exploração é transmitido em forma de depoimento por lavradores que chegam no espaço. A possível empatia que se estabelece entre a peça e o público alvo não é entre um personagem e os espectadores, mas trata-se de uma espécie de empatia de classe, entre o conjunto de problemas apresentados pelos personagens lavradores e as experiências do público camponês.

Do ponto de vista das relações entre teatro político e questão agrária, essa peça tem valor histórico equivalente ao que *Eles não usam black-tie* (1958) teve para as relações entre teatro político e questão operária. Entretanto, ainda que a diferença entre elas seja de apenas quatro anos, *Julgamento em Novo Sol* se situa num contexto de

maior radicalidade das lutas populares. Exemplo disso é o fato de as primeiras apresentações já terem encontrado seu público de destino – camponeses que participavam da 1ª Conferência de Lavradores do Estado de São Paulo, no Sindicato da Construção Civil em São Paulo²⁴, e as lideranças camponesas que participaram do 1º Congresso Nacional de Camponeses, em Belo Horizonte, em 1961 – diferente da montagem de *Black-tie*, que desencadeou a discussão sobre as contradições de realização do teatro popular para um público pagante, majoritariamente de classe média.

Elaborada a partir de um enfrentamento real, por um grupo profissional de teatro interessado à época no desenvolvimento da dramaturgia brasileira e na procura de uma forma nacional da arte de representar, a peça é resultado de uma sintonia que começava a se engrenar, a saber, aquela em que a luta de classes interfere diretamente no processo, engendrando uma matéria social que, ao ser trabalhada artisticamente, retorna para os protagonistas da luta, ensejando um mecanismo potente de registro, reflexão e intervenção na experiência em andamento²⁵.

Santos relata a recepção que a peça teve na estréia para a platéia de camponeses de São Paulo:

A platéia camponesa surpreende por sua reação direta, atuante e dinâmica. Desconfiado a princípio, o camponês identifica de imediato a sua problemática sobre o palco, irmana-se com aqueles que encarnam seus aliados e agride quase que fisicamente os seus inimigos, ou seja, os atores que representam o “coronel” e seus “capangas”. Desinibe-se, ambienta-se e imediatamente após as primeiras réplicas das personagens, sente-se e manifesta-se como um dos participantes. Comenta durante quase todo o tempo, ri, grita, assobia, vaia e chora, traindo uma sensibilidade singela e primitiva acobertada por um rosto sofrido e estorricado nas jornadas de sol a sol... Contrário ao que se poderia esperar, o nosso lavrador é extremamente suscetível ao fenômeno teatral. Acabado o espetáculo a confraternização é geral. Abraçam os

²⁴ Informação fornecida por Juca de Oliveira, que integrava o elenco, representando o papel de latifundiário.

²⁵ A título de constatação do grau de complexidade dos experimentos de fusão das linguagens artísticas nas obras da época, cabe registrar que para a peça *Mutirão em Novo Sol* foi produzido um vídeo, em 1963, com material documentário, feito pelos cineastas Geraldo Sarno – que integrava na época o CPC da Bahia – e Orlando Senna, usado como prólogo à apresentação da peça naquele ano em Salvador. O material foi recolhido e destruído pela ditadura militar quando da eclosão do golpe de estado. A informação ilustra como foi determinante a influência dos experimentos de Erwin Piscator e Bertolt Brecht para o desenvolvimento do teatro político brasileiro. E, evidencia também a articulação orgânica entre a frente de teatro e de cinema do CPC da Bahia, informação importante, tendo em vista que nas fontes documentais há pouca referência sobre o trabalho dos CPCs de outros estados, além do núcleo pioneiro do Rio de Janeiro. Devo a informação a Thalles Gomes, da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, que a obteve em entrevista com Geraldo Sarno, realizada em maio de 2009, ainda não publicada.

atores como antigos companheiros, agradecem, e comentam o espetáculo, fazendo observações sobre tal ou qual passagem, demonstrando absoluta e clara compreensão do texto, pagando pelo espetáculo o inestimável preço de sua amizade e confiança (*Op. Cit*, p. 174).

E Nelson Xavier dá notícia da repercussão da peça:

Eu fui eleito [para dirigir *Os Azereado mais os Benevides*] porque o *Mutirão em Novo Sol* tinha sido apresentado no Glauce Rocha e levou os estudantes ao delírio, como já havia levado ao delírio os camponeses nordestinos no Arraial do Bom Jesus, o anfiteatro ao ar livre do MCP, em Casa Amarela, no Recife, e em outros lugares onde era apresentado. Digo isso só para registrar como era difícil a unidade. A história de um levante camponês no interior paulista mexia – e muito – com o pessoal de lá. E eram camponeses de todo canto. Veio gente de Sapé, na Paraíba, que vinham de caminhão para assistir a peça. Era uma coisa extraordinária.

Essa montagem foi tão importante que o MCP a trouxe para o Rio e o espetáculo foi mostrado no teatro Glauce Rocha. E mexeu e muito com a classe estudantil daqui (*Op. Cit*, p. 377).

O teatro cumpria então a função de socialização da experiência de luta dos trabalhadores, para os trabalhadores, e agia como veículo de integração, na medida em que por meio de seu modo de produção específico, não só o conteúdo dos embates era transmitido, mas também o próprio processo de produção das obras. O teatro desempenhou, à época, o papel de meio de comunicação e intervenção vinculado organicamente às demandas dos segmentos engajados na luta de classes, operando por meio da mediação dialética entre a matéria do processo social e a forma estética uma leitura crítica da experiência brasileira em andamento, que não se dava a ver em outras manifestações de linguagem, como a forma notícia e os documentos político-partidários, ou seja, naquele contexto, o teatro participou do processo como força estética produtiva²⁶.

A trajetória da peça evidencia a força da linguagem naquele contexto: uma experiência de revolta camponesa no estado de São Paulo é narrada por meio do teatro para os trabalhadores num sindicato urbano do mesmo estado, posteriormente é apresentada no 1º Congresso Nacional de Lavradores, que reuniu os principais

²⁶ “A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social” (ADORNO: 1970, P. 16).

movimentos sociais de camponeses existentes naquele contexto, e em seguida, no Nordeste, para os protagonistas do maior movimento camponês do período, as Ligas Camponesas, e demais setores organizados em torno do governo progressista de Miguel Arraes e do Movimento de Cultura Popular criado por aquele governo, ao ponto de a peça ser incorporada ao repertório de grupos desse movimento e retornar à região Sudeste, com elenco nordestino, para ser apresentada ao segmento estudantil carioca.

3 – Formação pela militância: os textos de intervenção de Vianinha

*Não é o público que detesta pensar;
é uma bem azeitada engrenagem
que não lhe dá acesso às informações
(Vianinha: 1983, p. 92).*

A dobradinha participação política e atuação artística foi uma característica de determinada militância da esquerda brasileira das décadas de 1950 e 1960. Pela diversidade de atividades que desenvolveu e pelo empenho que a elas dedicou, Vianinha é lembrado por muitos militantes que protagonizaram a época como figura chave do percurso de radicalização artística que culminou no Centro Popular de Cultura (CPC) (BARCELLOS, 1994). A intensidade de seu trabalho em diversas frentes – dramaturgia, atuação, agitação política e cultural – fez dele um personagem protagonista das iniciativas do teatro engajado, do Teatro Paulista do Estudante (TPE) ao grupo Opinião, passando pelas experiências do Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC).

A trajetória do dramaturgo se destaca por conciliar vigor estético expresso na dramaturgia empenhada, engajamento no maior partido de esquerda da época, o Partido Comunista do Brasil (PCB), e a disposição de assumir a luta no *front* da cultura, atuando seja como organizador de movimentos coletivos, seja como ensaísta disposto a organizar a experiência em curso e apontar as contradições e os limites do processo, no calor da hora, por meio de textos de intervenção.

Sua condição de “autor como produtor”²⁷ que investiu tanto na dramaturgia quanto no ensaísmo, passando pelo incentivo a formas coletivas de produção e de socialização dos meios produtivos, permite uma avaliação acurada sobre os nexos entre forma teatral e processo social.

Nesse capítulo, os textos de intervenção de Vianinha serão tomados como objeto de análise, por considerarmos relevante a maneira como as mediações entre estética e política foram elaboradas, no calor da hora, procurando ao mesmo tempo registrar historicamente o trabalho em andamento, teorizar sobre a experiência em curso e intervir politicamente no debate visando ora a afirmação da legitimidade do teatro político, ora a organização e unidade da classe teatral, ora um exercício de análise da

²⁷ A expressão faz referência direta às questões discutidas por Walter Benjamin no ensaio “O autor como produtor” (1994).

experiência passada e, por fim, em alguns casos, uma tentativa de reflexão mais ampla sobre a produção cultural brasileira.

Ao analisar a contradição entre a dramaturgia épica de Vianinha e sua visão normativa dos preceitos do drama, Costa sugere que estaríamos diante de uma espécie de esquizofrenia cultural: “a reflexão crítica do período parece não ter sido capaz de acompanhar as realizações artísticas. Não podemos nos esquecer de que estamos diante de obras por definição inacessíveis à crítica regular, mesmo na improvável hipótese de haver interesse por elas. Se os próprios interessados não fossem capazes de produzir uma crítica à altura do trabalho que vinham fazendo, ninguém mais seria, como demonstrou a experiência alemã” (1996, p. 94).

Como o pressuposto é a lógica da intervenção militante, faz parte dessa dinâmica a mudança de tática na medida em que a conjuntura é alterada. Daí as opiniões por vezes contraditórias quando comparamos textos de momentos distintos. O meio teatral, em determinados casos, é cindido entre aquele do teatro engajado, ao qual Vianinha se insere, e o do teatro comercial, submetido aos critérios burgueses das leis de mercado; entretanto, no momento em que Vianinha adota a política do PCB de construção de uma frente ampla de luta pela redemocratização, esse mesmo conjunto antagônico passa a ser nomeado por ele como categoria de classe, e o autor se esforça por dirimir os confrontos de posições em nome da questão maior em jogo, que segundo ele, seria a luta pela própria sobrevivência do teatro como atividade artística profissional.

A análise dos artigos e entrevistas do militante e dramaturgo reunidos por Fernando Peixoto no livro “Vianinha: teatro, televisão e política” (1983) evidencia desde o início da militância e do trabalho artístico de Vianinha a preocupação em identificar a experiência brasileira em seu movimento, ressaltando traços evolutivos, assim como impasses e, sobretudo, contradições. Como militante e homem de teatro, sua produção ensaística percorre duas vias articuladas:

1º) O esforço sistemático de interpretar a experiência teatral brasileira com o auxílio subentendido do arcabouço teórico do PCB, e com isso subsidiar a militância sobre a dinâmica da vida cultural e, mais especificamente, teatral, do país;

2º) Em consonância com a linha do partido, o cumprimento da tarefa de articulador político ampliando o campo de alianças. No período anterior ao golpe, por meio da elaboração de análise em que a única alternativa para a crise do teatro brasileiro aparece

como a unidade em torno de convicções ideológicas e do foco realista voltado para os problemas estruturais do país (vide artigo “Uma crise preparada há quinze anos”). E no contexto da ditadura militar, defendendo sobretudo a unidade da “classe teatral”, contra a ditadura e em defesa da sobrevivência da atividade teatral, a despeito das divergências ideológicas (vide artigo “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”).

Em ambos os casos, providências de formação e intervenção. O acúmulo da formação política é direcionado para a politização do conjunto do meio teatral.

3.1 A relação do PCB com a militância teatral e o CPC

Cabe notar, a título de registro histórico, que essa relação entre militância partidária no PCB e atuação no meio teatral não era determinada por diretriz ou orientação do partido. Conforme Ridenti: “Com o fim do zdanovismo, não havia diretrizes claras da direção do PCB para uma política cultural partidária. Esta passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele, que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos e culturais do período” (2000, p. 72). Leandro Konder explica que havia o Comitê Cultural do Partido, regido por uma comissão executiva, que designava um assistente, membro dessa instância, para coordenar as reuniões.

A grande preocupação era de, no diálogo com os produtores e difusores de cultura, exercer uma influência no sentido de fortalecer elementos na atividade deles que contribuíssem para um esclarecimento, uma consciência mais crítica, crítica social, política. [...] O Comitê Cultural não puniu ninguém, não excluiu ninguém. Não ditava regra, não impunha coisa alguma. Ele nasceu dessa disposição – muito interessante, pioneira – de atuar junto a artistas, escritores, e aí tinha áreas que se organizavam especificamente para discutir seus problemas, mas sempre com algum representante do Comitê Cultural” (KONDER *apud* RIDENTI, *ibidem*, p. 72).

O dramaturgo Dias Gomes, que chegou a dirigir o Comitê Cultural no Rio de Janeiro, afirma: “O Comitê e o CPC eram duas coisas completamente diferentes; o CPC, apesar de ter vários membros do Partido, não era subordinado a esse Comitê de

modo algum. Havia um relacionamento normal de aliados” (GOMES *apud* RIDENTI, *op. Cit*, p. 76).

Entretanto, João das Neves, integrante do CPC, quando indagado por Barcellos sobre a existência, ou não, de interferência do PCB no CPC, responde:

Havia sim. O partido interferia em termos de discussão, quer dizer, em termos de discussões da política cultural. Além do fato de vários membros do PC participarem desse movimento, desse trabalho, havia uma discussão muito acesa no sentido de priorizar o caráter quase didático do CPC. Quer dizer, de colocar a cultura a serviço da formação ideológica mesmo. (1994, p. 261).

O destaque conferido a Vianinha por seus pares se deve, portanto, ao aprendizado que soube extrair da atuação complementar decorrente de sua formação política e experiência na área teatral, conseqüência muito mais de sua iniciativa pessoal do que de uma linha normativa do partido.

3.2 Da indisposição com a forma empresarial de organização teatral ao teatro do CPC

Em um de seus primeiros textos de intervenção, “Momento do teatro brasileiro”, de 1958, Vianinha ressaltou o antagonismo entre teatro comercial e teatro brasileiro.

Um teatro comercial ou um teatro brasileiro, com raízes na nossa vida e na nossa cultura, que é o único que pode sobreviver, criar e tornar-se um verdadeiro teatro? A resposta vem dos jovens na sua maioria, e são os jovens que compõem a maioria do teatro brasileiro: um teatro nacional. Um teatro que procura a realidade brasileira, que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele (1983, p. 24).

Entretanto, no texto “Uma crise preparada há quinze anos”, que data provavelmente de 1960, podemos notar que a percepção do antagonismo não se torna radical em função da amortização decorrente da adoção da tese conciliatória da política da frente ampla.

O teatro brasileiro já poderia atender com muito mais eficácia um determinado público, sem precisar se radicalizar. Um teatro ainda da pequena burguesia que não

lhe enfiasse metafísica na cabeça, mas ação e lucidez, não perderia o consentimento e o aplauso social que todas as companhias têm tanto medo de perder. Por trás dessa crise, existe mais preconceito e inércia do que razões culturais, e mesmo financeiras, mais fundas (*op. Cit*, p. 34).

Nesse texto, prevalece ainda o critério de avaliação empresarial do sistema teatral. No argumento de Vianinha pode-se notar o apelo ingênuo para o nacionalismo do meio teatral: prefere debitar na conta do preconceito e da inércia problemas de ordem política e econômica. Ele aponta o abandono do público de elite que antes financiara a modernização do teatro brasileiro como um dos aspectos da crise: “O público caixa-alta que amamentou e prestigiou esse teatro há muito o abandonou. A alta sociedade cria suas próprias instituições de divertimento e cultura; com mais dinheiro, importa artistas internacionais; torna-se, ela mesma, centro de atenção, de colunas sociais, de reportagens que a faz tão ou mais famosa que os artistas que aplaudiram” (*ibidem*, p. 33).

“As companhias teatrais brasileiras não têm o que montar, para quem montar, por que montar. E são incapazes de dar passos políticos que tornem efetivo o auxílio ao autor e ao teatro nacional” (*op. Cit*, p. 34). Antes de sua ruptura radical com o teatro comercial, via CPC, Vianinha concentrou esforços na expectativa de que o problema da crise do teatro brasileiro pudesse ser resolvido sem acirramento de conflitos, somente com mais eficiência administrativa e quebra de preconceitos.

No texto “Quatro instantes do teatro no Brasil”, que segundo Fernando Peixoto trata-se de material não publicado, que pode ter sido escrito num período que pode ir dos últimos meses de permanência no Arena até a formulação de um projeto para o CPC, Vianinha mostra-se mais incisivo no ataque ao teatro financiado pela burguesia, que adjetiva de teatro da inação, e na fase posterior, com a presença de Ziembinsky e outros encenadores estrangeiros, de esteticista. Para nosso autor, nessa fase o teatro teria perdido sua função cultural, pois teria se tornado mais um artefato de consumo das elites entre outros tantos.

Participante de um projeto que protagonizava a guinada nacionalista do teatro brasileiro, Vianinha agora intervinha no sentido de estabelecer dois caminhos distintos para o processo, a saber:

A filosofia de importação faliu. O Brasil é um país subordinado duramente, desorganizado, caótico. O estrangeiro revela sua verdadeira característica. Um

quadro de comportamento para o homem brasileiro é exigido. A responsabilidade nacional estoura como novo sentimento, como novo critério de comportamento. O que é brasileiro não é feio, não é mau, não é inferior. O indivíduo alienado, satisfeito da clareza de sua inferioridade, satisfeito de sua irresponsabilidade, vai para o teatro com o indivíduo que não pode mais se satisfazer com esta perspectiva. Seu empobrecimento, suas dificuldades que aumentam, a luta política que se desenvolve, os seus critérios técnicos e científicos que não são praticados – tudo isso exige uma fundamentação, uma confirmação. O teatro terá que se dividir entre essas duas platéias e foi o que aconteceu – um grande setor do teatro brasileiro preferiu ficar com o público alienado, com critérios idealistas de ação. Uma outra parte, furiosamente, para a realidade nacional. (*Op. Cit.*, p. 49).

Nos textos “Alienação e irresponsabilidade” e “O artista diante da realidade”, possivelmente escritos em 1960, cujos formatos são o de relatório para discussão interna no Arena, Vianinha incide de um lado contra os impasses estéticos do realismo do Arena, e de outro contra as contradições decorrentes da forma empresarial do grupo.

Em “Alienação e irresponsabilidade” o dramaturgo contesta frontalmente a posição de Zé Renato, que julga contraditória com os propósitos coletivos do grupo: “A sua participação deve ser participação mesmo – não aceito de maneira nenhuma um empresário velado – a não ser que concordemos que isso é mais interessante do que a outra solução – a formação de um grupo realmente grupo, que dirija todas as suas atividades” (*Op. Cit.*, p. 62).

No texto seguinte, “O artista diante da realidade”, Vianinha amplia no argumento a dimensão das contradições do teatro comercial, para além do problema particular da postura de Zé Renato. O autor assume o ponto de vista de um trabalhador de teatro, que depende da venda da sua força de trabalho para sobreviver. Segundo ele, o salário real diminui se comparado ao custo das necessidades, e sem dinheiro não é possível formar elencos, autores e pagar atores. E do ponto de vista de articulação política, Vianinha critica o fato de o Arena e o conjunto do meio teatral não exercerem nenhuma influência nas instâncias políticas decisórias, nem sequer participarem dos debates de interesse nacional. A solução vislumbrada pelo autor é a seguinte:

A solução para mim é a imediata ligação do Teatro de Arena a entidades que facilitem e ampliem a capacidade administrativa do Arena. Não imediata – de hoje para amanhã – mas feita de estudo, de relações, de ligações lentas e necessárias. ISEB, FAU, sindicatos, partidos políticos que expressem ou procurem expressar sua

intervenção política na realidade – da mesma maneira que nós queremos intervir culturalmente. 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. É preciso um grande plano de reformas radicais na estrutura do teatro brasileiro (*ibidem*, p. 78).

Embora não faça alusão direta a nenhuma experiência anterior, é muito provável que Vianinha conhecesse as experiências de outros países de articulação do teatro político com sindicatos, partidos e outras entidades, visando à garantia de continuidade de trabalho e a oferta permanente de um repertório para atender a demanda de entretenimento e formação política das organizações financiadoras.

É interessante observar como várias das sugestões para a resolução dos problemas do Arena foram, em seguida, encampadas pelo CPC. As fronteiras do projeto se estabelecem progressivamente pela negativa do padrão comercial de produção teatral, que aparece como limite para o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional, com força de intervenção na realidade e poder de comunicação com um público popular. Ou seja, o projeto do CPC se desenha como uma resposta aos obstáculos intransponíveis do projeto incongruente de realização do teatro político e popular de acordo com as diretrizes burguesas de produção.

A percepção radical de Vianinha, que se precipita à revelia da política de conciliação de classes do PCB, torna suas iniciativas contemporizadoras um dado menor diante do desfecho concreto que a luta tomou: a disposição anti-separatista do militante, de defesa da unidade e integridade do Teatro de Arena, apesar dos conflitos internos, não se sustenta diante das contradições objetivas. O formato do teatro empresarial é considerado por Vianinha como antagônico ao projeto político de produção coletiva com o objetivo de intervir diretamente na realidade.

No texto “Do Arena ao CPC”, publicado em 1962 na revista Movimento, da UNE, a formulação de Vianinha sobre o limite da forma empresarial de organização do Teatro de Arena aparece amadurecida pela consciência de um estágio superado pela criação do CPC. A reflexão é fruto da síntese de uma experiência passada, sobre a qual não há mais expectativa de correção, ou ajuste interno.

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 possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso do Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação cumprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele movimento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado (*ibidem*, p. 93).

Esse texto é emblemático do processo de sistematização operado pelo dramaturgo e militante, sobretudo em razão das contradições que ele explicita.

Trata-se de um momento de lúcida percepção do impasse de um grupo de teatro profissional, de esquerda, diante da dimensão das demandas das lutas sociais das classes populares. “Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais – o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural das massas” (*Op. Cit*, p. 93).

Segundo Costa, se dera naquela conjuntura a “traumática descoberta de que o movimento social, sobretudo o camponês, avançara mais do que a maturidade política do movimento cultural entregue a jovens de classe média, universitários ou não” (1996, p. 94).

Vianinha coloca em questão a existência de um coletivo teatral que, a despeito da qualidade de sua produção, não entra em confronto direto com o aparelho produtivo do sistema burguês, ou seja, que não tensiona radicalmente os limites flexíveis da hegemonia burguesa²⁸. Apesar de ressaltar no texto o avanço do Arena ao romper a

²⁸ “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BENJAMIN: 1994, p. 127).

divisão alienada do trabalho e o avanço político na compreensão da cultura não mais como “feira livre, bazar, mercadinho” o autor reconhece que para “fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa” seria necessário reorganizar os elos da produção cultural com as esferas da política e da economia, para produzir em escala industrial, “conscientização em massa”. O CPC, resultado dialético das contradições referidas, seria, nesse sentido, a engrenagem cultural da perspectiva contra-hegemônica em andamento.

Note-se que no momento em que Vianinha formula com clareza os limites da forma empresarial de organização do teatro político, em paralelo, ele tenta demarcar o limite do teatro realista e sugerir a proposição do realismo crítico. O paradoxo reside no fato de que a percepção do limite do teatro realista não se configura como uma superação objetiva dos liames da forma dramática, pelo contrário. Ao concordar com a crítica que Guarnieri fizera a sua concepção de teatro político – “Você quer fazer equação e não teatro” – Vianinha afirma: “(...) Guarnieri tinha razão. Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não podem haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado” (1983, p. 94).

No texto “Alienação e irresponsabilidade”, cabe ressaltar uma reflexão de Vianinha ao apontar como necessidade o estudo para teorizar o passo dado até aquele momento, e viabilizar um salto conceitual necessário, o autor reflete sobre a preocupação com o “nacional” no teatro estadunidense:

Ninguém como os Estados Unidos tem uma maneira de representar nacional, um número de produções nacionais imenso etc. Eu me pergunto se isso não é a característica de uma burguesia violentamente dominante, onde o proletariado chega a se acomodar no irracionalismo, no autêntico – no vigoroso naturalismo que reconhecem como uma evidência enorme. Quero saber se o passo nacionalizador do teatro norte-americano não é um aviso para nós de que fundamentalmente o que lá triunfou foi a irresponsabilidade (*ibidem*, p. 61).

Esse estranhamento de Vianinha com relação ao possível traço conservador do empenho em prol da consolidação de um teatro nacional, infelizmente, não foi retomado em seus textos de intervenção. Entretanto, em algumas de suas peças, o caráter burguês do nacional-desenvolvimentismo é explicitado na medida em que a aliança de classes em defesa da revolução democrática e nacionalista é mostrada em seu malogro.

O empenho na elaboração de um projeto de consolidação de um teatro nacional para o país é uma característica constante dos textos de Vianinha, principalmente do momento anterior ao golpe militar. O entrave maior a ser criticado é o realismo dramático: ao mesmo tempo em que a descoberta dos temas ligados à “realidade nacional” é comemorada como uma conquista para o teatro brasileiro, seus impasses são apontados.

O realismo reivindicado pelos dramaturgos nacionalistas dizia respeito a uma procura de temas e problemas brasileiros. No caso de Vianinha, avançava para outras áreas, como a atuação, por meio da pesquisa de uma “forma nacional da arte de representar”, empreendida segundo ele pelo Laboratório de Interpretação, coordenado por Boal no teatro de Arena, em paralelo ao Seminário de Dramaturgia. Em “O artista diante da realidade”, o dramaturgo se manifesta da seguinte maneira sobre o assunto:

Não podemos mais fotografar a realidade aparente – é preciso apanhá-la em geral, em movimento, através de uma forma nacional, de uma língua nacional que precisa sintetizar em si as aparentes contradições da realidade. É o momento de coordenar e sintetizar a aparente contradição e dualidade em que nos representamos. A contradição precisa se tornar uma. Isto é tarefa de um teatro brasileiro, que precisa inventar uma forma e uma língua que possa expressá-lo e comunicar suas vivências mais inauditas – mais novas e insólitas (*ibidem*, p. 68).

O realismo como uma procura de temas brasileiros foi a demanda estética do nacional-desenvolvimentismo. Os limites estéticos dessa proposta artística foram percebidos e, em parte, superados antes mesmo que o curso do processo histórico evidenciasse o impasse estrutural do nacional-desenvolvimentismo.

A possibilidade de imitação do real corresponde a uma expectativa de ajuste de foco, como se a solução para os problemas tivesse como pressuposto o seu reconhecimento estético. Esse esquema de raciocínio diz respeito ao modelo desenvolvimentista etapista, que peca pela ausência de dialética na relação centro-periferia.

Em síntese, os momentos em que Vianinha adota as teses do PCB são aqueles de menor radicalidade. Por outro lado, nas passagens em que o ensaísta explora em profundidade as contradições do teatro comercial são as que esboçam de modo incisivo o rumo que posteriormente Vianinha toma ao encampar o projeto do CPC.

3.3 A função consciente do teatro de agitação e propaganda

O breve texto “Teatro de Rua” – sem especificação de data – reflete sobre a produção do teatro de agitação e propaganda do CPC. Diante da clareza do argumento e do emaranhado de opiniões desmerecedoras da experiência do teatro de agitprop deste movimento, cabe ressaltar alguns elementos do texto.

Vianinha explica que o teatro de rua tem características determinadas por condições objetivas: o espaço, a qualidade do elenco, o público e a dificuldade com transporte de equipamentos.

O teatro de rua, que na verdade é teatro de sindicatos, faculdades, associações de bairro e rua, tem para nós uma característica que foi determinada pelas suas condições objetivas. O teatro feito nessas circunstâncias esbarra, em primeiro lugar, com o problema de locais apropriados que permitam a montagem de textos mais apurados, que exigem silêncio, luz, para que o espetáculo possa ter toda a dinâmica, todo o tempo necessário para ser transmitido em toda a sua plenitude. Ao mesmo tempo, tratando-se de teatro amador, conta com atores geralmente pouco experientes, sem técnica de voz, de corpo, suficientes para fazer passar textos mais complexos em tais circunstâncias. Na nossa experiência, preferimos agora tentar adaptar-nos a estas circunstâncias, às quais acrescem as características do público. Um público buliçoso, em condições geralmente não ideais para espectador, flutuante, etc., que não permite o estabelecimento de tramas e situações mais complexas (*ibidem*, p. 98).

Nota-se pelo depoimento que Vianinha sabia exatamente das dificuldades que enfrentava e não as justificava com argumentos populistas ou românticos, daí o valor do texto. Entretanto, embora a tarefa de agitação e propaganda não pressuponha condições ideais, o dramaturgo avalia as condições objetivas desse trabalho de acordo com o pressuposto do teatro profissional. A solução que o militante sugere tem como demanda a reprodução do aparelho teatral burguês, para as classes populares: “Somente um trabalho paulatino do teatro brasileiro, da classe teatral, das forças populares, poderá permitir o aparecimento de locais mais apropriados, de teatros populares” (*idem, ibidem*). O ponto de vista de Vianinha nessa colocação é o do profissional de teatro, mais do que o de militante do partido comunista, na medida em que a união entre a “classe teatral” e “forças populares” não colocaria em xeque, pela perspectiva do engajamento, o aparelho teatral burguês.

Na ausência desse engajamento coletivo informa que até o momento a frente de teatro optou pela forma do teatro de revista, com o intuito de “reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de 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” (*idem, ibidem*).

A crítica ao teatro de agitprop, de modo geral, não levou em conta as dificuldades enfrentadas pelos militantes, nem a consciência dos impasses e a busca por soluções. O diagnóstico geralmente é taxativo e tem o objetivo de expurgar os experimentos com agitprop do campo das atividades estéticas dignas de fruição e análise. A crítica à “pobreza estética” do teatro de agitprop ignora o fato de que as escolhas estéticas e técnicas são opções conscientes dos produtores, diante das condições objetivas que enfrentam.

João das Neves, que coordenou as ações de teatro de rua do CPC da UNE, abordou a questão em depoimento a Barcellos:

Aliás, esse é um trabalho do qual muito me orgulho. Porque se ouve muito determinado tipo de crítica dizendo que o teatro de rua do CPC era maniqueísta, simplista etc... Ora, nós sempre tivemos clareza de que aquele teatro tinha a sua especificidade. O teatro de rua não é um teatro em que você possa ter nuances psicológicas, ter meias medidas. Ele tem uma estética própria, que não é nem inferior nem superior a outro tipo de estética mas ele tem a sua, específica, que aliás o CPC desenvolveu largamente (1994, p. 262).

À procura de explicação para as dificuldades do estabelecimento de comunicação, ou de uma linguagem, capaz de aproximar a vanguarda política e cultural constituída pelos membros do CPC ao público proletário, Betti sugere a seguinte interpretação:

Vários fatores contribuem para tornar complexa e problemática essa procura: em primeiro lugar, a insuficiência do modelo agitativo e didático que inspirara as frentes de criação (principalmente o setor de teatro) até o início de 1962, quando se realiza a II UNE Volante. As estruturas de conexão com o público popular não lograram produzir, por parte deste, os almejados núcleos de produção da “Cultura popular revolucionária”. O receptor proletário era, acima de tudo, um espectador circunstante dos eventos, fossem esses autos de rua ou apresentações musicais. A atuação

agitativa apenas conseguia captar a atenção de novos artistas em potencial: universitários, militantes de esquerda, intelectuais e elementos dispostos a atuar na reprodução do trabalho agitativo, mostrando que, ironicamente, o CPC vinha fomentando acima de tudo a reprodução de si próprio e de seu discurso” (1997, p. 130).

Entretanto, o argumento deixa passar o fator da dificuldade objetiva da capilaridade com as organizações populares. Em vários depoimentos ex-ativistas do CPC mencionam idas a sindicatos esvaziados de trabalhadores, etc. Esse problema, em parte, estava além do alcance do planejamento do CPC, pois dependia da organização dos diversos segmentos das classes populares. No momento em que o CPC percebe esse obstáculo, ele direciona sua ação prioritária para a politização dos próprios estudantes, centrando esforços nas ações em parceria com a UNE, como as edições da UNE Volante. Note-se que, para além dos documentos escritos do CPC, sempre polêmicos mesmo entre eles, e portanto, não devendo ser tomados como fonte exclusiva de interpretação do CPC²⁹, podemos entrever nas ações concretas, resultado das condições objetivas que os militantes encontraram, o que se tornou a ação prioritária da organização: a agitação e incitação à organização política do meio estudantil, por meio da multiplicação das células do CPC pelos estados, e, se possível canalizando o engajamento para a militância partidária do PCB.

Fernando Peixoto, em depoimento a Barcellos, ressalta essa proximidade maior do CPC com o meio universitário:

Hoje, relendo as peças do CPC, o que me parece que aconteceu foi que, por estar mais próximo do público universitário, o CPC, até quando escrevia, discutia a questão da universidade e do ensino com maior riqueza e profundidade. Talvez, também, porque se estabelecesse uma relação mais fácil com a platéia. Pois veja bem: o Auto dos 99% era brilhante, enquanto outras peças escritas na época sobre a reforma agrária já não eram tão boas assim (1994, p. 200).

²⁹ Vide posição de João das Neves: “Normalmente, as pessoas analisam o CPC a partir de um documento escrito pelo Carlos Estevam Martins, em que ele coloca a sua posição e a da corrente que ele liderava, no que diz respeito à arte popular revolucionária etc. Ora, esse documento era para discussão interna e nunca pretendeu ser um manifesto do CPC. Mas, como a maioria dos documentos foram queimados, os “pesquisadores” passaram a tirar ilações apenas dali. Veja bem: eu, particularmente, sempre achei meio furada aquela visão de arte popular” (1994, p. 262).

Portanto, o que fora encarado como medida mal sucedida pode ser interpretado como recuo estratégico diante dos obstáculos concretos encontrados. Além disso, cabe ressaltar que, em muitos momentos, o CPC e também o MCP estabeleceram contatos produtivos com os segmentos organizados das classes populares, como as Ligas Camponesas.

Segundo Betti, as formas de agitação empregadas não eram capazes de ir além da produção de momentânea simpatia ou curiosidade, e por isso não conseguiam estimular a ação organizada, concreta, palpável (*Op. Cit*, p. 131). De fato, porém, o que está em jogo aqui é a finalidade tática de cada ação, e nesse sentido, o valor de uma atividade de agitprop de rua não deveria ser avaliado de acordo com as expectativas de uma ação formativa que exige, antes de mais nada, outro tipo de infra-estrutura e tempo para seu desenvolvimento. Em entrevista concedida à Luís Werneck Vianna, em 1974, Vianinha ressaltou o valor político da ação de agitprop – “(...) no plano da política, no plano da agitação política, eu acho que é de muita criatividade, de muita força, de muita organização” (1983, p. 165) – ainda que em contraposição dual com o pólo da valorização estética, no espírito da autocrítica que contaminou a maior parte dos ativistas do CPC. Mas, o que importa destacar do argumento é esse reconhecimento do valor do teatro de agitprop para a ação política efetiva.

Ciente da diversidade de métodos e táticas necessárias para o cumprimento da estratégia do CPC, Vianinha mantém, em paralelo à redação das peças de agitprop, o trabalho dramaturgicando visando à elaboração de obras voltadas para o aparelho teatral convencional, que permite, pela estrutura que proporciona, outro tipo de espaço de formação e agitação.

Betti interpreta a opção de dividir a produção em autos e peças para o espaço teatral convencional da seguinte forma:

A simplificação implícita na abordagem temática e a necessária tipificação dos esquetes não permitiram tratar de determinadas questões essenciais dentro do debate político e cultural. Se por um lado os autos permitiam o tratamento de questões imediatas, extraídas do dia-a-dia político nacional e internacional, era inegável que, por outro, comprometiam o aprofundamento analítico e limitavam as possibilidades expressivas para um trabalho de maior fôlego (*ibidem*, p. 132).

Todavia, as formas não são excludentes e antagônicas, e obras complexas podem ter funções de agitprop assim como intervenções de agitprop podem ter estruturas

complexas. A título de exemplo, cabe destacar a distinção sobre as duas formas de teatro de agitprop da URSS explicada por Christine Hamon no texto “Formas dramatúrgicas e cênicas do teatro de agitprop”:

A primeira corrente derivada do teatro *meeting*, das grandes festas populares, presente sobretudo, no que concerne o agitprop, nas declamações coletivas e nas pequenas peças salpicadas de heroísmo patético, tende para a afirmação de unidade do grupo pessoas atuando/ pessoas espectadoras, em direção a uma certa identificação narcísica da sala com a cena num movimento de entusiasmo coletivo. A segunda corrente, ao contrário, muito mais representada no teatro de agitação soviético, visa mais a dar ao público uma imagem crítica da realidade afim de que ele a analise e a transforme. Profundamente preocupado com o “ajamos!” lançado em cena, o público é convidado a refletir e agir. Neste caso o teatro não hesita mais a suscitar clivagens na sala: conflitos entre pessoas operárias e camponesas com relação à entrega de trigo, conflito entre kulaks e camponeses/as pobres sobre cooperativas etc. A sala de espetáculos não é mais o espelho unânime da cena, ela se divide em função dos interesses próprios das pessoas espectadoras (1977, p. 71)³⁰.

Segundo Hamon, sobretudo por conta da segunda tendência do teatro de agitprop, cujo objetivo de desvelamento da estrutura das relações sociais visa à provocação da reflexão crítica e a incitação à ação, essa forma de teatro se descolaria radicalmente da prática estética do teatro profissional para se orientar na direção de uma arte produtiva e processual.

As duas tendências observadas por Hamon podem ser observadas também na produção teatral do CPC. Na análise da peça *Brasil, versão brasileira* (1961)³¹ procuramos demonstrar como o aproveitamento de procedimentos cênicos de agitprop ocorreu de forma crítica e orgânica em estruturas narrativas de peças épicas elaboradas para apresentação em espaços convencionais do aparelho teatral.

Os planos futuros do CPC apontavam para um caminho que não chegou a ser assumido: “Fora as revistas, tentaremos montar peças de trama simples, evidentes, que se desenrolam marcadas, rápidas, sem nuances, definidas. Nesse sentido, montaremos

³⁰ Versão traduzida para o português por Luis Filipi Castelo para uma coletânea sobre formas e história da agitação e propaganda, atualmente em fase de edição.

³¹ Vide subcapítulo 4.4.

uma adaptação de *Comédia de Erros*, de Shakespeare” (1983, p. 98). A experiência foi interrompida antes que pudesse amadurecer. Segundo João das Neves:

Quanto ao aspecto político, ou seja, como um fato político pode ser discutido e de que maneira ele repercute através dessa linguagem, aí eu não sei concluir ao certo. Acho leviana, inclusive, qualquer dedução à respeito, já que não nos foi dado tempo para fazer qualquer aferição nesse sentido. Tudo foi muito rápido. Nós estivemos nas ruas durante um ano e pouco. Não deu tempo para analisar, conferir, comparar, observar. O CPC não teve esse tempo (*apud* BARCELLOS, p. 263).

Quanto às experiências estrangeiras que influenciaram diretamente o trabalho de Vianinha e do CPC, Moraes alega que a influência das idéias brechtianas sobre teatro político foi maior do que a influência dos trabalhos de Erwin Piscator, e toma como dado o argumento de Fernando Peixoto, o primeiro biógrafo brasileiro de Brecht, que afirma que o dramaturgo “não colocava a agitação e o esquematismo panfletário como normas básicas para o teatro político” (2000, p. 149). O biógrafo relata que Vianinha tomou a providência de montar um grupo de estudo sobre a obra de Brecht, e cita o seguinte argumento de João das Neves, em que ele defende que aquelas discussões deixaram evidente ao grupo que o teatro político transcendia o agitprop: “Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada” (*op. Cit*, p. 149).

Aqui cabe uma ressalva de caráter historiográfico: é bem possível que essa percepção que atribui a Brecht o aprendizado de que o teatro político poderia ir muito além “dos limites estreitos” do agitprop seja decorrente muito mais de uma leitura conjuntural do processo de amadurecimento pelo qual o grupo passava – e, posteriormente, sedimentada por grande parte da crítica –, do que propriamente das reflexões brechtianas. O que pesa a favor desse argumento é o fato de o livro *Teatro Dialético*, de Bertolt Brecht, só ter sido publicado no Brasil em 1967, anos após a experiência do CPC. Nesse livro, no ensaio “O Popular e o Realista” o autor explicita seu ponto de vista favorável ao agitprop ao discutir o caráter popular da arte e o significado da arte realista:

O que se tornou conhecido como arte de agitprop, para a qual foram torcidos tantos narizes de segunda categoria, era uma fonte de novas técnicas artísticas e meios de expressão. Elementos magníficos mas há muito tempo esquecidos, de períodos de verdadeira arte popular, voltaram a ser aproveitados, adaptados a novos fins sociais. Cortes audaciosos, composições, simplificações, algumas belas, outras mal concebidas: em tudo isso, havia economia, elegância e uma sensibilidade sem temor para complexidade. Muito pode ter sido primitivo, mas nunca com a espécie de primitivo que afeta os retratos psicológicos supostamente variados da arte burguesa. É errado tomar algumas estilizações mal concebidas como pretexto para rejeitar um estilo de representação que tenta (e muitas vezes com sucesso) evidenciar o essencial e estimular a abstração (1967, p. 121).

3.4 Após o golpe: a mudança de pressupostos e a guinada regressiva

Os textos escritos por Vianinha após o golpe militar, reunidos por Fernando Peixoto na coletânea de artigos e entrevistas, evidenciam um movimento de recuo operado pela mudança de foco de Vianinha. Seguindo a orientação geral do PCB para o período – de frente ampla contra ditadura, em luta pela redemocratização do país³² – o interlocutor principal a quem Vianinha se dirige em seus textos é a “classe teatral”, desde então vista como um conjunto homogêneo, embora com coesão e linha de ação organizada a ser construída. Cabe notar que esse foco corporativo que passa a nortear o esforço de reflexão do Vianinha militante ocorre no momento em que o grupo Opinião, que reuniu alguns dissidentes da frente teatral do CPC – todos militantes do PCB –, passa a encarar o público da classe média progressista como o único viável e a empresa teatral como uma forma organizativa inevitável.

O texto “Perspectivas do teatro em 1965”, marcado pela expectativa de que o autoritarismo seria passageiro e a guinada para a redemocratização seria uma consequência de curto prazo, empenha-se em fazer uma diferenciação entre a função de diversão do teatro e a função de distração do cinema e da televisão, com o intuito de demonstrar que condições adequadas para a produção teatral só seriam viáveis com a

³² Vide resolução política do VI Congresso Nacional do PCB, realizado em 1967. In PCB: vinte anos de política, 1958-1979. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980. “Esforçando-se por conduzir a luta contra o imperialismo e o latifúndio as mais amplas massas da população brasileira, inclusive a burguesia nacional, os comunistas exercerão seus esforços principais na mobilização do proletariado e na formação de uma sólida aliança política com as outras forças fundamentais da revolução – os camponeses e a pequena burguesia urbana – a fim de colocar o proletariado em condições de conquistar o papel dirigente no bloco das forças revolucionárias e do poder estatal estabelecido com a vitória da revolução nacional e democrática” (*Op. Cit.*, p. 174).

democratização do país. “Distrair não exige compromisso do público; divertir, exige. E teatro, devido à presença física de ator e público, essencialmente, exige compromisso do público. Um público que não se sente empenhado ao ver um espetáculo, que não se sente estimulado, controvertido, surpreso, revoltado – não se divertiu e, principalmente, não foi público – não atuou.” (*op, cit*, p. 104).

O autor aponta a contradição do predomínio da função da distração no teatro, na medida em que sua estrutura não seria competitiva com a do cinema e da TV, esses sim meios voltados para esse fim. Para que o teatro possa divertir e atuar, o pressuposto político é a democracia, e um “regime econômico que defenda os interesses nacionais, que planeje a produção nacional”.

A classe teatral brasileira estaria, portanto, em um momento de impasse:

Então o teatro brasileiro de 1965 ou se empenha na sua libertação, participando do processo de redemocratização da vida nacional, na consagração dos sentimentos de soberania e vigor do povo brasileiro – ou, então – alheio a um dos momentos capitais de nossa história – poderá ficar incluído entre os que tiveram a responsabilidade de descer sobre o Brasil a mais triste e estúpida de suas noites (*ibidem*, p. 104).

E na visão otimista do dramaturgo, a produção teatral em curso – ele cita “*Moratória, Andorra, Pequenos Burgueses, Depois da queda, Tartufo*, e o espetacular *Opinião*” – já indica o caminho a ser seguido, a saber, o do teatro participante, que cumpriria essa função de atuar e divertir. “Teatro participante é a paixão, a profunda paixão da descoberta do espírito humano contemporâneo. Um teatro claro, limpo, apaixonado e profundamente equilibrado, enraizado nas alegrias e nos pecados dos povos” (*ibidem*, p. 103).

Em seqüência cronológica, nos deparamos com o texto “A liberdade de Liberdade Liberdade”. O autor faz uma defesa dos pressupostos que nortearam a produção dos espetáculos *Show Opinião e Liberdade, Liberdade*. O tom do argumento é de justificativa à “classe” teatral de procedimentos não convencionais à tradição do teatro profissional brasileiro. A rigor, o que o autor pretende justificar, para incluir na forma mercantil convencional da produção teatral, é o espólio da experiência do teatro de agitação e propaganda no Brasil.

A linha geral do argumento é a defesa da legitimidade do aspecto circunstancial dessas duas produções. Segundo Vianinha, *Liberdade Liberdade* seria o espetáculo mais

circunstancial do teatro brasileiro. “O artista brasileiro, amadurecendo, pode deixar de querer ser definitivo a cada momento. Já não se preocupa com uma universalidade abstrata e, portanto, pobre. Consciente de si, do seu mundo, marca sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias só por um instante” (*op. Cit*, 107).

A persistência do engajamento, enquanto providência de produção teatral que o vincula à experiência concreta de seus produtores, conferindo uma dimensão específica de práxis, é o fiador do argumento, ignorando as mudanças objetivas de contexto das fases pré e pós golpe militar.

Um teatro saído da prática, com participantes que sofrem e enfrentam os problemas da sobrevivência do teatro, lutam pela existência da cultura democrática, se batem pela organização da intelectualidade, participam e participaram das lutas gerais do povo brasileiro, procurando apreender sua realidade e sua potencialidade (que só a prática pode definir a cada momento, para que não se troque uma pela outra) – um teatro saído da prática e voltado para a prática. Intuir a sensibilidade social potencial e realizá-lo não é tarefa contemplativa – é ação humana de libertação, é engajamento o mais completo até a mais definitiva liberdade possível (*op. Cit*, 107).

3.5 A reificação da resistência em *Liberdade, liberdade*

Com intuito de estabelecer o nexos regressivo da experiência do Opinião, teceremos breve comentário a respeito da peça *Liberdade, liberdade*, de autoria de Flavio Rangel e Millor Fernandes, produção anterior a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*ⁱ, estreado a 21 de abril de 1965, contando no elenco com Vianinha, Nara Leão, Thereza Rachel e Paulo Autran.

Como um chamado à resistência no momento pós-golpe de 1964 a peça demarca o segundo movimento de uma tentativa de reorganização do teatro político realizado no período anterior, marcado pela ascensão da esquerda de massas – com protagonismo estético do CPC – agora com remanescentes desse movimento se reorganizando no interior da produção do teatro comercial, para uma platéia progressista bem pagante, que até 1968 poderia continuar consumindo a ideologia de esquerda, resguardada da repressão por seu privilégio de classe.

Do ponto de vista da organização estética do material, a peça opera pelo procedimento da colagem de textos estéticos, literários, musicais, dramáticos e jornalísticos, numa espécie de apologia da resistência ao autoritarismo. Vianinha assim justifica a opção formal da peça:

A montagem e o entre-choque de textos, porém, realizam uma sensibilidade nova – na base dessa montagem rápida, contrapontada, está uma dinâmica de comportamento mais rápida, uma liberdade maior em relação ao estabelecido, uma urgência de precisão, uma objetiva e clara intervenção livre no material cultural que dispomos, sem mudar seu sentido, mas sem se submeter às suas aparências (*ibidem*, p. 108).

As referências a diversos momentos de luta da história da humanidade são pontuais. O significado não está na especificidade de cada qual e sim no sentido geral que lhes caracteriza – de luta contra a exploração, em defesa da liberdade.

Essa ampliação do panorama funciona como uma faca de dois gumes: de um lado insere o golpe no curso da história de lutas e aumenta o significado da ação de resistência ao descortinar o amplo leque de lutas antepassadas; por outro lado, a ampliação generaliza a tal ponto o esquadro de referências que o único eixo articulador entre elas é o da defesa da liberdade como garantia do direito individual de ir e vir.

Esse amplo panorama denuncia, em alguma medida, a ausência do fio da meada que estabeleça a conexão, do ponto de vista da estratégia e táticas de resistência, com as experiências passadas. Afinal, com qual lente interpretar o golpe de 1964? Com a da resistência ao nazismo? Com a das brigadas internacionalistas da guerra civil espanhola? Com a dos quilombolas brasileiros? A dos negros norte-americanos engajados na luta pelos direitos civis? Ou com o exemplo de Sócrates? Pelo que a estrutura da peça parece sugerir: todas e nenhuma em específico.

Reclamando à peça a ausência de elaboração do conceito de liberdade, Edélcio Mostaço aponta como possíveis razões para essa supressão a ação da censura e a posição ideológica decorrente do pacto da frente ampla, “onde ninguém atacava ninguém, isto é, não se podendo chegar ao cerne da questão das relações de classe” (1982, p. 80).

Mito consumado, *Liberdade, liberdade* primava por tergiversar sobre um conceito basilar, escamoteando todo o tempo uma definição apropriada ao tempo em que se

vivia, ao teatro que se fazia, aos compromissos ideológicos em trânsito. Fiel ao seu circuito fechado de comunicação, do povo para o povo, a estética do grupo Opinião foi se refinando numa fórmula paradoxal e estranha: de quem já sabia para quem já sabia, pura homeostase que visava manter acesa a chama de um mito, sem tocar um milímetro nas constituintes desse mito, seus objetivos, seus meios e fins. Auge da chamada “esquerda festiva”, o ritual teatral encarnava com brilho esta efusão cívica e ideológica, perpetrando o(s) mito(s) maior(es) que engendrara: de que, a partir de uma *opinião*, o regime cairia. (*idem*, p. 82)

Levando em conta a disposição formal do material histórico e político e os objetivos declarados da peça, de transformação do palco numa trincheira de resistência – “*Liberdade, liberdade* pretende reclamar, denunciar, protestar, mas sobretudo, alertar”, afirma Flávio Rangel (1965) –, trata-se de uma peça de agitação e propaganda, estruturada com procedimentos épicos. Na nota explicativa ao texto, Fernando Peixoto informa que nas páginas datilografadas do original está escrito à mão: “Uma arte feita nos limites da consciência social – e, portanto, propaganda. Uma arte feita para novos limites da consciência social – portanto, livre”.

Ao analisar a política cultural dos comunistas Celso Frederico considera o grupo Opinião emblemático, pois segundo ele as peças do grupo – *Show Opinião, Liberdade, liberdade, Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, A saída, onde fica a saída?*, e *Doutor Getúlio, sua vida e sua glória* – “traduziam fielmente a política de frente e a necessidade de união de todos para isolar o regime militar. O tom exortativo atingia em cheio o público, criando uma catarse coletiva, envolvendo estreitamente palco e platéia” (1998, p. 281).

As incongruências, ou as inadequações daí resultantes dizem respeito a dois processos: o retrocesso político ao qual o país encontra-se submetido após o golpe e o recuo teatral do coletivo responsável por *Liberdade, liberdade*. Cabe ressaltar que o recuo não necessariamente está integralmente atrelado ao retrocesso do país, quer dizer, a despeito do golpe militar, o recuo teatral operado pelo retorno ao modo de produção comercial do teatro, e o retorno ao modelo de teatro político para uma platéia de trezentos lugares preenchida pelo público de suficiente poder aquisitivo, não era inevitável, ou, não era necessariamente a única alternativa.

Ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o grupo Opinião manobrava de acordo com as orientações gerais do partido após o golpe militar, mantendo a política de frente ampla a favor da democracia. Segundo Mostaço:

Ao agitar a *liberdade*, a *opinião*, o *protesto*, enfim, desvinculados de um sistema de coerência interna, o grupo Opinião mantinha-se fiel aos compromissos ideológicos da frente.

Esta forma de análise política, o atrelamento insofismável aos pressupostos do ISEB e do CPC, esta missão de agitação artística tornaram a trajetória do grupo Opinião a mais acabada versão brasileira de um grupo teatral ideológico vinculado a uma estratégia de programa (...). (*idem*, p. 81)

Diga-se de passagem que na própria composição do elenco nota-se o indício da concretude do pacto de conciliação de classe. Paulo Autran, ator já consagrado do teatro comercial, fora convidado para desempenhar o papel de maior projeção. “Se o público compreender palavras tão belas, assimilá-las e amá-las, teremos lucrado, nós, eles e o país também”, diria ele, no texto de apresentação da publicação da peça. A integração do ator ao elenco traz com ele, obviamente, seu público.

A peça é ilustrativa do modo como procedimentos estéticos forjados para gerar estranhamento às relações de dominação podem ser utilizados na contingência do refluxo à forma mercadoria num processo em que o teatro político já começava a abandonar seu momento ápice como força produtiva e passava a se transformar num rótulo entre outros (COSTA, 1996).

4 – As peças de Vianinha que precedem *Quatro quadras de terra*

No conjunto da obra teatral de Vianinha, quatro peças antecedem *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*. São elas: *Bilbao via Copacana* (1957), *Chapetuba Futebol Clube* (1959), *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961) e *Brasil, versão brasileira* (1962)³³.

Entretanto, cabe ressaltar que, no processo de trabalho coletivo adotado pelo CPC, o dramaturgo participou da maior parte das equipes de criação que elaboraram as peças curtas de agitação e propaganda. Optamos, nessa pesquisa, por não eleger essas obras como objeto de análise – o que obviamente não lhes minimiza a relevância –, porque a proposta é analisar a experiência de acumulação e os impasses da dramaturgia de um autor, em consonância com sua militância partidária e sua produção de textos teóricos e de intervenção conjuntural no debate político do meio teatral.

Nesse capítulo analisaremos com mais acuidade as peças *Bilbao, via Copacabana* e *Brasil, versão brasileira* porque na análise dessas obras identificamos questões relevantes para a configuração da linha evolutiva da dramaturgia de Vianinha, ainda não exploradas em profundidade pela crítica sobre a dramaturgia deste autor.

Nesse intuito, ressaltamos a manifestação da dialética do local e cosmopolita na primeira peça de Vianinha, e apontamos para o momento de amadurecimento da consciência do subdesenvolvimento no teatro brasileiro, expresso na obra *Brasil, versão brasileira*, que avança também pelo modo como os procedimentos de agitação e propaganda são incorporados organicamente pela estrutura épica – evitando assim o risco da supremacia da forma dramática da peça – e, conforme apontamento de Costa (1996), por tomar como alvo a política de aliança de classes com a burguesia nacional, que o PCB propunha como estratégia etapista para consolidação da revolução brasileira.

Nos casos de *Chapetuba Futebol Clube* e *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, faremos remissões suscintas ao que consideramos os pontos chave de articulação com o argumento da pesquisa, nos apoiando em reflexões do próprio Vianinha sobre os limites da peça (1983), no estudo de Damasceno (1994) e nas pesquisas de Betti (1997; 2005) no caso da primeira peça, e de Costa (1996) no caso da segunda, pois o conjunto desses materiais empreende profunda e extensa reflexão sobre as respectivas obras. Portanto, consideramos que o destaque de determinadas questões formuladas nessas análises em

³³ Vale registrar que o dramaturgo escreveu em 1961 a peça *Cia Teatral Amafeu de Brusso*, apresentada nesse mesmo ano na TV-Excelsior.

articulação com o eixo argumentativo da presente pesquisa torna desnecessária a revisão bibliográfica sobre a historiografia da crítica sobre as duas obras.

4.1 A dialética do local e cosmopolita em *Bilbao, via Copacabana*

A peça *Bilbao, via Copacabana* é considerada o primeiro texto teatral de Vianinha. A crítica não dedicou muito interesse ao trabalho, considerando-o feito menor no conjunto da obra dramaturgica do autor. Por sua vez, Vianinha considerou o trabalho um experimento de iniciante: “*Bilbao, via Copacabana* nada traz ao pensamento moderno, ao questionário filosófico e social que o homem se propõe. Ela brinca” (1981, p. 31).

Trata-se de uma farsa, estruturada em um ato, com seis personagens, que conta a história de um golpe aplicado por um trapaceiro em moradores de classe média, habitantes de um edifício em Copacabana, no Rio de Janeiro.

Fausto Fuser, o diretor que estreou na função dirigindo o texto de Vianinha, entretanto, sugere que essa primeira peça “encerra misteriosamente todos os sinais que seriam acionados e cumpridos ao longo de sua obra” (*op. cit.*, p. 26).

A primeira providência consciente do dramaturgo que nos interessa destacar diz respeito à percepção de que a peça se insere numa tradição, que perpetua uma linhagem da dramaturgia brasileira, conforme afirma o próprio Vianinha em texto sobre a peça: “Antes de *Bilbao, via Copacabana*, Oduvaldo Vianna Pai e Martins Pena andaram dando lição, cada um no que mais dominava, de diálogos, de ritmo e de situação cômica” (*ibidem*, p. 31). Para além dos procedimentos correntes da comédia, explícitos no formato da costura dos desencontros dos diálogos, das repetições intencionais, da agilidade do texto, Vianinha estabelece, desde sua primeira peça, uma relação de filiação com o que há de mais original e crítico na comédia nacional desenvolvida por autores como Martins Pena, cujo foco direcionado para “os de baixo”, na hierarquia social, explicita em chave cômica determinadas especificidades da estrutura social brasileira.

Sobre a influência da produção dramaturgica paterna, Patriota afirma:

Com base nas referências estéticas de Oduvaldo Vianna e observando que *Bilbao, Via Copacabana* é anterior às discussões originadas pela encenação de *Black-tie*,

percebe-se que os elementos de modernidade, que fundamentaram os primórdios de Vianinha, como dramaturgo, são provenientes das conquistas teatrais presentes nos textos de seu pai (2007, p. 06).

Na peça em questão, temos em cena um conjunto de personagens rebaixados em relação à hierarquia social: um casal de classe média baixa, a empregada doméstica do casal, o zelador do prédio, uma vizinha e um trambiqueiro. Por meio da história da tentativa do impostor de passar a perna no casal arrivista, o dramaturgo articula uma seqüência de antagonismos conciliados, que demarcam a tensão entre situação social decadente e aspiração arrivista, sobre a qual o dramaturgo se dedica a explorar. Na rubrica inicial da peça, essa tensão já aparece por meio da situação em que “Patroa”, a dona de casa, se equilibra numa cadeira, com martelo na mão, tentando pregar quadros cubistas “bem modernos”, enquanto a empregada doméstica, “Rainha”, canta “Vai barracão, pendurado no morro...”. Está anunciada, desde então, a matéria social com a qual o dramaturgo está lidando: o barracão pendurado no morro, do samba cantado pela empregada, ilumina as relações sociais ambientadas na trama. A tarefa braçal que seria naturalmente desempenhada pela empregada é realizada pela patroa, que a despeito de estar grávida, se empenha no exercício de adornar as paredes com os quadros, supostamente pintados por seu marido. O esforço físico, que a aproxima dos desprestigiados trabalhadores manuais, onde se encaixa “Rainha”, expõe o passo em falso da obstinação da patroa em resguardar para si a posição de decoradora da casa, “talento” que legitimaria sua posição de poder. As relações hierárquicas entre patroa e empregada são esgarçadas porque, no limite, ambas estão “penduradas no morro”, mas há uma ordem estabelecida por contrato, que deve ser mantida, que a despeito de não garantir significativa distinção econômica e de classe para a patroa, legitima o acordo que a distingue da contratada: a relação entre ambas é quase de amizade, informal e espontânea, são frutos do mesmo saco, do ponto de vista prático. O contrato entre uma e outra não seria necessário já que a contratante poderia desempenhar os serviços da serviçal; entretanto, é justamente ele que reafirma o poder de uma sobre a outra, que faz com que a empregada saiba o seu lugar diante de visitantes, momento em que a representação da hierarquia torna-se mais vívida do que na realidade cotidiana.

Patriota observa que Rainha é a única que não se deixa enganar pelo malandro Pablo, e toma a iniciativa de tentar interferir no andamento do golpe que o farsante pretende dar em sua patroa: “Não se deixando envolver pelas aparências, desconfiando

da extrema presteza e da postura do inusitado visitante, a personagem tornou-se o olhar externo e crítico da narrativa, em sintonia com sua origem social, que lhe propiciou a sabedoria de não se deixar seduzir pelas facilidades imediatas” (*Op. Cit*, p. 08).

Desse arranjo podemos tirar um dos acertos materialistas do dramaturgo: ao nomear as personagens como “Patroa” e “Rainha”, o autor equipara duas posições de autoridade, deixando evidente que a função do contrato diz respeito à necessidade de distinção social, e não à demanda propriamente utilitária do ofício. Para além da história da trapaça, o que Vianinha coloca em cena e analisa é o comportamento social de tipos característicos da sociedade brasileira: a baixa classe média em sua aspiração ascendente, com suas exigências sociais e padrões de gostos fetichizados, que são tornados ridículos tanto pela empregada, que mostra que a distância entre ela e eles é menor do que os patrões gostariam, quanto pelo trapaceiro, que habilmente sabe como capitalizar em torno da ignorância sedenta por cosmopolitismo. Os quadros são cubistas, modernos, o samba fala de morro e barracão, a patroa gosta de ballet; a empregada, de escola de samba. O universo de distinção a que aspira a patroa é esfumado pelo nivelamento que não a distingue, e mostra o caráter de rótulo (vazio) que assumem os símbolos da distinção: a suspeita lançada sobre a autoria dos quadros expõe o mercado do plágio, do qual sobrevivem trabalhadores com algum talento, que vendem suas imitações para que o comprador possa receber o elogio.

A presença do farsante Pablo ajuda a definir os contornos do arbítrio, de classe, da patroa, sempre em busca de distinção social: a ânsia de bem se relacionar com o estrangeiro, e por ele ser bem reconhecida e admirada, faz com que a dona de casa se submeta ao exercício do mantra supersticioso, mesmo que com certa vergonha – que o autor faz questão de ressaltar, como que para evidenciar a volubilidade –, e que aceite com gosto o mesmo perfume, anunciado como estrangeiro, cujo odor momentos antes havia rejeitado em sua empregada.

Depois de acompanharmos o desenrolar da trapaça bem pregada por Pablo na Patroa, ficamos sabendo que ele “passou a perna” também na vizinha, no porteiro e no marido, fazendo-se passar respectivamente por espanhol, inglês, português e russo. Por meio de um personagem que tem como capital de giro o anseio cosmopolita dos provincianos, o dramaturgo, em sua peça inicial, monta uma estrutura em que a narrativa se desenvolve via chave formal da farsa. Segundo Damasceno, a intenção de Vianinha não seria propriamente a de satirizar a classe média, “mas tentar analisar no palco as motivações sociais das suas aspirações”: “Nesse sentido, apesar de seus

personagens compartilhem dos valores de consumo conspícuo satirizados aqui, Vianinha deseja nos dizer que esses valores não se originam dos personagens mas são incorporados inconscientemente como parte da bagagem de um sistema de valores culturais mais amplo” (1994, p. 98).

Por meio dos personagens trapaceados, a vítima da arapuca é a perspectiva arrivista, que, em última instância, não se restringe aos representantes da classe média com pretensões ascendentes, mas diz respeito à posição provinciana do Brasil em sua tentativa de ascender ao “jardim das musas”, à condição de nação.

4.2 *Chapetuba Futebol Clube*: temática brasileira e limite do realismo dramático

A segunda peça de Vianinha, *Chapetuba Futebol Clube*, surge no bojo dos intensos debates travados no Seminário de Dramaturgia do Arena, empenhado no desenvolvimento de uma dramaturgia marcada pela pesquisa dos problemas brasileiros, que identificasse o sentido de nossa nacionalidade, ao mesmo tempo em que colocasse em evidência os problemas das classes populares do país. Pela primeira vez na história do teatro brasileiro, o futebol, maior tradição nacional, tornava-se matéria para a dramaturgia.

Na entrevista que Vianinha concedeu sobre a peça, publicada com o título “Limites de Chapetuba, atividades do Arena”, o dramaturgo explica que a opção pelo tema do futebol deve-se mais ao que chamou de “um surto nacionalista de teatro” do que de uma escolha fixa sobre o tema feita anteriormente: “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” (1983, p. 37). Ele reconhece que a peça pode não significar um avanço na pesquisa formal, mas pondera que ainda assim trata-se de “um avanço no sentido de uma temática nossa”. E aponta para a meta no horizonte, de todo aquele empenho na consolidação de uma dramaturgia nacional:

Mas naturalmente a coisa vai caminhar pra... um dia nós vamos deixar de escrever sobre futebol, vamos deixar de escrever sobre outros problemas brasileiros e vamos escrever então sobre idéias brasileiras, sobre a nossa cultura. E vamos desenvolver,

então, no teatro, uma cultura, uma pesquisa, realmente mais aprofundada, mais... que intervenha com mais poder e com mais vigor dentro da nossa realidade” (*idem, ibidem*).

Na mesma entrevista, realizada na sede do Arena, Boal intervém em defesa da peça de Vianianha, apontando seu valor ao mesmo tempo em que define seu ponto limite:

A peça dele não é apenas uma reportagem. Eu acho que tem um conteúdo de idéia também muito grande e que unifica a peça. Agora, evidentemente, como a peça foi escrita ainda num período de amadurecimento até artesanal, esse conteúdo de idéia e esse conteúdo de emoção ficam às vezes desligados um do outro. (...) A peça tem um macrocosmo muito mais importante, que é o problema da própria sociedade. Evidentemente a relação entre o microcosmo da peça e o macrocosmo social não está bem evidenciada. Não está seguramente evidenciada. Mas, de qualquer maneira, não é uma peça apenas emotiva, é uma peça que termina inclusive com uma idéia muito clara. E que só não é mais incisiva justamente pela forma adotada, a forma do teatro dramático, que não permitiria uma análise mais profunda do desenvolvimento de um processo que o Vianna quis fazer na sua peça. (*Op. Cit*, p. 42)

Paulo Francis, em análise sobre a peça ressalta a importância do trabalho em termos do desenvolvimento de uma linguagem popular:

(...) há uma autenticidade de tipificação que quase distrai o espectador da peça. Ele, o espectador, fica tão surpreendido de encontrar em cena gente que viu, talvez, faz poucos instantes, na rua, que corre o risco de não se interessar pelo resto, isto é, pela peça. Seria um erro de sua parte. (...) Assim, o texto é conceitualmente exato dentro do ponto de vista político e social do autor. Ninguém, a que eu saiba, escreveu sobre futebol com tanta percepção até hoje entre nós. É uma percepção que se estende ao linguajar apanhado na rua, organizado sobre uma base popular tão complexa de maneiras e costumes, que abrangem uma pensão e um vestuário de campo no interior do país. O espectador não precisa de mapa para saber que está no Brasil. (FRANCIS apud VIANA, *Op. Cit*, p. 43)

Por sua vez, Damasceno considera a peça “um microcosmo da sociedade brasileira, um tipo de alegoria realista de desmistificação” (1994, p. 106), na medida em que ela seria mais do que mera exposição das implicações do futebol como um negócio a ser explorado, e seu tema iria além da corrupção dos jogadores pela oferta de dinheiro.

Em outro estudo – *Quatro instantes do teatro no Brasil* –, não datado, porém estimado por Peixoto como um texto da fase de transição do Arena para o CPC, Vianinha desenvolve um pouco mais a crítica aos limites do realismo dramático – calcado na individualização das personagens e na construção de conflitos intersubjetivos, tendo o diálogo como veículo da ação –, ao comparar *Chapetuba* a *Black-tie* e observar a mesma cadência de problemas:

Chapetuba Futebol Clube tem os mesmos defeitos de *Eles não usam Black-Tie*. O homem que pensa, que procura racionalizar – trai. Há um susto da teoria no Teatro de Arena, ele que põe uma teoria, ainda que simplista, do teatro brasileiro. A objetividade, o real, é confundido com sua descrição, não com sua síntese. As peças são sobre o homem consumindo.

Black-Tie – uma greve – tudo se passa numa favela. Nunca se colocam os sentimentos e os critérios de valores para o homem dirigir a sociedade. Mostram-no sempre enquanto vítima – nunca enquanto agente de sua própria condição (*Ibidem*, p. 51).

O avanço da peça, em termos de pesquisa temática, em busca de sintonia com o nacional e popular, ao mesmo tempo torna evidente ao dramaturgo os limites do realismo. Segundo Betti:

O tema em pauta (o do futebol como área de manipulação de interesses econômicos e políticos) requeria a representação de questões ligadas às relações de produção. Essas questões, porém, situavam-se fora daquilo que as técnicas dramáticas praticadas nos Seminários permitiam abordar. E foi o contato com o teatro épico de Brecht e com o “teatro político” de Piscator que veio abrir novas perspectivas de criação no sentido de superar o impasse que se apresentava (2005, p. 93).

4.3 *A mais valia vai acabar, seu Edgar*: a passagem para o CPC e o salto para o realismo crítico

A peça seguinte de Vianinha, escrita após seu afastamento do Arena, *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, é a obra em que o dramaturgo supera os limites dramáticos do realismo e avança rumo ao realismo crítico, incorporando conscientemente boa parte

do legado do teatro épico de Brecht, inclusive o intuito didático. De acordo com Betti (*idem*, p. 98):

O contato travado com os processos de criação dramaturgica e cênica de Brecht trouxe a Vianinha expedientes importantes para investigar e representar, no teatro, as estruturas sociais e mentais que asseguravam a permanência desse poder e de seus mecanismos de legitimação. Como Brecht, Vianinha encontrou no marxismo tanto um repertório de representações como uma fonte de dilemas para isso: seu ponto de partida na direção épica do teatro foi, em *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, nada mais nada menos que o desafio maior enfrentado por Brecht – o de como representar o capitalismo e a dinâmica da exploração.

Ao mesmo tempo, com esse trabalho Vianinha cria as condições concretas para o desenvolvimento do Centro Popular de Cultura, pois como o processo de produção da obra foi coletivo – desde a dramaturgia, até a construção da cenografia, passando pelo envolvimento do público no processo mediante a realização dos ensaios em espaço aberto – os limites apontados por ele no trabalho do Arena – as contradições da forma empresarial e a proposta de teatro político; e a contradição da proposta de teatro popular destinada para um público de classe média, além do próprio limite quantitativo do público – são superados.

Em análise sobre a peça, Costa avalia:

Por suas ousadias, Mais-valia estabeleceu um desafio aos dramaturgos brasileiros, definindo talvez um padrão não-realista de “pesquisa da realidade” (como eles costumavam dizer) dificilmente ultrapassável. Tais ousadias se explicam pela sintonia do artista com o movimento social na perspectiva do ascenso das lutas dos trabalhadores: numa conjuntura como aquela, um jovem dramaturgo militante do PC tinha muitos motivos para acreditar que estava próximo o fim da mais-valia, e um deles era a certeza do encontro marcado com a Revolução (1996, p. 90).

4.4 *Brasil versão brasileira: expressão madura da consciência do subdesenvolvimento no teatro*

Após a experiência de redigir coletivamente *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961) e de participar ativamente da construção dos Centros Populares de Cultura, Vianinha redige *Brasil versão brasileira* (1962) como um dos dramaturgos da frente de teatro do CPC da UNE, num estágio de seu desenvolvimento técnico em que os entraves do realismo dramático presente em *Chapetuba Futebol Clube*, por exemplo, tinham sido superados por sua peça anterior.

Embora não se trate de uma peça sobre questão agrária *Brasil versão brasileira* se enquadra nas fronteiras do recorte da pesquisa por preceder as peças de Vianinha sobre o assunto e por fazer isso de modo peculiar, por formalizar esteticamente a experiência histórica em andamento tecendo uma consistente crítica à diretriz de aliança de classe propagada pelo Partido Comunista Brasileiro e, por colocar em cena as assembléias e reuniões de base do partido na fábrica, que a peça *Eles não usam black-tie* (1958) não fora capaz de incorporar, em razão dos limites da estrutura dramática da forma, a despeito do caráter épico do assunto (COSTA, 1996).

A pesquisadora Maria Sílvia Betti sugere uma visão de conjunto para as três peças escritas por Vianinha durante a fase em que ele integrava o CPC. No subcapítulo “Da rua ao palco: as peças convencionais de Vianinha no CPC” de sua pesquisa sobre a obra e trajetória do dramaturgo (1997) Betti analisa *Brasil versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*. Segundo a autora, uma característica comum nos três trabalhos é “a abordagem de conflitos entre pais e filhos envolvendo diferentes visões do processo político ou questões de militância partidária” (*Op. Cit*, p. 136). Além disso, do ponto de vista temático, os três textos teriam constituído uma espécie de síntese das questões mais representativas daquele contexto de engajamento, a saber, segundo Betti: “o papel da burguesia, o problema do petróleo e a penetração de capitais estrangeiros” no caso de *Brasil versão brasileira*, e a questão da terra e da viabilidade da conscientização no meio rural, no caso de *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, escritas entre o final de 1962 e o início de 1963.

Em termos gerais, de fato o assunto de *Brasil versão brasileira* é o conflito de interesses de classe em torno da política para exploração do petróleo no Brasil. Multinacionais, governo federal, sistema financeiro, burguesia nacional e classe

operária são os principais segmentos envolvidos no confronto. Por meio da análise dessa temática a peça expõe a estratégia e as táticas da ação imperialista no Brasil, em conluio com os governantes; a posição volúvel da burguesia nacional e o caráter de classe de seu discurso nacionalista. Entretanto, além das questões centrais apontadas por Betti, há ainda a abordagem das diferenças de posição e atritos daí decorrentes entre três vertentes atuantes no movimento sindical, conforme aponta Costa (1996, p. 91): a católica, a comunista ortodoxa e a ala mais jovem da militância do partido comunista, disposta a parcerias e conciliações impensáveis para a ala mais antiga do partido.

O legado crítico da experiência do teatro de agitprop

Composta por trinta e cinco personagens individuais e coletivos – entre eles as Vozes, o Coro e os slides a peça não é dividida por cenas e atos. Contudo, há seqüências bem definidas no movimento da narrativa, que inclui uma espécie de prólogo em formato de agitação e propaganda nas sete primeiras páginas, precedendo a apresentação dos personagens individuais e dos conflitos épicos que determinam seus interesses.

A articulação entre a Voz, o Coro e os slides nessa primeira seqüência já explicitam a apropriação crítica do legado das experiências desenvolvidas na URSS e na Alemanha, por Eisenstein, Piscator e Brecht. Cada procedimento tem sentido de conjunto ao mesmo tempo que independe das outras partes para expressar significado.

O uso dos slides, por exemplo, por vezes tem função acessória ao personagem Voz, com as imagens ilustrando a informação emitida por esse personagem narrador, noutras ocasiões o próprio procedimento assume a função narrativa, ao ilustrar a desigualdade de classe numa mesma empresa, ao fornecer informações sobre leis, lucros de empresas e registrar os fatos. Além disso, algumas imagens são retrabalhadas e montadas com recursos de sobreposição e contraposição, por exemplo, com objetivo de gerar estranhamento nos espectadores. Com o correr da peça, as seqüências de slides reaparecem entrecortando a trama narrativa, cumprindo a função de sintetizar imageticamente determinadas passagens que exigiriam uma reposição em cena aos moldes dramáticos.

Comparando a influência da estética de Piscator e de Brecht nessa peça e, em *Os Azeredo mais os Benevides*, Betti avalia que, no caso dessa obra, prevaleceu a marca piscatoriana, enquanto no outro trabalho os recursos antiilusionistas seriam mais filiados

ao legado brechtiano. Na avaliação da autora “a maior carga de informação extracênica presente em *Brasil versão brasileira* em alguns momentos sobrecarrega o palco com slides, comentários em *off* e cenas de documentários, e contrasta com o desenvolvimento dramático propriamente dito que se processa de forma plenamente realista” (1989, p. 144).

Para Fernando Peixoto, *Brasil Versão Brasileira e A vez da recusa*, de Carlos Estevam Martins, podem ser entendidas como um tributo à estética piscatoriana, pois “começam e acabam de forma mais épica, utilizando slides e canções revolucionárias, mas incluem, internamente, instantes de profunda emoção – os personagens não são desenhos esquemáticos, mas sim trabalhos com extrema precisão. Ambas tratam questões de comportamento, responsabilidade de ações e opções individuais, políticas” (1989, p. 21).

A nosso ver, a dosagem e posicionamento dos procedimentos épicos que Betti considerou excessivos – “slides, comentários em *off* e cenas de documentários” – cumprem a importante função de gerar o devido estranhamento ao desenvolvimento dramático em chave realista, que caso predominasse, reduziria a complexidade do material abordado às leis da forma dramática. Ou seja, como o conteúdo formalizado no “prólogo de agitprop” é a síntese do material épico que a estrutura da peça formaliza, o desenvolvimento posterior da trama com os personagens individuais representantes dos diversos segmentos de classe em disputa desempenha a função de analisar em detalhe as táticas, as contradições e impasses de cada grupo em confronto.

Cabe ressaltar, ainda, que a adequação funcional e crítica do que chamamos de “prólogo de agitprop” à estrutura narrativa da peça evidencia que o antagonismo apontado por Betti entre o teatro de rua – e a experiência acumulada de agitprop – e a produção para “teatro convencional” pode não ter ocorrido tal como registrado por boa parte da historiografia.

(...) A frente de criação constituída pelos autos de rua evidentemente não tinha condições de incorporar a diversidade e a complexidade de determinados temas que se constituíam em questões obrigatórias dentro do debate político nesse momento.

Paralelamente, a retomada de uma atuação em palco (ainda que fora do circuito teatral propriamente dito), implica necessariamente maior elaboração dos aspectos expressivos e traz à pauta a questão da linguagem e da representação da realidade.

(...) (BETTI: 1997, p. 144)

Pode-se constatar na peça que o amadurecimento dos experimentos de teatro de agitprop possibilitaram a construção de uma estrutura narrativa em que o realismo dramático opera mediante constante atrito, e esse movimento anti-dramático operado a contrapelo é o que impede que o gênero drama se torne hegemônico na obra. Essa articulação orgânica de formas e procedimentos põe em xeque a tese de experiências em paralelo, e incomunicáveis, entre o teatro de agitprop e o teatro político "mais convencional". E, de quebra, ao mobilizar os procedimentos de agitprop em perspectiva negativa e contra-hegemônica, tanto interna quanto externamente à peça, o dramaturgo desconstrói também o senso comum da crítica ao agitprop, que costuma alegar o caráter exclusivamente panfletário, positivo, e de baixa qualidade da estética de agitação e propaganda.

A sagacidade da representação dos movimentos da classe dominante

O estudo dos interesses e comportamentos dos segmentos da classe dominante, no âmbito da estratégia e táticas adotadas, é um dos méritos da peça, conforme aponta Berlinck: “a questão que se colocava era a de desvendar, de denunciar as formas de ação do imperialismo, ou seja, como o imperialismo se organizava no interior da sociedade brasileira. Para tanto, era necessário demonstrar que o imperialismo contava com fortes aliados internos” (1984, p. 95). Dentre eles, o presidente da república, que segundo Berlinck seria a representação do próprio Estado, a fração da burguesia brasileira representante direta dos interesses estrangeiros no país, representada pelo personagem Prudente de Sotomaior, presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava, e a fração nacionalista da burguesia nacional, representada por Vidigal, um industrial que, por ser membro da classe burguesa, não guarda contradição estrutural com seus pares cosmopolitas, e sim, com a classe operária. Conforme Berlinck “Vidigal é a personificação do capital em contradição com o trabalho” (*Op. Cit*, p. 99).

Para os representantes das multinacionais estrangeiras de petróleo não interessa que o Brasil desenvolva sua própria indústria, pois isso iria restringir-lhes as perspectivas de expansão do mercado consumidor. Da sabotagem à chantagem, todas as táticas são utilizadas para garantir os interesses do imperialismo.

O representante da Esso no Brasil, Sr. Lincoln Sanders – que mais adiante aparecerá também como representante do Citybank – procura se aliar com Vidigal,

representante da burguesia nacional, tentando unificar o ponto de vista das empresas privadas pelo fim da Petrobrás, empresa estatal. Enquanto Lincoln pressiona pelo fim do monopólio estatal para aumentar a produção imperialista, Vidigal se empenha pelo desenvolvimento do capitalismo nacional. Como se verá, o laço tênue que une a classe dominante dos dois países é o receio de que uma insurreição popular possa destituir-lhes o poder de detenção do monopólio dos meios de produção e acumulação. Nas palavras de Lincoln (1989, p. 263):

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!

LINCOLN – Isso é fácil de ser dito, Excelência. Mas é muito difícil ver o povo nos nossos escritórios, muito difícil passar a andar a pé. Muito difícil receber ordens de operários magros e suados. Muito difícil.

Mais adiante, quando Vidigal é forçado a aceitar o empréstimo do Citybank sobre a condição de não votar pela suspensão do contrato com a firma americana que constrói uma fábrica em Duque de Caxias, o diálogo entre Lincoln e Vidigal acima citado retorna *in off*. O impasse da burguesia nacional é que para se manter dominante no Brasil ela deve se manter subjugada aos interesses do poder imperialista dos EUA: o que lhe é vedado é o desenvolvimento autônomo da estrutura de poder que garante a consolidação do poder imperial. É nessa chave que podemos compreender a posição do personagem Dionísio, o presidente da República, que embriagado, formula o impasse da elite brasileira: “Querem se libertar dos americanos, não é? Mas nós somos americanos. É impossível ser brasileiro, entenderam? Brasileiro é um homem sujo...” (*ibidem*, p. 309).

Por meio do diálogo o dramaturgo explora com vigor o pressuposto de classe que determina o sentido ideológico de determinadas palavras de ordem pretensamente unificantes. Assim podemos entender a explicação que Vidigal dá a Claudionor e Tiago em recusa ao pedido de aumento dos operários da fábrica (*Op. Cit*, p. 267):

VIDIGAL – *(Entra no fundo. Papéis na mão. Os dois se aproximam. Vidigal se senta.)* Não é possível o aumento. Não é possível. Essa fábrica produz quase que só para a Petrobrás. É uma questão de patriotismo! Os operários não são capazes de entender isso? A Light aumentou o preço da energia elétrica, o Estado dobrou a taxa de água. Não é possível o aumento.

CLAUDIONOR – Eu entendo, doutor, mas é que...

VIDIGAL – Ainda não terminei. Não admito dentro da minha fábrica agitação de comunistas!

CLAUDIONOR – Sou católico, doutor. Quase fui padre.

TIAGO – Não é comunista, não, doutor. Foi ele que afastou o Diógenes do sindicato. Diógenes é comunista. O senhor conhece o Diógenes, não é doutor? *(Silêncio)*

CLAUDIONOR – Deixe o doutor falar, Tiago. *(Tiago se cala.)*

VIDIGAL – Que adianta aumentar salário num país pobre? É preciso esperar. Primeiro vamos fazer um Brasil forte, rico, satisfeito. Comunista é contra o Brasil. Nós andamos devagar, mas livres, entenderam? Livres!

CLAUDIONOR – O doutor tem muito de razão.

Por esse breve lance de diálogo o dramaturgo expõe a falsidade do discurso patriótico da burguesia nacional, evocado como justificativa da manutenção da desigualdade de classe, resguardando intocada a estrutura hierárquica de poder. Vidigal transfere o ônus do entrave ao desenvolvimento de sua classe para o operariado, que sob a coordenação sindical da ala católica, não é capaz de ir além da sinalização de uma possível greve, supostamente inevitável caso o aumento não seja concedido, porém, sem encampar o discurso radical, e pelo contrário – dá outro mérito da passagem – usa como moeda de troca na negociação de aumento a delação de um operário comunista, membro da ala que defendia aumento de 50% na assembléia do sindicato, além de reivindicar o mérito político de tê-lo afastado da direção.

Implicitamente, o que organiza as posições em jogo é a mediação que a estrutura do favor cumpre como organizadora das relações sociais, em princípio, antagônicas, que

aparecem apaziguadas no diálogo entre a liderança sindical, agora católica, e o proprietário. De passagem, o argumento de Vidigal – “É preciso esperar. Primeiro vamos fazer um Brasil forte, rico, satisfeito”. – antecipa a máxima dos economistas da ditadura – “é preciso fazer crescer o bolo para depois dividir” – que expõe sem meias palavras sobre as costas de quem recaiu o fardo do nacional desenvolvimentismo brasileiro, calcado numa “aliança de classes” rentável apenas para a fração dominante.

Um dos méritos da peça é enquadrar criticamente, por meio da figuração estética, o traço conservador da perspectiva nacional desenvolvimentista, num momento anterior ao golpe militar, portanto, em que o desmentido histórico do projeto ainda não havia se efetivado. O dramaturgo evidencia, por meio da organização formal do material, que o empenho pelo desenvolvimento capitalista do país, representado por Vidigal, não equivale ao desenvolvimento sócio-econômico da nação³⁴. A evocação do nacionalismo, por parte da burguesia, atende a conveniências de mercado, e a fleuma patriótica se inflama ou se abranda de acordo com a margem de lucro que se pode obter na difícil negociação com o capital internacional e a classe trabalhadora do país.

O nacionalismo aparece como discurso coercitivo, em chave chantagista, da classe dominante, e tem como contraponto de classe, na peça, a perspectiva internacionalista de unidade da classe trabalhadora, no caso, entre operários brasileiros e bolivianos, colocada em xeque no momento em que para defender o emprego em termos locais, os trabalhadores brasileiros deveriam aceitar serem empregados e explorados pela multinacional que explorará os operários bolivianos que os apoiaram financeiramente na greve. Esse argumento, colocado em assembléia pelo Operário C foi decisivo para a mudança de opinião dos operários, que implicou a manutenção da greve, após o governo ter pressionado a Justiça do Trabalho a dar ganho de causa aos operários demitidos, para arrefecer o ânimo da mobilização e dispersar a massa engajada:

OPERÁRIO C – Companheiros... Oçam o Diógenes. Ele tem razão, Claudionor. Oiça isso. (*As vaias diminuem. Diógenes batido.*) Companheiros. A gente viveu essa semana bonita, como? Foi com o dinheiro que o Sindicato dos Trabalhadores em Estanho na Bolívia mandou para nós. Não foi? Agora a gente vai trabalhar para a companhia que vai tirar petróleo da Bolívia? Vamos cuspir nos nossos companheiros? Vamos enterrar os bolivianos naquelas minas? (*Algumas palmas*) (*Op. Cit, p. 312*)

³⁴ Devo a observação à Rayssa Aguiar, pesquisadora que também analisa os rumos do teatro político no país.

No diálogo entre Claudionor e Tiago, o dramaturgo, militante do PCB, dá combate à vertente católica do sindicalismo expondo o pressuposto de suas expectativas e ambições, como semelhantes aos da classe dominante, ou seja, calcado no mito da livre iniciativa (*Op. Cit*, p. 270):

TIAGO – Ele tem muito de razão, não é pai?

CLAUDIONOR – Tem, meu filho. É patrão honesto, trabalhador. Tem muito de razão.

TIAGO – Mas por que a gente ganha pouco? A gente é trabalhador, é honesto.

CLAUDIONOR – Doutor Vidigal é homem estudado. A gente tem cabeça pequena.

TIAGO – Se eu fosse estudado, era como ele, não era?

Ao mesmo tempo, uma linha constante da peça é a reflexão de fundo sobre os motivos do isolamento da ação comunista no meio operário. Entre as causas possíveis, apontadas nos diálogos entre os personagens, estão a ortodoxia partidária e a falta de correlação de forças favoráveis naquele contexto para a massificação da luta, entre outros. Sabiamente, o dramaturgo militante procura compor a equação por meio da percepção de cada segmento de classe sobre o problema, aprendendo com cada um deles, e não apenas combatendo-os doutrinariamente em favor de sua posição partidária. Nesse sentido, na seqüência do diálogo entre Claudionor e Tiago temos a informação do preconceito, infundado na teoria, porém com conseqüências práticas diretas, da vertente católica sobre a frente comunista da militância sindical:

TIAGO – Por que os comunistas estão errados, pai?

CLAUDIONOR – O que eles dizem é bonito: querem que tudo seja de todos. Mas para conseguir isso brigam, gritam, xingam, fazem mais raiva ainda. Mais desconfiança. Envenenam a alma do operário, operário desacredita de justiça, perde ânimo de trabalhar. Patrão reclama, às vezes reclama forte demais. Daí ninguém mais segura a vida, como Deus pediu.

TIAGO – Eles tiram a liberdade da gente?

CLAUDIONOR – É.

TIAGO – O que é que eles fazem?

CLAUDIONOR – Se você quiser construir uma fábrica, eles não deixam.

TIAGO – Operário constrói fábrica no Brasil?

CLAUDIONOR – Não conheço nenhum. Mas pode construir, se quiser (*Idem, ibidem*).

A questão reaparece na assembléia dos operários da Fundação Vidigal, por meio do embate entre Diógenes e Tiago (*ibidem*, p. 279):

DIÓGENES – Você quer aprender a trabalhar para patrão, os comunistas querem aprender a fazer um mundo sem patrão!

TIAGO – Mundo sem patrão? Então não se dá mais prêmio para quem trabalha e aprende a se esforçar? O que adianta trabalhar, então? Vida de uniforme? Onde todo mundo é igual. Quem cospe Deus e quem respeita Deus é igual? Vai demorar ainda muito para o homem ser gente como Deus pediu. O que não pode é fazer o homem não ter mais paixão de viver. É trabalho e trabalho. Não é feio ser pobre não, companheiro! Feio é não respeitar a vida!

Nota-se que o embate é travado muito mais com base nos ideais do que nas contradições da situação prática, e a pendenga finda com o espancamento do comunista Diógenes pelos operários católicos após Diógenes ter atacado a crença no Deus da igreja católica.

Além do espancamento do comunista pelos operários católicos ofendidos em sua fé, a violência é também o desfecho da prestação de contas entre Espártaco e Tiago, após o término da assembléia e é a solução cênica encontrada para o desfecho do confronto entre a classe operária e a classe dominante, com o assassinato de Diógenes.

Ao término da assembléia, Espártaco é agredido oral e fisicamente por seu pai, que o chama de conformista, por discordar da tática de luta pelo aumento de 50% e da denúncia do líder sindical Claudionor. O foco recai rapidamente para o conflito pessoal

do jovem militante, numa seqüência breve em que ele canta para o público como quem estivesse pensando alto – “Ah, meus senhores, vida é difícil lição.” –; dialoga rispidamente com uma mulher prostituta com quem mantém um caso, que lhe pede dinheiro alegando doença da filha e afirmando não ter saído, naquele dia, com marinheiro americano por causa dele – note-se que o dramaturgo não deixa de fora das relações de mercantilização, e da presença do imperialismo americano, sequer as relações amorosas, dispensadas na peça de um tratamento dramático exatamente por estarem submetidas a essas relações de poder estruturais, de caráter épico –, e chora suas mágoas com José, um operário mais velho, que o consola; até Espártaco se deparar com Tiago.

Na seqüência, os dois jovens militantes se enfrentam, primeiro em termos retóricos, e são incitados ao confronto físico por oportunistas apostadores que visam lucrar e se divertir com a peleja. No confronto verbal, cada qual faz um ataque e os agredidos não sabem como responder a ofensiva adversária, o que indica, em certo sentido, a inexperiência política de ambos, e a solução da força como paliativo para um embate que não poderia ir adiante em função do nível dogmático e estereotipado dos argumentos.

ESPÁRTACO – Tiago. Tiago da Rosa. (Tiago pára) Católico, não é? Você viu como ficou Diógenes? Você sabe se ele ainda está vivo? Como é, católico? (*Começa a entrar gente e rodear*). A bondade? Onde está a bondade?

TIAGO – Não sei, Espártaco. Não sei.

ESPÁRTACO – Fala agora. Tem que dar na cara para todo mundo ficar bom? Como é?

TIAGO – Não é tudo de todos? Como é que diz que a gente não vale nada? Não é tudo de todos? Como é que pode ser de todos se eu não valho nada?

ESPÁRTACO – Não sei, não sei (1989, p. 283).

Paradoxalmente, é a partir dessa luta que Espártaco e Tiago amadurecem suas posições e passam a atuar de modo mais intenso nos debates das assembléias, ao ponto de atuarem como os protagonistas da defesa dos piquetes da greve, e por isso terem sido presos e torturados. Aliás, a contradição entre o término da greve e a manutenção do

cárcere dos dois operários foi outro argumento forte utilizado pelo Operário C, em conjunto com Diógenes, para convencer a massa a manter a greve, que passava a ter caráter abertamente político, e não mais existir em função do problema conjuntural da demissão de um pequeno grupo de funcionários.

Reuniões e assembléias colocadas em cena

O dramaturgo faz valer sua experiência como militante partidário para reportar em cena, com riqueza de detalhes, uma reunião da base do Partido Comunista Brasileiro na Fundação Vidigal, composta por quatro operários, sendo dois deles, pai e filho, respectivamente, Diógenes e Espártaco.

Como em boa parte das peças de Vianinha, temos um conflito entre pai e filho, que apesar de estarem do mesmo lado político, divergem em relação às táticas para organizar a base operária. Enquanto Diógenes procura legitimar seus argumentos com base na experiência alegada de vinte anos de militância no partido, seu filho procura mostrar que o resultado das propostas não surtiu o efeito esperado, o que implicaria um desajuste entre as táticas adotadas e a realidade concreta (*Op. Cit*, p. 275):

ESPÁRTACO – Sei que ele afastou o companheiro do cargo de conselheiro no sindicato. Mas eu disse que ele é honesto, não disse que ele faz as coisas certo. Se o Claudionor faz luta anticomunista, os comunistas também tem 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!

DIÓGENES – Os comunistas são isolados. É diferente. Somos isolados!

ESPÁRTACO – Quando o companheiro estava no sindicato queria que o sindicato não reconhecesse mais as decisões da Justiça do Trabalho! É aí que a gente se isola. A massa não entende isso. Se divide. Foge de Sindicato. Não podemos levar mais divisão ainda lá na assembléia.

DIÓGENES – O sindicato é dirigido por um católico que só sabe arranjar festinha para operário. Que só sabe comprar mesa de pingue-pongue. É culpa dos comunistas se o Claudionor acha que operário deve passar a vida com fome e

jogando pingue-pongue? Os comunistas são culpados de haver patrão, de haver exploração? Então é melhor mesmo acabar com o comunismo, companheiro!

ESPÁRTACO – Quando comunista pede coisa que a massa não entende deixa de ser comunista, companheiro!

DIÓGENES – Defensiva. Isto é linha perna aberta! O companheiro não está atuando de acordo com a linha do partido. Isso é reunião de comunista, companheiro. Não é reunião de guarda salva vida! (Silêncio)

ESPÁRTACO – Não tenho mais nada a dizer. Não sei. Não sei.

O confronto entre os dois personagens comunistas dá a ver sobretudo o diagnóstico da conjuntura desfavorável para a esquerda. Espártaco entende como causa do isolamento do partido comunista os equívocos internos adotados anteriormente, enquanto Diógenes amplia a leitura política da correlação de forças e avalia que o isolamento é conseqüência da luta de classes, e não das ações internas dos militantes, embora sem disposição para autocrítica de táticas de mobilização e luta que não surtiram resultado.

O desfecho da seqüência da assembléia dos operários, com Diógenes machucado após a surra que levou ao destratar a crença dos católicos em Deus, deslegitima sua posição e dá credibilidade para Espártaco, que se diferencia do perfil ortodoxo, idealista, egocêntrico, embora experiente, do pai, por ser mais aberto para articulações com outras correntes operárias e demonstrar compreensão do desajuste entre teoria e prática de esquerda.

ESPÁRTACO – Chega, pai. Chega. Viu? Viu o que adiantou dividir e mais o quê. Não tirou ação. Nunca a gente vira ação. Viu? Aceitaram os vinte por cento... Nem sabe se aceitaram. Até o Claudionor era capaz de aceitar os trinta por cento... Viu? Viu o que você fez? (*Op. Cit.*, p. 281)

Entretanto, as posições de Espártaco, que aparentam ser inicialmente mais lúcidas e ponderadas vão se mostrando progressivamente mais atreladas a bandeiras de luta por vezes pautadas pela burguesia nacional, como pode ser notado na divergência com Diógenes sobre a proposta da célula do PCB na fábrica denunciar o dirigente sindicalista Claudionor de peleguismo (*Op. Cit.*, p. 294).

ESPÁRTACO – Precisamos dele [Claudionor] para pedir que o governo tome providências. Precisa acabar com o que a Comissão Parlamentar de Inquérito denunciou.

DIÓGENES – Precisa acabar é com operário capacho.

ESPÁRTACO – É a nova linha do partido.

DIÓGENES – Na minha opinião é linha burguesa. (...)

A CPI a que Espártaco se refere foi instaurada por Vidigal, o patrão daquela fábrica, e atende por isso primeiramente aos interesses monopolísticos da classe dominante brasileira.

O antagonismo entre as duas posições ocorre no momento em que está em pauta a decisão de fazer ou não uma greve em defesa da garantia de emprego de operários demitidos. A greve seria útil para a burguesia nacional, pois pressionaria o governo contra o acordo com multinacionais estadunidenses, e Espártaco nesse momento vê com pragmatismo a unidade de interesses da classe trabalhadora e do patronato nacional, contra os interesses imperialistas (*ibidem*, p. 299):

DIÓGENES – (*Pegando o papel*) 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.

ESPÁRTACO – Nós vamos fazer uma greve. Isso é luta de classe ou não? Mas não pode esquecer que tem um inimigo principal, que está apodrecendo o Brasil inteiro. Precisa é tirar o americano daqui. Se burguês quer tirar americano também, pode vir. Eu quero é um Brasil novo. Já. Amanhã.

No conflito entre pai e filho, personificado nesta peça por Diógenes e Espártaco, o antagonismo das duas posições de esquerda é complementar e existe uma síntese conseqüente do choque das posições opostas, geradora de um movimento dialético que permite à ortodoxia da esquerda reconhecer seus limites de método de trabalho de base, ao mesmo tempo em que seu radicalismo impõe um obstáculo ao empenho ingênuo da esquerda jovem disposta a se aliar com a burguesia. E essa disposição questionadora das

doutrinas anteriores do partido, a despeito da ingenuidade política, cumpre a função de colocar em xeque a prática política predecessora.

Segundo Betti, ao analisar a relação entre pais e filhos nas três peças em questão, enquanto Diógenes e Claudionor representam, respectivamente, a esquerda ortodoxa e a vertente católica progressista, “Espártaco e Tiago personificam as potencialidades das alas jovens de militantes e líderes operários em seu aprendizado possível” (1997, p. 140).

E Berlinck propõe que a posição do dramaturgo estaria impressa na atitude de Espártaco: “Para Espártaco, o isolamento dos comunistas se deve à própria ação inadequada dos membros do Partido. E dessa forma, Vianinha consegue, de uma maneira sutil, introduzir a sua crítica à cúpula dirigente do Partido: os comunistas fracassam porque a cúpula dirigente é composta por personalidades autoritárias, formais, insensíveis, distantes, etc” (1984, p. 105).

No entanto, para se sustentar, o argumento de Berlinck depende de afirmações externas aos dados que a peça apresenta. Por exemplo, o pesquisador afirma que a vertente sindical católica “possui, segundo a peça, uma visão menos autoritária, menos machista e mais flexível do processo político. A sua posição, na verdade, se aproxima da de Espártaco”. Há, de fato, aproximação nas posições de Espártaco e dos operários não-comunistas, mas pela disposição conciliatória, que Berlinck nominou como “visão mais flexível do processo político”. Como o desfecho da peça – a partir do momento em que, na reunião da célula do partido, vence a posição de denúncia, na assembléia, das articulações conciliatórias promovidas por Claudionor – não está de acordo com a hipótese interpretativa do pesquisador, ele insere numa nota de rodapé seu questionamento, sem contudo, colocar em xeque sua própria linha de argumentação: “Eu me pergunto porque Vianinha deu esta solução à trama? Eu não consigo encontrar uma resposta convincente. Será que esta “solução” representa o limite da consciência do autor? Ou será que a “solução” autoritária era a única vislumbrada na própria trama – o que é outra forma de colocar a mesma dúvida mas que resulta em desdobramentos distintos?” (*idem, ibidem*).

Por outro lado, Costa, em leitura divergente à de Betti e Berlinck, ao fazer breve menção à peça em *A hora do teatro épico no Brasil* vai além, e aponta caminho diverso daquele esboçado por Berlinck:

Embora o dramaturgo não esconda a sua preferência pelo ponto de vista do militante ortodoxo (aquele que permanece até o fim reafirmando a 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 depois de a peça ter enveredado pelo perigoso terreno do *wishful thinking*: o empresário nacionalista rompe com o governo vendido ao imperialismo e a polícia avança atirando sobre os trabalhadores agora em greve política (uma espécie de metáfora luxemburguista da revolução). O comunista ortodoxo é atingido pelos tiros mas permanece de pé apoiado pelo sindicalista católico. E, ao contrário do ocorrido na *Mais-valia [vai acabar, seu Edgar]*, aqui a apoteose retoma seu caráter de homenagem: no enterro do herói – celebrado por todos como tal –, jovens católicos e comunistas se unem para assumir a sua herança e dar continuidade à sua luta (1996, p. 91).

A manifestação da consciência do subdesenvolvimento em chave teatral

No ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento* (1989) Antonio Candido estabelece, de acordo com o que observou em estudo de Mário Vieira de Mello, a diferença das manifestações de percepção do país com relação ao seu estágio de desenvolvimento. Para Mello, segundo Candido:

“(...) até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de "país novo", que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de "país subdesenvolvido". Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra.

Na literatura, a consciência do subdesenvolvimento teria se manifestado primeiramente em alguns romances do ciclo regionalista do Nordeste, da década de 1930. De acordo com Candido, a ficção regionalista “abandona a amenidade e a curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (*Op. Cit.*, 142) pois, segundo o autor, a consciência do subdesenvolvimento teria se manifestado claramente a partir de 1950, após o término da II Guerra Mundial.

No teatro, talvez seja possível afirmar que por volta de 1955, com a produção de obras como *A moratória* de Jorge Andrade, tenha se manifestado o prenúncio dessa consciência, sobretudo como manifestação do mal estar em relação ao progresso que alijava da esfera dos privilegiados inclusive remanescentes da decadente oligarquia rural que outrora comandara o país. Progressivamente, e em curto espaço de tempo, a produção de peças escritas por autores nacionais engajados, tais como *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, e *Revolução na América do Sul* (1961), de Augusto Boal, elaboram um ponto de vista crítico sobre as relações de trabalho no Brasil, e dão a ver a dimensão periférica do Brasil, na medida em que ajustam no alvo de sua crítica a política imperialista das grandes potências.

Uma das características da consciência do subdesenvolvimento é a destituição do ponto de vista passivo sobre a condição de atraso do país. “Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas” (*idem, ibidem*).

Na presente fase, de consciência do subdesenvolvimento, a questão se apresenta, portanto, mais matizada. Haveria paradoxo nisto? Com efeito, quanto mais o homem livre que pensa se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbui da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. No entanto, encara com maior objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura (*Op. Cit*, p. 154).

Nesse sentido, consideramos a peça *Brasil, versão brasileira* emblemática do processo de amadurecimento, no teatro brasileiro, da consciência do subdesenvolvimento, não apenas por encarar o problema na ordem do conteúdo, como aponta Berlinck³⁵, mas por operar uma síntese produtiva entre a causalidade interna da

³⁵ “Em *Brasil versão brasileira*, o país era concebido como uma sociedade subdesenvolvida, isto é, sem recursos de capital, com a riqueza concentrada nas mãos de uma pequena parcela da população. O subdesenvolvimento, entretanto, não era visto como um “estado natural” da sociedade: ele era produzido pelo imperialismo, pelo capital estrangeiro, que retirava do país as suas riquezas quer seja sob a forma de produtos naturais (petróleo, no caso da peça), quer seja sob a forma de capital. Num primeiro momento, então, tratava-se da tomada de consciência desse subdesenvolvimento, ou seja, era necessário ensinar o

dinâmica de acúmulo da dramaturgia nacional relativa ao teatro político e formas até então importadas da estética de agitação e propaganda, como o uso das imagens projetadas em slides associadas à voz narrativa, que confrontam a estrutura dramática do enredo, fazendo com que o realismo dramático de peças como *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube* seja evitado, em benefício da forma épica, correspondente às exigências do material que formaliza.

A questão nacional perpassa toda a peça, a começar pelo título. A efetividade de um projeto de país para os brasileiros é colocada sob suspeita pela trama que desvenda os mecanismos de exploração das riquezas e da classe trabalhadora local. Por meio de diversos pontos de vista de classe, a questão é problematizada.

Em diálogo travado com policiais na sala de tortura, após a repressão da greve, Tiago responde a indagação do policial:

POLICIAL 3 – Você sabe quanto uma greve dá de prejuízo para o Brasil?

TIAGO – Não sei. Para mim não dá prejuízo.

POLICIAL 3 – Quer dizer que o Brasil não importa?

TIAGO – O Brasil se importa comigo?

POLICIAL 3 – Acho que sim, meu filho. Brasil constrói estrada, arranja comida para a gente. Brasil é muito importante! Sabe, comunista? Brasil é muito importante! Não é? Não é, comunista? Não é comunista? (*Afunda*) (*Op. Cit.*, p. 306).

A idéia de Brasil evocada pelo policial é coercitiva e, contra ela e a violência que ela representa, o operário assume posição de classe, evidenciando que o suposto prejuízo causado pela greve é para a classe que encara o país como um negócio, enquanto para a classe trabalhadora a greve é forma de luta contra a desigualdade. O Brasil empreendedor, construtor de estradas, produtor de alimentos, não é inclusivo para a classe trabalhadora. Na crítica ao imperialismo que perpassa toda a peça, a imagem de país prevalece como a de um balcão de negócios a serviço do capital estrangeiro, e o ponto de vista dos trabalhadores tensiona essa condição histórica.

povo que o Brasil era um país de muitos recursos naturais e que a sua pobreza se devia ao imperialismo” (1984, p. 94).

Para Dionísio, o presidente da república, não é possível a libertação dos americanos porque são os brasileiros também americanos e, seria impossível ser brasileiro, porque brasileiro é, segundo o personagem, “um homem sujo” (*Op. Cit*, 309). A pretensão da elite local é se misturar com seus pares cosmopolitas, não reconhecendo-se no país que herdou a conseqüência de ter explorado a mão de obra escrava de negros africanos para cá trazidos nessa condição. É explícita a conotação racista do preconceito contra o brasileiro, um homem sujo...

Na boca do industrial brasileiro Vidigal, o povo é evocado de modo oportunista, quando lhe interessa a mobilização do operariado e das classes populares no momento em que a ação imperialista prejudica sua margem de lucro: “Estão retalhando o povo nos gabinetes, minha gente. Retalhando. Precisa vocês agora, o povo brasileiro. (...)” (*idem*, p. 313).

Logo após a maioria operária se define pela manutenção da greve e o coro se manifesta – “Queremos Brasil brasileiro. É greve, companheiro” (*idem, ibidem*) assumindo na luta a postura de cobrança por uma versão brasileira, ou que atenda às necessidades das classes populares do país.

E, por fim, Diógenes, o experiente militante operário, vitorioso em sua manobra pela continuidade da greve, começa a cantar uma canção de agitação no momento em que a polícia chega para reprimir a assembléia.

DIÓGENES – Levanta, Brasil,
Levanta, Brasil,
Nunca mais servil.
O dono desta terra é o povo
Vamos começar um Brasil de novo
(Fala) Vamos, gente. Força. Eles têm medo.
Força. Eles não podem matar um povo.
(...)
Levanta, Brasil.
Levanta, Brasil.
Nunca mais a boca calada. Nunca mais vida emprestada.
Queremos vida na nossa mão,
Vamos fazer um Brasil irmão (*Op. Cit*, p. 314).

Fuso horário: teatro e desideologização

Por fim, ao que tudo indica, *Brasil, versão brasileira* foi a última peça que Vianinha escreveu antes de tomar como tema a questão agrária. Não deixa de ser sintomático, se considerarmos arbitrariamente sua produção como uma espécie de narrativa contínua sobre a experiência brasileira de seu tempo, que o último episódio narrado antes de *Quadro quadras de terra* seja o da morte de um experimentado dirigente operário do partido comunista, no momento em que ele conduzia a guinada de uma greve que começara em cumplicidade de interesses com a burguesia nacional, e que por força de sua lúcida intervenção, assumia no momento um caráter político, de classe.

O valor crítico da peça está no fato de ela não figurar o sentimento de realidade da maior parte da esquerda da época, sendo o PCB a força protagonista. A obra não resolve no teatro os impasses políticos externos à esfera artística, pelo contrário, o dramaturgo empenha-se exatamente em configurar esteticamente a complexidade desses impasses. Nesse sentido, a obra é parte integrante do conjunto de peças produzidas nos anos anteriores ao golpe de 1964 que operou como força produtiva de conhecimento.

Após passar a limpo o percurso da luta operária urbana, antiimperialista, evidenciando o caráter conciliatório da bandeira nacionalista, e chegando portanto à conclusão de que o momento não era de revolução, mas de contra-revolução em andamento, o dramaturgo se volta para o território conflagrado de lutas sociais do Nordeste brasileiro, e toma como tema a questão agrária, como que a examinar, pela lente teatral, se por aquela trajetória seria viável ou não o desencadeamento de um processo de transformação social que viesse a se configurar como uma mudança radical da estrutura de poder do país.

Note-se que, naquele contexto, o teatro exerceu relevante papel no ajuste de nosso fuso horário ideológico: na terra que fora colônia de metrópoles européias o modelo de revolução proletária não poderia ser aplicado automaticamente. O foco do dramaturgo percorre então caminho inverso: retrocede da luta operária do meio urbano para o meio rural e à resistência camponesa ao progresso expropriador.

Em síntese, conforme procuramos enfatizar, três feitos da peça, entre outros, são: em termos formais, tirar proveito épico dos procedimentos do teatro de agitação e propaganda, evitando assim o risco da supremacia da forma dramática da peça; no plano político, tomar como alvo a política de aliança de classes com a burguesia nacional, que

o PCB propunha como estratégia etapista para consolidação da revolução brasileira; e expressar no teatro o momento de maturidade da consciência do subdesenvolvimento.

5 – Os limites e avanços de *Quatro quadras de terra*

Em 1963 Oduvaldo Vianna Filho escreve sua quinta peça de autoria individual, *Quatro quadras de terra*, que estreou no final daquele ano, dirigida por Carlos Kroeber, com assistência de João das Neves, como parte do repertório da segunda UNE Volante, ação política e cultural da União Nacional dos Estudantes em parceria com o Centro Popular de Cultura (CPC), organização que Vianinha integrava. Consta da apresentação da peça editada na coletânea organizada por Yan Michalski (1981) que o trabalho foi apresentado em quase todas as capitais do país.

No ano seguinte ao de sua estréia, a peça recebe o prêmio latino-americano de teatro promovido pela *Casa de las Américas*, em Havana, e passa a integrar o repertório das brigadas teatrais de agitação e propaganda de Cuba daquele período pós-revolucionário. Em função desse trânsito peculiar da peça, Costa pondera: “Até por causa desse prêmio, é uma peça que merece um estudo à parte, na medida em que corresponde a critérios do “projeto continental” impulsionado por Cuba e historiado por Marina Pianca (1996, p. 91).

O presente capítulo pretende analisar a relação entre a estrutura formal da peça com a função política que a obra cumpriu naquele contexto de engajamento da fase pré-golpe militar de 1964.

Recuo formal e antinomia estética

Apesar de as experiências do teatro épico e do teatro de agitação e propaganda no Brasil estarem em estágio avançado em 1963, e de Vianinha ser um dos principais protagonistas, cabe notar que a estrutura de *Quatro quadras de terra* representa um recuo formal se comparada com peças como *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1960), e *Brasil, versão brasileira* (1962). A característica fundamental da obra, segundo Costa, é “a adoção de um partido nitidamente dramático, de tinturas naturalistas (ao estilo gorkiano), a começar pela restrição do espaço da ação dramática ao interior e imediações da casa dos camponeses em processo de expulsão das terras do coronel. Um nítido recuo em relação a *Mais-valia* e a *Brasil versão brasileira*” (1996, p. 91).

Betti reitera a percepção de recuo ao comparar as estruturas das três peças escritas, segundo ela, para “palcos convencionais”, por Vianinha, durante a fase em que

integrava o CPC: “se em *Brasil versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides* é possível observar o esforço aplicado de rompimento com uma estética realista e a tentativa de utilização de recursos de distanciamento, em *Quatro quadras de terra* sente-se uma maior aproximação com o realismo antes observado no Arena” (1997, p. 137).

Em balanço crítico sobre a peça, o crítico Jefferson Del Rios avalia que apesar dos “defeitos” – monótona linearidade ao descrever a luta dos camponeses contra o proprietário que pretende expulsá-los da terra; visível fragilidade estrutural enquanto enredo dramático; incômodos arroubos discursivos – a peça contém preciosas indicações sobre características básicas da futura dramaturgia de Vianinha: cuidado no registro da linguagem popular, que expressa a conjunção do ficcionista com o pesquisador e o repórter; atração pelo choque entre o velho e o novo, que se materializa na divergência entre pai e filho por motivos políticos e existenciais; final marcado pela dúvida e o ceticismo, que evita o desfecho panfletário (1981, p. 286). Os problemas apontados por Del Rios dizem respeito a um problema de fundo, já presente em *Eles não usam black-tie*, e bem analisado por Iná Camargo Costa (1996): o conteúdo épico não encontraria na forma dramática a expressão estética adequada. Antinomia estética é o termo que denomina esse desalinho entre matéria social e forma estética.

Todavia, a despeito da proximidade temporal entre as duas peças, o veloz processo de acumulação de experiência épica que ocorre no intervalo de 1958, data de estréia de *Black-tie*, e 1963, data de estréia de *Quatro quadras de terra*, difere o sentido da antinomia estética presente nas peças. Enquanto a peça de Guarnieri inaugura no teatro brasileiro o protagonismo do proletariado, ainda que via família nuclear e secundarizando a ação da greve e de sua repressão, a peça de Vianinha é escrita no momento de maior ascendência do engajamento das classes populares e é antecedida por outras obras do teatro político que abordaram o tema da questão agrária, como *Mutirão em Novo Sol*, analisada em capítulo anterior. Além disso, como ator – de *Revolução na América do Sul*, entre outras peças – e dramaturgo de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, Vianinha já havia dado um passo adiante dos limites dramáticos da concepção de realismo vigente anteriormente. Isso faz com que a opção pela forma dramática não seja consequência da falta de acumulação. Ao que tudo indica, o dramaturgo fez uma opção consciente pelo uso da forma dramática para tratar a questão épica. Caberá à indagação ao texto dramatúrgico a procura pelo sentido dessa opção.

A peça pode ser interpretada como uma metáfora dos impasses políticos da esquerda brasileira no processo de ascenso das classes populares, ou, num sentido mais direto, podemos compreender que o apelo ao recurso dramático foi uma aposta consciente do dramaturgo diante do desafio de estabelecer relação de empatia com o público camponês, a que a peça se destinava, naqueles anos em que o circuito das produções do teatro político profissional encontrava capilaridade entre os segmentos engajados dos camponeses, estudantes e operários. Nesse caso, podemos atribuir à aposta consciente a influência que a posição majoritária do partido comunista teria exercido sobre o dramaturgo, ao inculcar-lhe o olhar paternalista para o público camponês.

Em suma, trata-se de verificar na análise da peça se o problema diz respeito a um recuo estético em função de uma exigência política, ou significa propriamente um retrocesso, no sentido do apego ao realismo burguês. Ou ainda se, numa acepção dialética, um elemento engendra o outro e vice-versa: o formato paternalista da proposta de conscientização das massas do partido comunista teria na forma dramática sua forma de expressão adequada, o que faz com que a precariedade da configuração estética seja, por sua vez, vestígio do impasse experienciado na política efetiva. O paternalismo com as massas seria a consequência de uma política de conciliação de classes com a burguesia nacional, na lógica da teoria etapista da revolução brasileira, e a figuração dramática da matéria social seria a expressão estética dessa limitação.

Nos seus textos de intervenção, Vianinha demonstra preocupação recorrente com a recepção das produções teatrais perante as classes populares. No ensaio “Teatro de Arena: histórico e objetivo”, de 1959, após diagnosticar que o teatro permanece alienado da realidade objetiva brasileira, afirma: “é ainda um teatro ético, alienado e circunscrito à emoção tradicional e convencional – um teatro ainda fortemente sentimental. Mas sentimental em termos brasileiros, e alienado em termos brasileiros. Muito mais próximo portanto para o espectador, para a verificação de sua própria alienação (1983, p. 27). O argumento aponta para a relação existente entre a forma teatral e as condições de recepção de determinado público.

No CPC a discussão sobre a comunicabilidade das obras de agitação e propaganda produzidas em diversas linguagens era intensa. Nesse sentido, uma hipótese é que a opção pela forma dramática em *Quatro quadras de terra* seja uma escolha tática, pautada pela necessidade de meios do envolvimento da platéia, mesmo que pela via da identificação dramática. Nesse caso, a opção pelo drama seria pautada pelo

critério da função estética que a peça teria a cumprir: aposta na comunicação com o espectador e, por meio desse canal, fazer a realidade teatral remeter o mesmo espectador à crítica de sua própria realidade, com o propósito final de transformação (OLIVEIRA: 2004, p. 43).

Isso, entretanto, não autoriza a suposição de que o dramaturgo teria consciência dos impasses da proposta. A diferença de público das peças *A mais valia vai acabar, seu Edgar* e *Quatro quadras de terra*, urbano e majoritariamente universitário no caso da primeira, e camponês no caso da segunda, pode ter sido fator determinante para a opção do dramaturgo na eleição dos procedimentos técnicos no momento de produção de suas peças.

Nexo entre forma estética e forma social

Conforme analisamos no capítulo “Teatro e questão agrária” a peça foi escrita num período em que as posições políticas em torno desse problema já estavam radicalizadas. Naquele contexto, é possível afirmar que havia ao menos três alternativas de engajamento no âmbito da questão agrária: o grupo dos comunistas do PCB, que após a cisão com as Ligas potencializaram a organização de sindicatos rurais e a luta pela melhoria dos salários, pelo descanso semanal remunerado, pelo 13º salário, etc; a ala da igreja, cujo objetivo era se contrapor às tendências esquerdistas atuando também na organização de sindicatos; e as Ligas Camponesas, que lutavam pelo acesso a terra e pela execução da reforma agrária radical.

No momento em que o CPC desenvolve a segunda fase de suas atividades e Vianinha escreve seus textos não-agitativos, alguns outros fatos tornam ainda mais acalorado o debate em torno da questão da terra: o Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, realizado em Belo Horizonte, em 1962, a legalização dos sindicatos rurais e a intensa sindicalização no campo, durante o governo Goulart, a desapropriação de duas fazendas, entregues a camponeses por Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, a concessão de salário mínimo para os plantadores de cana por Miguel Arraes, governador de Pernambuco, as inúmeras manifestações em prol da reforma agrária, como a de Recife, em 1963 e, no mesmo ano, o estabelecimento do Estatuto do Trabalhador Rural, que lhe assegura a sindicalização e os mesmos direitos dos trabalhadores urbanos (BETTI, 1997, p. 134).

O dramaturgo se deixa pautar pela intensidade dos conflitos no campo, sobretudo na região do Nordeste brasileiro, área de maior atuação das Ligas Camponesas e de ligação orgânica com movimentos culturais e de educação, como o Movimento de Cultura Popular (MCP). Nelson Xavier, em depoimento a Barcellos, é enfático ao falar da influência do MCP sobre Vianinha, e por consequência sobre a criação do CPC: “O MCP foi extremamente revolucionário. Foi único, foi primeiro. Então, o Viana não pode ter tido essa idéia sem ter-se baseado no que viu lá. Ele passou por lá. Como ele, ninguém teve a idéia de aproveitar a experiência, de trazê-la para cá...” (1994, p. 375). Seis anos antes, o Arena já tinha realizado suas incursões teatrais na região conflagrada dos camponeses e, segundo Betti, aquela experiência de contato direto foi fator importante para a elaboração dramaturgica de Vianinha sobre a questão agrária.

Em 1963 a palavra de ordem “Reforma Agrária, na lei ou na marra!” era uma das principais bandeiras de luta da campanha pelas reformas de base, e na linha de frente dos confrontos, protagonizando as ações de maior radicalidade, estavam as Ligas Camponesas. Francisco Julião, um de seus principais líderes, foi possivelmente o responsável pela elaboração de um ponto de vista sobre as mazelas do país que colocou a questão agrária, e sobretudo a proposta da reforma agrária, no centro do debate sobre os problemas nacionais. A título de exemplo, vale destacar um trecho do texto de agitação “O ABC do Camponês”, em que a questão agrária pode ser compreendida como uma espécie de lente/metáfora para o entendimento do país:

Os estudantes querem a reforma agrária, pois só assim o ensino será gratuito para todos. E a dona-de-casa, que não sabe o que fazer para alimentar, vestir e botar o filho na escola. E os professores, porque são explorados como os camponeses. E os médicos e enfermeiros, porque estão com os hospitais entupidos de camponeses com a pele pegada no osso por causa da fome, que é a mãe de quase todas as doenças. E os advogados. E os engenheiros. E os escritores, que não podem viver de seus livros porque há milhões de camponeses analfabetos. E os jornalistas e tipógrafos sacrificados como os escritores, explorados, espancados e até assassinados como os camponeses. E os juízes e promotores que não se dobram aos potentados e coronéis. Que não vendem sentenças nem pareceres. Que não negociam a sua promoção. Os funcionários públicos também querem a reforma agrária, sobretudo os modestos, que não agüentam mais a carestia da vida, porque há milhões de brasileiros na tanga e no cambão. Até os soldados da polícia, que no seu atraso ainda perseguem, prendem e espancam camponeses, querem a reforma agrária. Pois são filhos e irmãos de

camponeses. Mais desgraçados ainda do que eles. Porque não tem ainda sequer o direito de votar. A grande maioria da nação quer a reforma agrária. Porque a reforma agrária é a salvação do Brasil. É a libertação do camponês. É o sertanejo sem deixar nunca mais a sua terra. É a morte do latifúndio. É o fim do coronelismo. Do eleitor de cabresto. Do pau-de-arara. Do atraso. Da fome. E da miséria (JULIÃO *apud* STEDILE, 2006, p. 194).

Note-se que, do ponto de vista do ajuste retórico, a opção tática da linha argumentativa de Julião articula uma ampla gama de problemas sociais – educação, alimentação, saúde, justiça, liberdade de imprensa, segurança pública e baixa remuneração do funcionalismo público – e atrela, como possibilidade de solução para todos os problemas, a alternativa da reforma agrária. À época, o argumento de que num país rural a solução dos problemas sociais viria do campo era bastante verossímil. Todavia, o limite reformista do argumento é evidente, pois a perspectiva de resolução do problema não revoluciona o modo e as relações de produção do sistema capitalista. O horizonte é o da reforma agrária clássica, necessária para a dinamização do mercado interno, de acordo com os preceitos do nacional-desenvolvimentismo, que no Brasil teve como expressão máxima de radicalidade o modelo copiado e limitado da revolução passiva nacional e democrática, anti-imperialista e contra o latifúndio³⁶.

O problema é complexo, pois se de um lado o viés reformista torna indistinguível os rumos das Ligas e do PCB, por outro, em termos de métodos de ação, a ênfase que as Ligas Camponesas conferem à luta por todos os meios em prol da desapropriação dos latifúndios, incluindo a ocupação, ataca frontalmente a lógica da propriedade, enquanto a opção tática do partido comunista foi de organização dos trabalhadores rurais assalariados pela bandeira das leis trabalhistas. Fica a hipótese de que o texto, como instrumento de agitação e propaganda, seja exemplar de casos em que a opção tática se sobrepõe à estratégia, diante do objetivo de aglutinar apoio, e não afugentar potenciais aliados do meio urbano.

No IV Congresso do PCB (1954) os comunistas ligados às Ligas foram derrotados na defesa do papel revolucionário prioritário do campesinato frente ao trabalhador assalariado nas lutas rurais, e na tese de que a luta contra a estrutura agrária

³⁶ A título de referência, segue trecho da resolução do IV Congresso Nacional do PCB, de 1954: “A revolução brasileira em sua etapa atual é, assim, uma revolução democrático-popular, de cunho antiimperialista e agrária anti-feudal. É uma revolução contra os imperialistas norte-americanos e contra os restos feudais e tem por objetivo derrocar o regime dos latifundiários e grandes capitalistas. Libertando o Brasil do jugo dos imperialistas norte-americanos e dos restos feudais, desloca, simultaneamente, o país do campo da guerra e do imperialismo para o campo da paz, da democracia e do socialismo.

não se deveria subordinar ao caráter “nacional-democrático da Revolução Brasileira” e à luta contra o imperialismo. As Ligas passam a se aproximar da experiência cubana, e negam o caráter pacífico da revolução brasileira. As Ligas rejeitam as teses do V Congresso do PCB (1960) – direção do proletariado urbano-industrial na condução da luta política, da luta pela emancipação nacional e pela revolução democrático burguesa – e no I Congresso Nacional dos Camponeses, em 1961, as Ligas conseguem aprovar a palavra de ordem “Reforma agrária na lei ou na marra!” enquanto o PCB defendia a linha de organização dos sindicatos, e o foco central nos trabalhadores assalariados. De acordo com Aued (1986, p. 59):

A nova bandeira – da Reforma Agrária radical – repercutiu muito favoravelmente na movimentação do campesinato, passando a demarcar um novo tipo de luta pela terra.

A consigna da reforma agrária estava incluída na plataforma do PCB e dos “julianistas”. Os caminhos para persegui-la é que foram diferentes.

O PCB, coerente com sua estratégia global de transformação, buscava levá-la a efeito pela via parlamentar, pela implantação de reformas de base que assegurassem mudanças gradativas, em outras palavras, através do emprego tático de acumulação de forças.

Já os “julianistas” um tanto descrentes dessas táticas, apregoavam a necessidade de realizar o movimento, a exemplo do que havia acontecido em Cuba. Coerentes com aquela proposição de revolução socialista, fundamentavam-se no princípio da luta armada, tendo o campesinato como força hegemônica; insistiam na necessidade imperiosa de radicalizar cada vez mais o movimento.

A despeito da posição antagônica entre o partido de Vianinha e as Ligas, é importante ressaltar que há pontos de convergência significativos na ação do militante e na linha de ação adotada pelas Ligas. O maior exemplo é o caso do apoio à Revolução Cubana. No CPC, Vianinha escreveu peças de agitprop em apoio a ela, e as Ligas se manifestaram em momentos decisivos, como no caso da invasão dos exilados cubanos treinados pelos EUA na Baía dos Porcos, e no caso da decretação do bloqueio estadunidense a Cuba. Enquanto as Ligas organizaram em todo o Nordeste um movimento de solidariedade a Cuba, o PCB considerou a ação inoportuna taticamente porque o partido apoiava o Marechal Lott na campanha presidencial.

Entre livros, cartilhas, cordéis e panfletos, foi o movimento das Ligas Camponesas quem mais elaborou e propagandeou sobre a bandeira da reforma agrária. Em função disso, em nossa hipótese, a despeito da distensão entre o PCB e as Ligas, a

maior referência para a produção de Vianinha sobre a questão agrária foi a ação e os materiais elaborados pelas Ligas. Essa incidência não aparece de modo explícito em nenhuma de suas peças sobre a questão, entretanto, podemos identificar na estruturação da narrativa sobre o problema a leitura que as Ligas faziam da realidade. Possivelmente o afastamento entre as Ligas e o PCB seja um fator relevante para o fato de Vianinha não fazer nenhuma menção ao movimento camponês de maior projeção naquele contexto.

A explicação mais viável para o fato de Vianinha ter se inspirado nas Ligas mas evitado qualquer alusão direta é a disciplina do militante em relação à postura do PCB contrária a estratégia de atuação das Ligas Camponesas, radical demais, aos olhos do partido. A peça anterior de Vianinha, *Brasil Versão Brasileira*, já manifestava a independência crítica da obra teatral em relação aos liames das diretrizes normativas, muitas vezes ortodoxa, ou equivocada, do partido comunista.

Indo além em nossa hipótese, em *Quatros quadras de terra* existe uma matéria de fundo, que pode ser identificada pela dinâmica de conflito dos personagens, que diz respeito aos impasses entre as forças organizadas, principalmente o PCB e as Ligas, diante da tarefa de organização da massa camponesa.

A peça é dividida em três atos, tem ao todo dez cenas e 27 personagens, sendo três deles indicados no plural – “camponeses”, “fazendeiros” e “soldados”. Dos personagens individualizados, dezenove são camponeses, e os demais representam o pólo antagonico de poder: coronel, jagunço, agentes das forças repressivas do Estado, prefeito e secretário de justiça.

A ação da peça ocorre no interior ou nas imediações das casas dos camponeses, principalmente na casa da família protagonista, chefiada por Jerônimo, ou na esfera privada do espaço dos poderosos. A estruturação da peça segue as diretrizes dramáticas, em termos de espaço, tempo (presente) e predominância do diálogo como veículo da ação.

Entretanto, o conflito da peça diz respeito a um confronto de classes. O coronel local pretende substituir a lavoura de algodão pela pecuária extensiva, em função da condição desigual de competitividade com as fazendas de São Paulo, por conta da infraestrutura precária na região. Essa troca de modo de produção torna os antigos camponeses arrendatários um estorvo, na medida em que as terras serão transformadas em pasto. Não há mais lugar para os pobres, o que, entretanto, não lhes destitui a importância, enquanto público eleitor. Alijados do trabalho, é de interesse dos

dominantes que eles ainda continuem como massa de manobra, ainda que o sistema de favores anterior esteja impossibilitado pelo novo modelo de acumulação de capital que se impõe à região. Diante desse impasse, a peça investiga, do ponto de vista dos trabalhadores, quais providências tomar. Lutar pelo emprego antigo e pelo antigo modo de produção? Ou tentar um acordo para sair dignamente e se estabelecer noutra lugar? Ou ainda, resistir à ordem de expulsão e conquistar definitivamente a terra por meio da luta coletiva?

Aparentemente, mais do que a exposição e crítica da dinâmica do ciclo de modernização conservadora, que implicou na expulsão e migração de muitos trabalhadores rurais, a peça se propõe a investigar, do ponto de vista dos trabalhadores, quais providências eles poderiam tomar, diante do impasse. Montada a equação o leitor ou espectador passa a observar quais obstáculos objetivos impedem a organização radical daquele grupo disperso de trabalhadores. No conjunto de entraves, aparecem: a religião; o medo decorrente das conseqüências de uma ação coletiva dos trabalhadores; a luta conservadora, disfarçada de radical, pela manutenção da precária condição anterior de sobrevivência; e as relações de favor, que amortizam o ímpeto da ação dos subjugados.

Ao analisar as relações de compadrio entre o fazendeiro e os arrendatários, diante de um momento de atrito, em que o proprietário se vê obrigado a redirecionar a sua produção para o ramo da pecuária, e para isso precisa despejar os camponeses, o dramaturgo toma como matéria a feição arcaica da promessa civilizatória de modernidade: a ida para a cidade não é retratada como um sonho, como uma benesse, e sim como a expulsão à força de terras fecundadas pelos trabalhadores, motivada pela falta de infra-estrutura da região, que “obriga” o dono das terras a se desfazer dos trabalhadores em conseqüência do redirecionamento de sua produção para a pecuária, como forma de maximização do lucro.

A título de verificação da hipótese sobre a possível influência dos textos das Ligas para as peças de Vianinha sobre a questão agrária, vide o seguinte trecho do “ABC do Camponês”, em que além de abordar o problema do latifúndio, é criticado também o modo de exploração contido na relação de compadrio e favor com a qual os latifundiários aliciam e subjugam os camponeses:

O latifúndio é cruel. Escora-se na polícia. E no capanga. Elege os teus piores inimigos. Para ganhar o teu voto, usa duas receitas: a violência ou a astúcia. Com a violência ele

te faz medo. Com a astúcia ele te engana. A violência é o capanga. É a polícia. É a ameaça de te jogar fora da terra. De te por a casa abaixo. De te arrancar a lavoura. De te matar de fome. De te chamar de comunista e de dizer que Deus te castiga. Como se pudesse haver maior castigo do que esse em que tu vives. Acorrentado ao latifúndio. Em nome de uma liberdade que não é a tua liberdade. E de um Deus que não é o teu Deus.

A astúcia é te tomar por compadre. É entrar na tua casa mansinho como um cordeiro. Com a garra escondida. Com o veneno guardado. É te oferecer um frasco de remédio. E o jipe para te levar a mulher ao hospital. É um pedaço de dinheiro por empréstimo. Ou uma ordem para o fiado no barracão. É te apanhar desprevinido, quando chega a eleição pra te dizer: “Compadre, prepara o título. Se o meu candidato ganhar, a coisa muda”. E, quando o candidato ganha, a coisa não muda. E, se muda, é pra pior. O latifúndio incha de gordo. Tu inchas de fome. Vão-se os anos. Passam os séculos. Escuta o que te digo: quem precisa mudar, camponês, és tu. Mas tu só mudaras se matares o medo. E só há um remédio para matar o medo: é a união. Com um dedo, tu não podes tomar a enxada, o machado, a foice ou o arado. Nem com a mão aberta, porque os dedos estão separados. Tens de fechar a mão, porque assim os dedos se unem. A Liga é a mão fechada porque é a união de todos os teus irmãos. Sozinho, tu és um pingo d’água. Unido ao teu irmão, és uma cachoeira. A união faz a força. É o feixe de varas. É o rio crescendo. É o povo marchando, é o capanga fugindo. É a polícia apeada. É a justiça nascendo. E a liberdade chegando. Com as Ligas nos braços. E o sindicato nas mãos (JULIÃO *apud* STEDILE, 2006, p. 198).

A peça de Vianinha não conta com a voz narrativa do panfleto de Julião, que aborda frontalmente o camponês com o objetivo de incitá-lo à organização coletiva. Entretanto, estão presentes na obra as táticas de dominação e aliciamento pela violência e pela astúcia. Para um dramaturgo do meio urbano, habitante de São Paulo e Rio de Janeiro, materiais como esse poderiam funcionar como fonte de conhecimento das contradições das lutas no campo, e podem ter funcionado como uma espécie de “roteirização” da estrutura da peça.

A despeito de ser militante do PCB, cabe observar que Vianinha não fez da peça uma defesa das teses do partido. Pelo contrário, se considerarmos que a dinâmica do personagem Jerônimo na peça pode ser compreendida como uma crítica indireta a posição legalista e mediadora que o PCB assumiu na questão agrária, podemos notar que o dramaturgo foi capaz de se distanciar da posição partidária.

A peça começa com os camponeses reunidos na casa de Jerônimo, rezando, com medo da chegada do jagunço Miguel Encarregado. Os camponeses se reuniram e chamaram o empregado para uma conversa, após ele ter informado que todos teriam que ir embora das terras do coronel. Há desordem no espaço, a maioria reza, muitos pretendem ir embora, e outros querem resistir. Por meio de “vozes”, as manifestações dos camponeses aparecem entrecortadas com aquelas dos personagens individualizados. Jerônimo fala como líder dos camponeses. Para ele o problema está no encarregado, e se propõe a mediar a negociação com o coronel, com quem mantém relações de compadrio, que o legitimam como interlocutor dos arrendatários.

Jerônimo – Fique quieto, pai. (*Silêncio*) Que correria é essa que parece galinha? Miguel Encarregado é cachorro e não pode mandar ninguém embora que não tem ordem do doutor juiz! A gente deve de dizer que não vai sair não senhor e que se quer falar com o Coronel Salles. Só trata com o Coronel Salles (1981, p. 296).

Na opinião de Jerônimo o problema se resume à arbitrariedade pessoal do encarregado, ele nutre expectativas pelo diálogo com o patrão, por isso seu radicalismo é limitado, a capacidade organizativa não está colocada a serviço do enfrentamento, e sim da conciliação, resguardada para ele a posição mediadora.

Desde a primeira cena, é estabelecido o conflito entre pai (Jerônimo) e filho (Demétrio), que progressivamente se acirra na medida em que o confronto entre coronel e camponeses fica mais tenso, até o desfecho dramático. No início, Demétrio quer atacar Miguel Encarregado por causa de uma ofensa pessoal. A ordem do pai arrefece a intenção, porém o filho não suporta ver o jagunço humilhando o pai, ataca-o de impulso e é recriminado por Jerônimo. De um lado a experiência paterna, de outro a agressividade imatura, porém sincera, do filho. Com a progressão do conflito, a suposta função mediadora do pai explicita-se como manobra de capitulação, enquanto o filho mostra capacidade de aprendizado rápido com os desfechos do confronto com o coronel, e sua legitimidade como liderança camponesa se sobrepõe à do pai, que termina em absoluto descrédito.

Farfino, o patriarca da família, urina por causa do medo. Sua ação é rezar e levar o mais novo para o hábito da religião, mostrado como um gesto conservador, de fuga do conflito. A geração mais velha influencia e põe sob risco o engajamento da geração

mais nova. A peça começa com todos reunidos, rezando. A religião une a todos na condição de submissão e medo diante da ameaça do coronel.

Não há, portanto, na primeira cena, um antagonismo dual nas posições das três gerações da família ali representadas. Todas as opções são problemáticas, todas devem, a seu modo, ser combatidas, e a sugestão de ação radical organizada – o “que fazer?” – não está anunciada na peça.

Antes mesmo do golpe militar, o dramaturgo já demonstra preocupação com o papel desempenhado pela indústria cultural. Na segunda cena, após reconciliação provisória entre pai e filho, a família se distrai com uma revista de fotonovela. O trecho que mais agrada é o momento clímax em que um rapaz é assassinado por um homem, após conflito de sua namorada com seu sogro sobre o namoro. A família já conhece a história, e cada qual tem prazer em se antecipar à leitura, narrando ou comentando os diálogos.

O adereço, ou o meio de comunicação, tem o poder de atrair e distrair a família. O melodrama desperta em Jerônimo mais indignação do que a situação real, para a qual ele está ofuscado. O inconformismo de Jerônimo com o sogro que manda matar o genro antecipa e se choca com o desfecho da peça, em que o pai atira no filho, em resposta à desobediência de Demétrio. Além de entretenimento descompromissado, o consumo da revista de fotonovela oferta também modelos de comportamento, vez por outra incorporados espetacularmente na vida real, rompendo as fronteiras da mercadoria ficcional.

Essa passagem, para além do didatismo indicador do efeito alienador dessa indústria, gera também certo ruído com o aspecto forçado da representação dramática do conflito épico que o espectador assiste. Ou seja, a passagem tem certo efeito de distanciamento da estrutura dramática da narrativa.

Esse momento é sucedido imediatamente pela conversação do núcleo dos poderosos, em que o coronel repreende Miguel pelo uso da violência, e expõe seus motivos para expulsão dos camponeses. Expulsar trezentas famílias implica num ônus eleitoral e no prejuízo para o comércio local. Mas, o diálogo serve para deixar evidente que é o coronel que financia as campanhas eleitorais e que exerce maior poder sobre os homens públicos.

Na conversa do grupo dos poderosos com Jerônimo cabe destacar o significado do procedimento, recorrente nas peças de Vianinha, da repetição de falas de determinados personagens. Jerônimo apresenta solução de irrigação para aumentar a

produtividade do algodão e, diante da rejeição da proposta pelo coronel, o protagonista insiste repetidamente no mesmo argumento: “É só um empréstimo e punha canaleta aí vem algodão que já solucionava pra vosmicê e também ajeita a nossa vida...” (*Op. Cit.*, p. 313). A aparente banalidade do recurso sugere uma espécie de resistência – manifesta pela insistência – da posição do oprimido em relação ao opressor, que se dá pela impertinência da repetição, contida, em tom de súplica, denunciando, ao mesmo tempo, uma espécie de convivência prévia. Essa mistura paradoxal de resignação e impertinência é formalizada pelo diálogo, que funciona como um dique de contenção da indignação.

Após o desfecho do diálogo entre Jerônimo e coronel, em que este pediu – após ter recusado o cumprimento da promessa antiga de que venderia para ele as terras em que sua família vive e trabalha – para o protagonista “falar com o povo” e mediar o acordo entre as partes, o camponês reflete:

Jerônimo – (*Entra. A família em silêncio*) O reboco da parede foi em 1956, por causa que o Ranieri ia nascer. A Nossa Senhora foi em 1948... O cimento do chão foi em 1950... Pai tinha doença com o úmido que ficava... Até que Xavier costurou essa coberta... Quanto custou, Xavier? A casa de farinha foi em 1953... Essa casa de farinha não tem melhor... Tenho cinqüenta 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... (*Pára. Tempo. Luz*) (*idem*, p. 314).

O protagonista se sente traído, mas o ressentimento não o conscientiza para a necessidade da luta. Os fragmentos de lembrança são ilustrativos da construção da memória calcada nas conquistas materiais, em perspectiva individual. A conquista maior, que seria a propriedade individual da terra, lhe é negada pelo coronel. Jerônimo percebe que não há relação direta entre caráter e propriedade – “Tem terra e terra e não tem grandeza?”. O investimento das relações de favor não capitaliza conforme sua expectativa, mas, ainda assim, o protagonista prefere aplicar na relação diferenciada que o fazendeiro lhe atribui – a condição de mediador entre ele e os demais trabalhadores.

Entretanto, a tática de convencimento não surte efeito pleno, mesmo com todo esforço retórico de Jerônimo:

Jerônimo – Também não quero sair, Mé. Quem quer sair da terra, homem? Mesmo que seja só por causa da saudade que vai sentir dela. E 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 da metade de tudo, homem que lembra da gente no Natal, no batizado, o resto, ele tem uma carteira no bolso... (*idem, ibidem*, p. 315).

Mé decide não entregar as contas e assume uma posição extrema: “Da terra homem só sai morto!”. As vozes se dividem entre aqueles que preferem sair mediante indenização, e aqueles que optam pela resistência. Demétrio propõe a junção da produção dos camponeses, o pagamento da parte do coronel, e a venda do algodão noutra localidade, com maior margem de lucro. Jerônimo, diante da boa recepção coletiva à proposta do filho, opõe-se, explicitando o interesse individual de sua posição: “Jerônimo – 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” (1981, p. 317).

Mé expõe perante os demais a situação privilegiada de Jerônimo enquanto mediador, em reação o protagonista o expulsa de sua casa, e abandona a função de mediador. As duas posições não antagônicas anteriores, de Jerônimo e Demétrio, agora são confrontadas por uma posição que encara o confronto. Mé assume a postura de agitador, enquanto Jerônimo capitula. E o inconformismo de Demétrio vai adquirindo consciência, na medida em que a luta avança. A submissão ao seu pai dá lugar à independência de ação.

Na quarta cena, mais dois acontecimentos dão a ver a mentalidade pequeno-burguesa de Jerônimo: após conversar com Marinalva – uma senhora que foi espancada por decidir resistir na terra – e se recusar a intermediar a negociação de outros camponeses com o coronel, o protagonista decide comprar uma terra prometida pelo farmacêutico em outra fazenda. Em seguida, Jerônimo estabelece com Chiquinho uma relação de trabalho que, guardada a diferença de proporção, reproduz a mediação de favor como mecanismo de exploração, que o coronel estabelece com os trabalhadores rurais: “Jerônimo [para Chiquinho] – Lhe dou comida se vosmicê me ajudar na colheita” (*idem, ibidem*, p. 325). Chiquinho foi despedido pelo coronel após ser flagrado por seu superior, Miguel Encarregado, na reunião que os trabalhadores convocaram para pedir esclarecimento ao jagunço (vide a primeira cena).

É a partir do segundo ato, da quarta cena, que começa a aparecer com mais nitidez o ônus decorrente da opção dramática para lidar com o confronto épico. Como vimos, no primeiro ato o protagonista Jerônimo já demonstrara seus interesses

individuais subjacentes à posição de mediador exercida entre o coronel e os demais camponeses. E sua posição legalista afastava qualquer possibilidade de que ele viesse a assumir o ponto de vista da resistência coletiva. Porém, no segundo ato, a peça paga tributo às leis da narrativa focada no indivíduo protagonista, e peca pela inverossimilhança a partir do momento em que os demais trabalhadores, inclusive Mé, recente desafeto de Jerônimo, suplicam ao protagonista para que ele apóie e lidere o movimento de resistência: “Mé – O povo precisa de você, Jerônimo, para falar nas outras fazendas, falar com as autoridades, arranjar uma arma... Coronel disse que vai me mandar embora, Jerônimo” (1981, p. 322).

A opção dramática, por meio da individualização de um conflito de ordem coletiva, a partir do foco centrado em Jerônimo e seu drama de consciência torna a insistência do povo em ter a ele como líder algo inverossímil, diante da opção apresentada por seu filho, de organização e luta coletiva, rejeitada pelo pai. A inverossimilhança é desencadeada pelo impasse decorrente da opção pela forma dramática.

Quando indagado em entrevista se a peça expõe inteiramente os objetivos propostos, o dramaturgo responde:

No limite crítico que pode ter o autor de sua própria obra acredito que algumas coisas estejam bem resolvidas. Principalmente a caracterização do homem acossado por si mesmo. A situação exterior, global, é que me parece não bem resolvida. Ou seja, a situação dramática não cria as suficientes alternativas verossímeis para o comportamento do personagem central que caminha um pouco isolado dentro da peça (1981, p. 290).

Podemos conjecturar que, se de um lado há o reconhecimento da incompatibilidade entre a forma dramática e o material épico, poderia haver a intenção do cumprimento de uma espécie de função crítica na escolha do procedimento, por exemplo, ressaltar a falta de capacidade de auto-organização dos camponeses, na medida em que eles insistem na dependência de um líder, ou mediador, que já dera provas de seus interesses particulares no desempenho da função. Por esse viés, a inverossimilhança seria um procedimento de estranhamento.

Entretanto, essa insistência do foco no líder problemático no segundo ato é redundante, se consideramos que, do ponto de vista do que interessa ser mostrado enquanto relações de poder entre os personagens da mesma classe, e de classes

opponentes, a equação já estava montada desde as cenas do primeiro ato. Ao que tudo indica, foi a escolha dos procedimentos técnicos que enformou o conteúdo, cuja consequência foi a inverossimilhança como resultado estético, isto é, ao invés de estranhamento como efeito crítico, ela é consequência da referida antinomia.

A consequência dessa opção é a redução do conflito, que prometia se ampliar para proporções épicas – em termos de representação da luta coletiva dos camponeses, no tempo e no espaço da cena teatral – para o espaço do interior da casa dos personagens principais, principalmente a casa da família de Jerônimo, e a ênfase nos conflitos coletivos pelo ponto de vista de alguns indivíduos, tratando os problemas comuns como problemas cuja resolução poderiam se dar pela livre iniciativa individual.

Exemplo disso é a estrutura dramática do momento da negociação do preço das terras do coronel arrendadas por Jerônimo, ocorrido na quarta cena. Enquanto o protagonista negocia item por item de suas benfeitorias, numa atitude resignada de quem já se conformou com a expulsão, o filho, Demétrio, interfere repetidamente na conversa tentando convencer seu pai a voltar atrás. A cena poderia, por exemplo, se passar em regime de assembléia dos camponeses com o coronel, tendo o foco na contenda retórica entre a voz dominante e a resistência dos dominados. Mas, como o problema foi reduzido às leis da ação dramática, há inclusive o momento ápice do conflito: o clímax dramático da cena acontece no momento em que o pai agride fisicamente o filho para que ele pare com os ataques verbais ao coronel. Após a contenda, a negociação termina tranquilamente, Jerônimo confessa ao pai, Farfino, sua vontade de ficar na terra, e ambos encerram a cena rezando.

Outra limitação decorrente da opção dramática é o fato de que o confronto de posições entre aqueles que decidiram sair e aqueles que optaram por resistir na terra é personificado em Jerônimo e Mé (vide a quinta cena, por exemplo). As vozes coletivas que aparecem têm a função limitada de dar ressonância às posições antagônicas. Os momentos de reunião dos camponeses passam a ser figurados por meio do confronto de posições de indivíduos específicos: Jerônimo e Mé em lados opostos, e Demétrio descrevendo o movimento de tomada de consciência, pendulando no decorrer da peça do lado paterno, ainda que sempre em posição rebelde, embora subserviente, para o lado de Mé, assumindo a posição de liderança entre os camponeses. Cabe notar que há, embora em chave política diversa, um movimento de transferência hereditária de poder entre pai e filho, colocando a família de Jerônimo e Demétrio como naturalmente legítima para exercer a função de mediação e liderança.

Pagando tributo às exigências da forma dramática, o protagonista tem sua oportunidade de digredir sobre sua vida passada, explicando ao filho porque, apesar da posição de Mé parecer mais convincente, conforme sugere Demétrio, ele optou por sair pacificamente da terra. Dada a centralidade do argumento para compreensão da peça, vale a referência da passagem na íntegra:

Jerônimo – Também já pensei na minha vida: foi lá no Rio Grande do Norte, o povo entrou na 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, ir pra lá, vai 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 o pai, me pus no mundo, briguei de faca, comprei querela dos outros, ataquei soldado, enfrentei Celestino, fui penitente, rezei no mato, bebi álcool puro, deflorei mulher, fui de joelho em Itabarana, segui homem santo. E nada! Nada, meu Deus do céu! Me dê uma luz! Um dia, foi um dia, me lembrei do que o pai da Xavier me dizia: “Vida melhora ou piora, Jerônimo, não muda”. Então eu pensei, fiquei pensando, aquele pensamento... foi entrando uma paz. Ah. Era assim, Demétrio. Não podia mudar porque era assim. É mundo sem Deus. Não pregaram nosso Senhor na cruz? Pregaram. Cada um tem seu tamanho, sua barriga. Quem tem pouco tamanho que engula. Eu vi meu tamanho, a paz foi entrando... Então, eu voltei: Xavier me deu comida, veio gente me dizer bom-dia... Não sou sozinho, tenho eu com Deus me espiando. Sem cobiça, sem raiva, sem esperança. Só eu. Gente pobre só pode ser santo. Criei você, Ranieri, nunca faltei na cabeceira de moribundo, nunca faltei em mutirão. Tem um tamanho na terra, tem um tamanho na alma. Pra Deus. Esse é que me importa. Ranieri pode dizer que é filho de Jerônimo da Silveira. Tenho meu caminho curto mas que andei passo por passo... (*Silêncio longo. Luz*) (*Op. Cit.*, p. 335).

A força épica da digressão destoa da predominância do tempo presente da narrativa e da aparente falta de profundidade, ou historicidade, da mediação conservadora que o protagonista exerce entre os interesses dos camponeses e do coronel. Num encadeamento de argumento de ritmo vertiginoso, que se assemelha às imagens principais de um filme épico, como nas obras do Cinema Novo, sobretudo os filmes de Glauber Rocha, somos informados que a resignação do personagem é resultado de um processo intenso e mal refletido de indignação anterior, que começa engajado numa luta coletiva, recua por causa da família diante da repressão, e depois

incorre numa atitude individual de busca, algo romântica, de um sentido para a vida. A solução de reencontro com a coletividade se dá por meio da religião, e do reconhecimento individual que ele angaria ao ser um disciplinado cumpridor das convenções sociais cotidianas de boa convivência com os vizinhos. No final da peça trechos dessa digressão serão repetidos quase como um mantra, no impossível diálogo entre Jerônimo e seu filho.

Pela apurada carpintaria de procedimentos épicos que o dramaturgo demonstra conhecer nessa passagem podemos deduzir que, não fosse o limite da forma dramática – que lhe restringe o horizonte da matéria que aborda –, essa peça poderia constar na historiografia do teatro brasileiro como uma das obras mais complexas daquele contexto.

A ação dos camponeses se organizando para impedir a expulsão de Mé não aparece em cena. Os trabalhadores passam pelo foco da casa da família de Jerônimo, e o leitor, ou espectador, é informado do esquadro de posições pelos breves diálogos. Novamente, o conflito épico é reduzido dramaticamente ao confronto de posições de Demétrio e Jerônimo:

Demétrio – Me abençoe. (*Xavier põe a mão na cabeça de Demétrio. Demétrio passa a mão na espingarda de Jerônimo. Sai. Jerônimo no pátio se levanta. Esperava o filho. Longo silêncio*) Tenho de ir pai. (*Longo silêncio*) Está dentro de mim queimando feito fosse tocha.

Jerônimo – Eu sei... a coisa mais difícil da gente desistir é da coragem... (*idem. ibidem*, p. 336).

O que está em jogo para os personagens é a motivação individual, e não as razões políticas, de ordem coletiva, que possam levar uma porção de indivíduos à luta organizada. O princípio da livre iniciativa move os personagens pai e filho, que atuam como “aventureiros” em confronto com o destino, em busca de uma razão individual para a existência, que faça mais sentido do que a vida resignada em quatro quadras de terra. A peça opta por explicitar essa ordem de argumentos subjetivos e não aqueles que, mesmo operando via contraposição de argumentos entre dois indivíduos, pudessem configurar um panorama complexo da correlação de forças em jogo.

Os desfechos que dizem respeito ao confronto direto da luta de classes em questão são informados por personagens que chegam ao espaço da esfera privada da

casa de Jerônimo. Assim ocorre, por exemplo, com a notícia da queima da colheita de Seu Mé, informada por Chiquinho e, posteriormente, do saque ao comércio, por causa da escassez intencional de alimentos.

Na sétima cena há nova incidência da redução do conflito ao ponto de vista do indivíduo protagonista. Após instalado o conflito, com direito a queima de roçado, tiros, ameaças e agressões – que não aparecem devidamente em cena – um grupo de camponeses retorna à casa de Jerônimo para apelar por seu engajamento na luta. Entretanto, diversamente do que ocorrera na primeira tentativa, agora o coletivo já está organizado em equipes de trabalho, e o protagonista é convidado para integrar uma delas, em tarefa que seu reconhecimento nas redondezas poderia facilitar as articulações.

Mé – O povo precisa de você para 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 juiz, com autoridade. Seu filho Demétrio formou uma associação, Jerônimo. Que registrando ela, consegue empréstimo em banco (*Op. Cit.*, p. 340).

É importante ressaltar que a descrição do método de organização que os camponeses adotaram é equivalente à forma de organização das Ligas Camponesas, e difere da atuação mais legalista dos sindicatos, seja sob o comando dos comunistas ou da Igreja. O movimento das Ligas Camponesas incentivava a criação de associações e mantinha uma vigorosa frente de articulação política nas cidades, para mobilizar os profissionais liberais progressistas e sensibilizar a opinião pública quanto à violência e desigualdade que vitimava os camponeses. As associações lutavam pela posse da terra, e não apenas por reparações salariais.

De modo explícito, a menção à expressão “reforma agrária” ocorre apenas uma vez, na quarta cena, em conversa do Coronel com o Secretário de Justiça: “Coronel – (*Mostra um jornal*) Esse Artur Junqueira é deputado amigo seu, é homem seu. Ontem falou em desapropriação de terras na Câmara. Foi ordem sua? (*ibidem*, p. 327). Portanto a notícia chega do parlamento, por meio do jornal, de cima, como uma bandeira distante do conhecimento efetivo dos personagens camponeses.

A recusa de Jerônimo em participar lhe custa a perda de sua colheita, saqueada pelos camponeses resistentes na terra, ao comando de Mé. Como a ação é novamente

descrita em termos dramáticos, o foco na reação indignada de Jerônimo após a ação impulsiva de Mé omite a informação sobre o sentido daquela expropriação: trata-se de uma ação discutida coletivamente e bem sucedida na implementação ou significa uma punição coletiva, movida pela ação imediatista liderada por um indivíduo? Afinal, o mediador, que poderia enriquecer mais que os outros, teve sua produção expropriada pelo coletivo. Mais adiante, com a associação já constituída, Demétrio, na posição de liderança, informa seu pai que o coletivo lhe pagará o valor da colheita expropriada.

No final do primeiro ato “as forças antagônicas da conciliação de classes e capitulação X resistência e defesa do direito ao uso da terra” acabam se enfrentando, com vitória para o lado radical, que desmascara os privilégios por trás da função aparentemente neutra do ofício de mediador de Jerônimo. As duas forças em jogo descrevem movimento de afirmação e conflito semelhante ao das duas principais forças de esquerda no meio rural brasileiro daquele contexto: a atuação do PCB via sindicatos rurais e a ação das Ligas Camponesas.

No final do segundo ato, o personagem Mé, representante “da ala radical” ataca Jerônimo, após recusa deste em tomar parte na luta dos camponeses. A omissão do protagonista é julgada como conivência: o antigo mediador tem seus bens expropriados em nome do coletivo.

No terceiro e último ato o antagonismo entre pai e filho fica mais definido na medida em que o confronto entre camponeses e classe dominante se acirra. O protagonista suplica ao encarregado e ao Coronel o pagamento de sua colheita expropriada. Inflexível diante da proposta, o coronel propõe um acordo com Jerônimo, por ele aceito a contragosto: ele fica na terra se usar de sua legitimidade, no corpo a corpo com os camponeses, para ganhar os trabalhadores para a solução pacífica, e ficar contra a resistência deflagrada. A solução pacífica do problema é o objetivo do coronel, em função dos interesses eleitorais. Jerônimo tenta, sem sucesso, retomar a influência sobre Demétrio, que já se destaca como liderança camponesa, com proposta que, mais uma vez, desnuda sua mentalidade pequeno-burguesa: “Jerônimo – Demétrio, Coronel me ofereceu pra ficar, Demétrio. Fique comigo, deixe disso, mais dois anos a gente compra terra, arranja até empregado, você deixa a enxada, menino, vai ver a sua vida...” (*ibidem*, p. 353).

Todavia, a despeito da predominância do enquadramento dramático do conteúdo, nem todo material da peça foi enformado em chave dramática. Há momentos de transbordamento do material épico, que contaminam a forma, como no caso da

narração de Jerônimo sobre sua história pregressa, e de duas passagens da oitava cena que também formalizam em termos épicos o confronto de classes. No início da cena os camponeses discutem a proposta de saquear o comércio da vila, expondo seus pontos de vista. Seu Duda incita a ação, apoiada pelas “vozes”, e na discussão Marivalda o critica por reclamar do dinheiro coletivo empenhado na comida, incitar uma ação extrema, e não assumir individualmente o compromisso de contribuir financeiramente com o coletivo. Demétrio e Marivalda lembram que o comércio está do lado deles e uma ação contra esse estabelecimento faria com que a polícia os expulsasse como ladrões. Lembrando aos camponeses a legitimidade que lhe foi atribuída como liderança, Demétrio veta a possibilidade, e com inusitada experiência, distribui tarefas aos camponeses.

Do lado oposto, é mostrada a articulação da oligarquia rural para manipular e intimidar os representantes do Estado. Enquanto os pobres se organizam os ricos afiam o gume do aparelho repressor. Se considerarmos o público engajado para o qual a peça se destina, e o contexto em ebulição, passagens como essas têm, no mínimo, poder instrutivo de interesse imediato.

Embora a ação dos camponeses se restrinja ao espaço local, somos informados com frequência pelo diálogo entre os poderosos que a bandeira da reforma agrária já é discutida no parlamento e a resistência camponesa ao processo de expulsão das terras arrendadas atinge proporção regional: “Coronel – Uma semana. O prazo para eles saírem terminou há três dias. Cabe perfeitamente a ação de despejo. Os camponeses de toda essa região estão se agitando” (*idem, ibidem*, p. 347). O diálogo do coronel com o Secretário de Justiça e o prefeito expõe o impacto que a organização camponesa tem para setores organizados da “sociedade civil” local: o comércio não tem interesse em suspender as vendas para as trezentas famílias, considerável mercado consumidor, o que faz com que o coronel ameace entrar na prefeitura à bala se as vendas aos revoltosos não forem suspensas. E o desejo dos coronéis locais, de envio de tropas para sufocar a rebelião por meio do despejo imediato se confronta com o ônus político eleitoral: a perda de trezentas famílias antes seguras pelo voto de cabresto.

O diálogo entre os poderosos é entrecortado pelo chamado do protagonista pelo coronel, que o ignora. Note-se que do ponto de vista do manuseio dos procedimentos da contraposição de diálogo, em prol da intensificação do ritmo da cena e do conflito da ação, o dramaturgo demonstra domínio técnico. Entretanto, pelo fato de o confronto de classe estar submetido à redução para o ponto de vista dramático de indivíduos, o

recurso não opera em sua máxima potência, que seria contrapor o diálogo dos dois coletivos em confronto e, não dos poderosos com o pedido suplicante de Jerônimo.

A consciência pequeno-burguesa de Jerônimo fica sem espaço entre os dois pólos em conflito. Em certo sentido, o movimento que o protagonista descreve na peça lembra a dinâmica da classe média brasileira, situada entre a classe popular e a elite, optando sempre pela cumplicidade com os poderosos nos momentos decisivos, inclusive, participando ativamente das ações golpistas, como a de 1964. Na peça, Jerônimo trai seus companheiros, ao se aliar com o coronel, fazer trabalho de aliciamento contra a insurreição, e deixar-se usar pelo jornal da classe dominante, que apela, em manobra bem sucedida, para o envio de tropas.

A publicação da notícia no jornal de que alguns camponeses estariam na terra à força, e que tiveram suas colheitas roubadas pelos demais, enfurece os camponeses rebeldes, que correm a tirar satisfação com Jerônimo. Eles pedem a expulsão dele, Demétrio o agride fisicamente, e é interrompido pela chegada de Seu Mé e Hélio da Preta com um caminhão de comida. Note-se mais uma vez a manifestação invasiva na ação, das armas da indústria cultural, agora por meio do jornal, que dá destaque à depoimento do protagonista, e omite o ponto de vista dos camponeses rebelados, manchando a resistência com a pecha de autoritários e ladrões. O jornal isola e propuliona uma voz, um ponto de vista do conflito, assumindo assim sua parte na estrutura narrativa também como personagem, decisivo para o acirramento do conflito.

As “Vozes” se caracterizam como um personagem específico, sobretudo, pela maneira como o dramaturgo as organiza em cena, como um aglomerado de posições, uníssonas ou divergentes, que reagem entorno das posições tomadas pelos personagens principais. Em última instância, é a aparição da vontade coletiva em meio às tramas dos personagens individuais. Correndo risco de forçar a análise, o “perfil psicológico” do personagem “Vozes” é marcado pelo caráter reativo – ou seja, que não toma as decisões, mas se move a partir de posições tomadas por outrem –, temente à lei e ao poder da autoridade – por isso decidem não saquear o comércio e respeitam a liderança do filho –, pouco afeito aos excessos de violência – vide a reação à agressão de Demétrio contra seu pai – e sujeito a manobras populistas, haja vista reação de heroicização dos articuladores que conseguiram levar um caminhão de comida para os camponeses.

A penúltima cena prenuncia um conflito épico de grandes proporções, pois os camponeses se organizaram na cidade e fazendas próximas para fortificar a resistência:

“Mé – 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) (Op. Cit, p. 359).

Ao mesmo tempo, na linha dramática que predomina formalmente, a nona cena é encerrada com o pedido, algo misterioso, de Jerônimo para Ranieri chamar Demétrio para uma conversa. Após ter apanhado do filho, e dos camponeses rebeldes pedirem sua expulsão, o que será que o pai ainda tem a dizer para Demétrio? Esse clima de suspense compete com a tensão do conflito eminente entre as tropas e os camponeses rebeldes.

No início da última cena a chegada da tropa é o pano de fundo para o ato de vingança do protagonista contra o seu filho. O conflito épico é reduzido a suporte para o desenlace dramático. Sem nenhuma palavra, Jerônimo recebe o filho à bala. O “diálogo” entre Demétrio ferido e o pai algoz é ilustrativo da presença de duas dimensões de conflito em tensão permanente durante toda a peça:

Jerônimo – Você é muito menino... muito menino...

Demétrio – O povo das outras fazendas não vem...

Jerônimo – Muito menino...

Demétrio – O povo não vem. Teve medo. A gente é muito desunido. A gente se acostuma até a ser desunido... (*ibidem*, p. 360).

Efetivamente, não há diálogo em cena. A estrutura do diálogo é esgarçada por dois posicionamentos que, no limite, dizem respeito a estruturas formais diversas: a dramática, no caso de Jerônimo, e a épica, no caso de Demétrio, que se desenvolve na medida em que o personagem assume posição no confronto de classes que se descortina com o transcorrer da narrativa. O pai, que não matou o filho por erro de pontaria, a despeito de sua intenção, repete de modo insistente e banal a frase que, em tom de justificativa, atribui a pouca experiência de vida do filho, a opção política pelo engajamento. Ao dizer isso, o pai tenta expurgar sua própria história, suas opções. O protagonista trata Demétrio como se ele fosse parte dele mesmo. Por sua vez, Demétrio não dá conta da ação bélica do pai, e de maneira inverossímil para os termos dramáticos, faz uma avaliação de conjuntura diante da chegada da tropa: o povo não

aderiu à resistência por causa da desunião, do medo. De seu ponto de vista, não é natural que as pessoas sejam desunidas, é preciso criar costume.

No conjunto, pode-se dizer que a cena final sintetiza a figuração estética inerente à luta de classes que perpassa toda a peça: o conteúdo compete com a forma e vice-versa³⁷, conforme sugestão nominada por Vigotski como reação estética, considerando a contradição como propriedade fundamental da relação entre forma artística e a matéria social.

Seu Mé traz a proposta do governo para uma solução pacífica: a transferência das famílias para terras no Mato Grosso. A seqüência continua com a discussão dos camponeses sobre a proposta, entremeada com um foco permanente sobre Jerônimo e Demétrio, rezas como modo de encorajamento, o discurso cínico do secretário de Justiça, o foco no diálogo dos opressores, o momento cômico com a covardia oportunista de Chiquinho, e a cantoria coletiva da canção entoada por toda a peça pelo protagonista e sua família, até o momento em que os tiros começam. A capacidade de resistência é irrisória, rapidamente os camponeses se entregam, e o capitão só exige a prisão de Seu Mé e Demétrio. No dia seguinte as famílias embarcam para Mato Grosso. Encerrado o confronto, se prolonga o desfecho dramático por meio de diálogo entre Jerônimo e Demétrio:

Jerônimo – Viu, Demétrio? Viu? Eu avisei, menino. Você tinha de ouvir esse seu pai... Vida não é vontade da gente, é encargo... viver não é bonito...

Demétrio – A gente ia ter armazém só da gente, arado na terra, o mundo ia ser nosso. (*O Capitão, Mé e Filho esperam*) Não esse mundo aí fora de terra e cerca, todo calado... mundo dentro da gente, mexendo como peixe no anzol...

Jerônimo – Eu avisei, Demétrio, eu vivi, eu sei...

Demétrio – Avisou, pai... desde que nasci vosmicê avisa...

Jerônimo – Não fale desse jeito, Demétrio...

³⁷ No prefácio à obra “Psicologia da arte” Paulo Bezerra ressalta percepção de Vigotski sobre “uma falácia propagada pela estética durante séculos”, descrita na análise do conto de Ivan Búnin *Leve alento*: “ao contrário da decantada harmonia entre forma e conteúdo, da afirmação segundo a qual a forma ilustra, completa e acompanha o conteúdo, o que lhe reservaria um papel passivo, ele descobre que a forma luta com o conteúdo e o supera, e nessa contradição dialética entre conteúdo e forma parece resumir-se o sentido psicológico do que ele chama de reação estética”. (2001, p. XVI).

Demétrio – Pra ter o que, pai? Uma casa de farinha, dois braços, e um corpo feito um saco com a vontade do Coronel dentro?

Jerônimo – Você sabe que tenho razão, sabe.

Demétrio – Tem, sim, pai. Mas é um pecado... É um pecado vossa razão... como se pode ficar tão desunido?

Jerônimo – Você me roubou minha colheita, minha cabeça erguida, me deu esse medo de continuar, enfrentei Celestino, bebi álcool puro... sabia a vida de cor... agora...me peça desculpa, menino...

Demétrio – Não, pai...

Jerônimo – Me peça desculpa, você desafiou seu pai, desafiou a vida... (*Op. Cit*, p. 365).

Demétrio é o personagem que mais significativamente amadurece e cresce em importância política no transcorrer da peça. Seu estágio inicial de imatura e precipitada indignação é substituído pelo senso de estratégia e tática, comum aos militantes em função de liderança. A formação de Demétrio foi forjada no calor da hora, no mesmo ritmo do acirramento da luta de classe. Ao mesmo tempo, as alternativas de Jerônimo são desmontadas pelo transcorrer dos acontecimentos.

A peça aborda pela chave dramática da redução do conflito épico ao conflito de personagens de um núcleo familiar a derrota dos camponeses diante do despejo do proprietário, efetuado como providência para ampliar sua área de plantio para a cultura do algodão. A obra analisa as alternativas de organização dos camponeses e evidencia a desigualdade de forças dos mesmos. O modelo de ação da peça é a tomada de consciência perante a exposição sistemática das contradições que levaram os camponeses à derrota daquela batalha particular, daí sua força instrutiva, e seu interesse, do ponto de vista do engajamento. A última fala do personagem Filho, para Demétrio, é emblemática: “Filho – (*A Demétrio*) Queria começar de novo, Demétrio... Já sabendo da força da gente... Ah... Esse coronel ia comer bosta na nossa mão... Ia comer bosta... (*Ibidem*, p. 364).

Na entrevista que o dramaturgo concedeu sobre a peça, ele se posiciona da seguinte maneira ao definir o tema da obra:

Na consciência do povo, ao longo da História, de tal modo se imprimem os valores da submissão e da prostração, as condutas de aceitação e omissão. De tal modo a consciência popular é impregnada de idéias sobre a existência natural de “superiores” e “inferiores” que, mesmo nos momentos em que o povo desperta, em que o povo toma para si a sua força, estes valores permanecem, dificultando sua ação organizada, entravando a luta popular. *Quatro Quadras de Terra* 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 fez os mais violentos sacrifícios para entender e viver a submissão e a aceitação e que termina por se orgulhar delas a tal ponto que é incapaz de acreditar em outros valores. A história de um homem que passou a sua vida para conseguir ficar contra si mesmo (*ibidem*, p. 289).

A peça, se analisada pelo significado do movimento que o protagonista descreve na narrativa, pode ser interpretada como uma metáfora sobre o impasse da esquerda brasileira naquele contexto – mediante a figuração estética do confronto de posições entre a postura conciliatória do PCB e a perspectiva radical das Ligas Camponesas.

Ao mesmo tempo, trata-se de uma obra de denúncia da situação de desigualdade em que, por meio da abordagem do problema agrário, o dramaturgo analisa a matéria social brasileira e seus mecanismos de dominação, desde a sutil mediação do favor entre homens de posse e profissionais liberais, passando pela relação de compadrio entre coronéis e trabalhadores rurais até o uso da força, como última medida de contenção da indignação diante da desigualdade. A matéria do dramaturgo é a estrutura social que dá sustentação à dinâmica de subjugação dos camponeses aos latifundiários e políticos corruptos. Noutros termos, a pergunta implícita que Vianinha se dispõe a fazer é: o que faz com que, diante de tanta miséria, os camponeses não se rebelem? E ainda, qual seria a correlação de forças no caso de uma revolta organizada dos pobres?

Entretanto, a força do material é refreada pela opção dramática, que predomina, ainda que em tensão permanente com o conteúdo épico. Além do recuo estético se comparada às peças anteriores do próprio Vianinha – conforme apontado por Costa (1996) –, a peça também pode ser considerada um recuo se comparada com *Mutirão em Novo Sol*, que aborda problema semelhante, porém, formalizando a matéria com procedimentos épicos.

6 – O passo adiante de *Os Azeredo mais os Benevides*

A peça *Os Azeredo mais os Benevides* (1963) teve sua estréia impedida pelo golpe de 1964. Ela inauguraria o teatro do CPC na sede da UNE. Em 1966 o texto recebeu um prêmio de menção honrosa do Serviço Nacional de Teatro, e foi publicado em 1968. Porém, teve a maior parte de sua tiragem apreendida pela censura.

Nelson Xavier era o diretor da montagem que estrearia a peça. Ex-integrante do Teatro de Arena, havia posteriormente se engajado no Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e retornou ao Rio de Janeiro e São Paulo com uma montagem de *Mutirão em Novo Sol* com elenco pernambucano. Em depoimento a Barcellos, Xavier narra essa passagem:

Eu fui eleito [para dirigir *Os Azeredo mais os Benevides*] porque o *Mutirão em Novo Sol* tinha sido apresentado no Glauce Rocha e levou os estudantes ao delírio, como já havia levado ao delírio os camponeses nordestinos no Arraial do Bom Jesus, o anfiteatro ao ar livre do MCP, em Casa Amarela, no Recife, e em outros lugares onde era apresentado. Digo isso só para registrar como era difícil a unidade. A história de um levante camponês no interior paulista mexia – e muito – com o pessoal de lá. E eram camponeses de todo canto. Veio gente de Sapé, na Paraíba, que vinham de caminhão para assistir à peça. Era uma coisa extraordinária.

Essa montagem foi tão importante que o MCP a trouxe para o Rio e o espetáculo foi mostrado no teatro Glauce Rocha. E mexeu e muito com a classe estudantil daqui. Nessa ocasião, eu estava no Rio de Janeiro fazendo um curso de cinema (...) Quando eu estava fazendo esse curso é que o pessoal do MCP resolveu viajar com *Mutirão em Novo Sol*. E aí, como eu já estava no Rio, inclusive freqüentando o CPC enquanto não estava no curso propriamente dito, é que os estudantes do CPC votam em mim para dirigir a peça que inauguraria o Teatro da UNE – *Os Azeredos mais os Benevides*, do Viana. Eu fiquei um pouco o diretor do momento, foi através desse trabalho que me integrei ao CPC (1994, p. 377).

Pelo depoimento de Xavier é possível notar o papel que cumpriu o teatro político naquele contexto como força de ativação da consciência e da ação política de públicos dos mais diversificados segmentos de classe e regiões do país. Podemos dizer que havia uma pretensão política e estética por parte de movimentos como o CPC e MCP de elaborar e propagar uma percepção crítica do país, ou, uma consciência nacional, por meio das lutas dos explorados e da representação das questões que configuravam os

entraves a serem superados em prol da radicalização da democracia no país: reforma agrária, reforma universitária, reforma urbana, questão energética, etc.

De acordo com Damasceno (1994, p 125) o tratamento temático sobre a questão agrária por Vianinha em *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* ampliou o escopo da mensagem cultural e política do trabalho teatral do CPC:

Encenadas nas cidades industrializadas do Sul, essas peças queriam conscientizar o público urbano e suburbano da situação econômica e social do Nordeste. Descrevendo essas condições e a possibilidade de reforma e/ou revolução, elas também objetivavam instilar um maior senso de coesão nacional na luta por mudanças sociais. Adicionalmente, essas peças eram tematicamente similares a outras, de outros dramaturgos do CPC, que não eram encenadas somente em cidades industrializadas onde o CPC era mais ativo, como Rio e São Paulo. Elas eram encenadas também por grupos de teatro de entidades culturais no Nordeste, uma área que já tinha uma rica tradição teatral própria e que utilizava convenções populares para tratar de realidades sociais.

O fato de que a peça seria apresentada numa estrutura teatral convencional indicava um redirecionamento, ou ampliação, do esquadro de abrangência do CPC para o público estudantil e de classe média urbana, tendo em vista, inclusive, a dificuldade que o CPC teve de estabelecer contato mais permanente com os segmentos das classes populares, como os sindicatos, por exemplo, conforme diversos ex-integrantes alegaram posteriormente em entrevistas.

Betti avalia que a montagem da peça naquela circunstância poderia significar um marco divisório da trajetória do CPC:

O fato de o texto haver sido destinado à inauguração do teatro da UNE, previsto para março de 1964, é um forte indicador do nível de expectativa em torno da apresentação e da representatividade dela em relação ao que teria sido uma nova fase, com a revisão crítica do processo até então percorrido e o estabelecimento de novas diretrizes (1997, p. 145).

De acordo com Denoy de Oliveira, ex-integrante do CPC, em depoimento a Barcellos:

Qualquer tentativa de análise mais profunda era entendida como uma conciliação com a burguesia. Então, a tentativa do teatro, naquele momento, era porque nós intuimos que precisávamos estabelecer uma ligação com outros filões da sociedade,

que estavam inteiramente soltos. Era preciso conquistar alguns setores da sociedade, além do pessoal dos sindicatos, porque esses estavam do nosso lado inclusive porque precisavam daquelas mudanças. Então, eu acho que o teatro, além de ser uma necessidade para a própria UNE – realização de assembleias, reuniões, etc –, era a possibilidade de se trazer uma nova corrente de pensamento para conhecer o trabalho que se fazia. Quem estava dirigindo *Os Azeredo mais os Benevides* era o Nelson Xavier e eu me lembro que ele estava dirigindo o espetáculo de forma diferente. Não mais como os nossos espetáculos populares, para fugir da polícia; o Nelson estava ensaiando o espetáculo como é necessário montar um espetáculo teatral (1994, p. 174).

Contudo, por mais que os depoimentos de protagonistas daquele momento histórico possam sugerir certo antagonismo entre a suposta incipiência do teatro de agitprop e as peças para teatro convencional, a observação dos textos dramáticos nos mostra, ao contrário, um processo de acumulação contínuo, em que procedimentos de agitprop são incorporados organicamente às peças épicas de estrutura narrativa mais longa, em contraposição direta à supremacia da forma dramática. Tudo indica que, ao invés da noção dicotômica de superação da fase anterior, o que já tinha começado a ocorrer e se consolidaria com o teatro da UNE é a sedimentação de um processo de pesquisa de linguagem em que o teatro de agitprop cumpria papel importante.

Os Azeredo mais os Benevides é uma peça de duração convencional (mais ou menos duas horas), e seria apresentada inicialmente para platéias majoritariamente compostas pelo público estudantil, no teatro da UNE, inclusive com cobrança de ingresso, o que situa a peça, paradoxalmente, no campo da mercadoria.

Havia grande expectativa em torno da estréia da segunda peça de Vianinha sobre a questão agrária brasileira e da inauguração do teatro na sede da UNE. Segundo Moraes: “*Os Azeredo mais os Benevides* denota maior apuro técnico em relação a *Quatro quadras de terra*. João das Neves, que trabalhou como assistente de direção, acredita que Vianinha, não satisfeito com o resultado da peça anterior e perfeccionista como era, voltou a debruçar-se sobre a temática rural, em busca de uma narrativa mais fluente, de situações menos esquemáticas e de personagens verossímeis” (2000, p. 155).

A despeito do amadurecimento progressivo da obra de Vianinha, sendo a comparação entre a primeira e segunda obras suas sobre o tema da questão agrária exemplo disso, a maior parte dos estudos sobre suas peças não dá o destaque que a

complexidade da peça *Os Azeredo mais os Benevides* exige. O trabalho de Damasceno é exemplar sob esse ponto de vista:

São peças [*Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*] de longa duração mais significativas pelo que representam em termos da amplitude temática de sua obra do que por seus méritos dramáticos ou pela limitada experimentação com as convenções teatrais que apresentam. Ambas descrevem condições sociais, políticas e econômicas no sistema de latifúndio no Nordeste do Brasil. Entretanto, a análise da estrutura dramática e das convenções dessas duas peças muito pouco acrescentaria aos propósitos deste estudo, uma vez que ambas são dramas essencialmente realistas nos moldes do teatro social do Arena, com uma forte tendência ao melodrama, apesar de *Os Azeredo* usar coros e ter diálogos em verso disseminados pelo texto. A caracterização nessas peças não apresenta nenhuma novidade em relação a *Chapetuba* (1994, p. 125).

Na análise da obra procuramos demonstrar, dando prosseguimento à perspectiva de análise apontada por Costa, por meio do resultado estético da sedimentação do processo social operado pela peça, que o que estava em jogo não era apenas um mergulho mais apurado na temática rural, como sugere Moraes e que, ao contrário do que pondera Damasceno, a obra vai muito além dos limites do realismo dramático identificado em *Chapetuba futebol clube*, por exemplo.

Dialética do particular e universal: crítica das relações sociais mediadas pelo favor e aprendizado com “Mãe Coragem e seus filhos”

Vianinha escreve esta peça após a experiência de elaboração e montagem de *Brasil, versão brasileira*. Era o momento de fazer convergir o apuro técnico já desenvolvido nessa obra anterior com uma matéria em parte estranha ao escritor, em função do caráter distante dessa trincheira de luta, e que havia anteriormente rendido um resultado inferior se comparado com *A mais valia vai acabar, seu Edgar* e *Brasil, versão brasileira*. Segundo Costa:

O incêndio do prédio da UNE talvez explique o silêncio unânime que cerca essa obra-prima da dramaturgia brasileira. Assim como a anterior [*Quatro quadras de terra*], ela merece um estudo específico, mas aqui cabe ao menos antecipar um breve

resumo e seu alvo principal. Dando continuidade à crítica, presente em *Brasil, versão brasileira*, à aliança de classes, nessa peça Vianinha expõe seus resultados através do que chamou “história de uma amizade errada”. Incorporando as lições de Brecht, principalmente as aprendidas em *Mãe Coragem*, o dramaturgo resolveu tratar seu assunto indiretamente, isto é, de forma distanciada. Com isso, abandonando tópicos mais incandescentes de política partidária, obteve um ângulo a partir do qual pôde configurar, com a serenidade própria do gênero épico, uma espécie de marca registrada da história do Brasil, dando ênfase ao papel desempenhado por suas vítimas (1996, p. 92).

Na epígrafe, a desnudar a influência brechtiana, uma citação de trecho de *Mãe Coragem e seus filhos*:

Eu também, eu disse na flor da minha juventude
Não sou como todos os outros
Não comerei de tudo, tenho a minha delicadeza
Eu pretendia andar de cabeça erguida...
Antes que se passasse um ano
Aprendi a beber em todos os copos...
Ponha-se no tom
Um, dois, todo mundo em fila!

Brecht – Canto da Grande Capitulação – *Mãe Coragem* (1968, p. 07)

Mãe Coragem foi escrita por Brecht em 1939, e estreou em 1941, em Zurique, portanto, em plena II Guerra Mundial. Peixoto assim caracteriza a protagonista da peça: “o personagem é efetivamente o produto de contradições nítidas, oscilando entre sua função de mãe e sua função de comerciante. Uma mulher do povo que possui um senso inato da realidade, mas nem sempre uma compreensão materialista da mesma” (1974, p. 191). A influência dessa personagem na construção do protagonista da peça de Vianinha é evidente. Alvimar é um trabalhador rural que estabelece uma relação de compadrio com o fazendeiro, que arrenda suas terras para uma porção de colonos com o intuito de ativar a produção cacaueteira naquela zona agrícola, e quem sabe, tornar a região um pólo de progresso do estado da Bahia, conforme indicam suas aspirações. Alvimar se torna referência entre os trabalhadores por conta da posição privilegiada que estabeleceu com o patrão, que lhe garante a função de mediador entre as demandas de seus pares e o arrendatário. Embora o personagem não seja alheio à condição de exploração a que está

submetido, suas tentativas de solucionar o problema nunca se confrontam com a ordem social estabelecida, e correm sempre por vias paliativas que, longe de subverter a ordem, acabam por reforçá-la.

Seguindo apontamentos de Peixoto sobre a protagonista de *Mãe Coragem*: “Brecht está sobretudo interessado em mostrar a profissão de Mãe Coragem como uma profissão histórica, com contradições abruptas e indestrutíveis. Ela é a presença viva de uma contradição que anula o ser humano, contradição que é superável, sim, mas somente pela sociedade” (*idem, ibidem*). Podemos também partir desse comentário para refletir sobre a posição que Alvimar ocupa na trama de relações sociais e de poder do enredo, porém, embora a função social que o protagonista ocupa seja histórica, ela diz respeito a uma contradição diversa da vivenciada pela personagem da peça de Brecht. A comerciante que sobrevive extraindo lucro da barbárie, sem juízo de valor, negociando com todos os lados envolvidos no conflito, é a metáfora de um processo de mercantilização cujo epicentro parte dos países cosmopolitas, do coração europeu do sistema capitalista, que chega na II Guerra Mundial a um processo de barbárie sem precedentes, revertendo em poder de morte boa parte do acúmulo tecnológico erigido até então. Anna Fierling, como profissional liberal, está inserida num sistema – que racionalizou o extermínio em massa como negócio rentável – em que a venda de sua força de trabalho é a condição de sobrevivência em meio à iniquidade da qual ela é cúmplice, que vítima boa parte de sua família, e da qual ela não tem como fugir, pois as alternativas não são da ordem pessoal, mas de caráter coletivo.

A especificidade das contradições em que está inserido Alvimar é de ordem histórica distinta. Imerso numa estrutura social em que o equilíbrio da desigualdade é estabelecido pelas mediações do favor, o trabalhador é vítima de uma condição de exploração diversa daquela encontrada nos países cosmopolitas. Schwarz explica, no ensaio *As idéias fora do lugar*, a especificidade do problema:

O favor é a nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.

O escravismo desmente as idéias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento de arbítrio, o jogo fluido de estima e auto-estima a que o favor submete o interesse material, não podem ser integralmente racionalizados. (...) O

favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais (1992, p. 16).

Alvimar, portanto, não é um escravo, é um trabalhador assalariado em condições extremas de superexploração, situado na periferia do capitalismo, em zona de monocultivo para exportação. O fato de ter estabelecido relação de compadrio com o patrão exige do personagem a postura exemplar perante seus pares, para que fique justificado o seu privilégio. Logo, além do valor que recebe não ser equivalente ao seu esforço – até aí nada difere do logro que fundamenta as relações capitalistas de trabalho – ele deve trabalhar ainda mais para garantir uma posição de mediação e satisfazer exigências subjetivas do arrendatário e de seus colegas. O dramaturgo sabe tirar proveito cênico da situação e explorá-la por diversos ângulos, que aqui nos compete esquematizar.

A condição de Alvimar é utilizada pelo patrão como exemplo a ser seguido pelos demais, em termos de empenho no trabalho. Trata-se de uma versão arcaica da figura hoje em dia corrente nas cadeias de *fast food* do “funcionário do mês”. A personagem Siá Rosa, na quarta cena, em recusa ao pedido de ajuda de Gonçalinho, é que permite um olhar distanciado para essa posição exercida por Alvimar:

SIÁ ROSA – Não sou rica pra ajudar ninguém. Fiquei na enxada até agora. Esse Alvimar trabalha demais e doutor Espiridião fica falando: veja o Alvimar como trabalha, veja... Sem adubo, sem arado, sem nada. Já me danei demais de encontro no mundo pra trabalhar sem reclamar, acham que o Doutor é Deus. Boa noite (1968, p. 22).

Siá Rosa percebe que o empenho de Alvimar é usado como chantagem pelo patrão para estabelecer um critério competitivo entre os trabalhadores, que beneficia o fazendeiro, enquanto dono das terras e comprador da produção dos colonos. Gonçalinho, entretanto, procura tirar proveito pessoal da posição de Alvimar. Ao pedir-lhe o favor de capinar seu terreno, alegando motivos de saúde para se escusar da tarefa, ele o vigia de modo acintoso e sarcástico, como que cobrando o tributo para dar seu voto de legitimidade à condição de mediador de Alvimar:

GONÇALINHO – Mulher de vice-versa, seu! Nem se pode trabalhar bastante, Alvimar? Feito a gente? Que coisa é essa de... ah, Alvimar, vosmicê está deixando

um mato ali. Isso. É, foice firme a vossa. Como a minha. Tenho uma foice firme. Ih. Hum, olhe um tufinho ali... Não sobrou uns fiapinhos? Agradecido... Vosmicê não repare, vou entrar pra dormir que é só nessa hora que me vem sonho bonito... Boa noite. (*Vai entrar*) Olha aquele matinho tihoso. Deus lhe pague (*idem, ibidem*).

Contudo, o protagonista também aprende, com o passar dos anos, a tirar proveito desse mecanismo social. Na nona cena, por exemplo, Alvimar vende seu poder de influência por oito mil réis dados por uma camponesa viúva retirante em busca de emprego, mediante a promessa de que vai falar dela como comadre sua para o patrão, para tentar convencê-lo a deixá-la ficar num pedaço de terra com seus filhos e por ali trabalhar. Alvimar aprendeu a extrair divisas materiais da lógica do favor.

Vale frisar o modo como o dramaturgo enquadra o procedimento como algo desconfortável para a família. Após o término do diálogo entre seu pai e a viúva, seu filho exclama, em tom de surpresa, como quem acusa um roubo diante do ato que lhe parece ilícito, já que não decorre de relação formal de trabalho, no que é de pronto repreendido pela mãe:

FILHO – (*Tempo*) Pai ficou com o dinheiro da velha. Pai ficou...

LINDAURA – Cala essa boca. (*Silêncio. Filho deita. Alvimar conta dinheiro*) (1968, p. 59).

A valoração da dialética da ordem e desordem faz da peça uma tragédia

Alvimar não é um personagem alienado para as condições de miséria e superexploração a que está submetido, pois embora o protagonista se submeta ao poder do coronelismo local, não o contestando frontalmente, e inclusive delatando Siá Rosa (cena 13) e posteriormente seu filho (cena 21), ele ao mesmo tempo descumpra ordem de seu patrão, como na atitude de vender bebida alcoólica na bodega autorizada pelo patrão (cena 7), no caso da venda do cacau para o fazendeiro vizinho (cena 11), que pagaria melhor, ou no caso em que se mostra cúmplice com o ato do filho de pilhar a casa grande abandonada do coronel (cena 18). É um personagem cujo movimento transita ambigualmente entre a ordem e a desordem, e suas investidas na esfera da desordem colaboram para a manutenção da ordem útil à classe dominante. Os

descumprimentos da ordem estabelecida não se configuram como transgressão de classe, pelo contrário, são subterfúgios paliativos que, no limite, reiteram a legitimidade da correlação de forças estabelecida.

Podemos afirmar que há na peça uma espécie de valoração da dialética da ordem e da desordem, em que o protagonista Alvimar, que no plano do enredo age como mediador/encarregado entre o fazendeiro e os camponeses, e no plano formal, como mediador das esferas da ordem e da desordem, paga o preço da resignação a essa estrutura de poder. E é exatamente por conta dessa valoração crítica da dialética da ordem e da desordem que a peça tem a estrutura de uma tragédia, elaborada com recursos cômicos.

Cabe notar que na história da literatura brasileira é freqüente a presença de personagens que transitam entre a ordem e a desordem, sendo clássicos o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, e o estudo pioneiro de Antonio Candido, *Dialética da malandragem* (1998), pela identificação de um princípio formal que organiza esteticamente a matéria social brasileira. Nesse ensaio, o crítico aponta a seguinte questão: “O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal” (1998, p. 39). Diz ainda Antonio Candido que esse cunho é representado na construção do enredo “pelo estado de espírito com que o narrador expõe os momentos de ordem e de desordem, que acabam igualmente nivelados ante um leitor incapaz de julgar, porque o autor retirou qualquer escala para isso” (*idem*, p. 39). Daí deriva certa comicidade estrutural do romance, que formaliza esteticamente a iniquidade da dialética da ordem e da desordem sem debitar na conta do juízo crítico a violência estrutural do meio social desigual que é matéria para a ficção.

Caso diverso ocorre, por exemplo, no conto *Pai contra mãe*, de Machado de Assis, em que, diferentemente de *Memórias de um sargento de milícias*, a ironia é a chave de apreensão da dialética da ordem e desordem, porque o narrador valora o ato de pôr ordem à desordem, algo que não ocorre no romance de Manoel Antônio de Almeida (BASTOS, 2009). De um lado a ordem social, de outro a crueldade, a desordem, aquilo que contraria a ordem. Nessa equação, em que a desordem é aquilo mesmo de que a ordem precisa para continuar sendo ordem, a violência é o princípio mediador da dialética da ordem e desordem.

Os Azeredo mais os Benevides é uma peça da família da tragédia porque, assim como no conto de Machado de Assis, existe a mediação da violência inerente à estrutura social desigual e concentrada da sociedade brasileira a definir a dinâmica da dialética da ordem e da desordem. Não há nenhum traço idílico ou cômico que caracterize o protagonista Alvimar como um personagem que transita sem pagar tributo entre os pólos da ordem e da desordem. Pelo contrário, essa mediação é dolorosa, implica um processo de mercantilização da humanidade de Alvimar, e de progressiva alienação de sua condição de classe.

A argúcia dos procedimentos eleitos pelo dramaturgo para evidenciar a dinâmica de sujeição psicológica e física de Alvimar frente ao domínio de seu patrão dão a ver um mecanismo social de expropriação da identidade e alienação da própria condição humana, que é típico de uma sociedade de herança escravocrata.

Na sexta cena, após entregar o pagamento para Alvimar, Espiridião lhe entrega um pacote com o enxoval para seu afilhado recém nascido, que por conta de homenagem que Alvimar e Lindaura lhe prestaram, leva seu nome. Sem palavras para expressar seu agradecimento, Alvimar faz com uma faca um corte pequeno no braço como prova de seu agradecimento. É o reconhecimento alienado de sua condição de mercadoria.

ALVIMAR – Esse sangue, meu doutor, é prá mór de vosmicê. Não sei falar, eu, o que corre em mim, tudo é intenção de vosmicê...*(Canta)*

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 a palma (1968, p. 40).

Na passagem da décima quinta cena, em que Alvimar recebe a notícia de que sua filha nasceu morta, sua reação é elucidativa, por conta da ausência de verbalização de sua própria dor e da projeção de seu sentimento no sentimento do patrão, tratando a esposa de modo cruel e culpando-a pela morte da filha:

ALVIMAR – Sim, senhora. *(Silêncio. Espiridião se senta desolado, filho ao lado dele, triste. Um tempo. Alvimar vai até ele)* Compadre... Não faz mal não. Compadre vosmicê assim eu... Vosmicê fez o que pode...Compadre me desculpe... *(Silêncio. Pai*

e mãe entram carregando Lindaura. Param) Ô, Lindaura, 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 (Canta)

Lindaura ficou feia.

Era tão viçosa.

Era mulher e meia,

Um botão de rosa.

Não serve pra mais nada.

Tinha longa cabeleira,

Era tão fiteira.

Mas já não vale uma encoxada (1968, p. 76).

O trecho citado dá a ver o amadurecimento do dramaturgo no manejo dos procedimentos épicos da narrativa. Ao consolar o patrão, o motivo que o protagonista alega para a fraqueza da esposa é de ordem social, e ressalta a precariedade das condições de sobrevivência em que vivem – “A culpa é sua que anda fraca e come terra”. Embora o personagem não tenha aparentemente a intenção de confrontar o patrão com a situação de desigualdade da qual ele se beneficia à custa da miséria de seus empregados, o dramaturgo elabora o texto de modo que cada posição explicita o confronto de classe com seu pólo antagônico, dando a ver assim uma dimensão de causalidade dos fatos narrados cuja possibilidade única de apreensão é pela chave da totalidade.

O acerto do procedimento de desvelamento do processo de reificação operado por uma ordem social calcada na violência, cuja hierarquia é sustentada pelos mecanismos de favor e compadrio geram no leitor o efeito esperado de indignação, não contra um ou outro personagem, mas contra a estrutura social que viabiliza tal nível de crueldade. Essa percepção da totalidade de uma engrenagem ocorre por conta da posição de observação distanciada em que o leitor, ou espectador, é colocado diante da história narrada. Também por esse viés é possível a comparação com a peça que inspirou o dramaturgo. Segundo Peixoto, em análise sobre *Mãe Coragem*: “Com efeito é uma realista cega: vê e não vê, como acentua Ewen. E sua cegueira (foi Roland Barthes quem afirmou que nesta peça Brecht nos mostra uma cegueira), afirma Bernard Dort, é um apelo à nossa lucidez” (1974, p. 191). Embora de ordem diversa, o impasse de *Mãe Coragem* e *Alvimar* guarda ao mesmo tempo certa semelhança: quanto mais se empenham no trabalho, mais alimentam a roda viva da barbárie.

O modelo de ação da peça não é o da tomada de consciência, como fora em algumas peças anteriores de Vianinha, por exemplo, *Brasil versão brasileira* e *Quatro quadras de terra*. Neste caso, o modelo caminha no sentido inverso, da descrição dos efeitos despolitizadores e reificadores de uma ordem social sustentada pela hierarquia de classes e desigualdade social. A dinâmica da peça é da progressiva despolitização e cooptação do protagonista na medida em que ele se submete em condição subjugada ao arbítrio do coronel e as relações sociais mediadas pelo favor. Trata-se de demonstração das conseqüências trágicas, para a classe trabalhadora, da submissão à estrutura de poder mediada pelas relações de favor.

A peça é dividida em três atos e tem ao todo vinte e uma cenas. A seqüência dos atos tem caráter didático, por expor com profusão de detalhes os mecanismos e as conseqüências da engrenagem trágica do favor em pleno funcionamento, e da conseqüente aliança de classe que a peça pretende criticar.

I ATO – A construção da aliança: Espiridão, Alvimar e as relações de favor

No primeiro ato, que se passa no ano de 1910, composto por seis cenas, ficamos conhecendo as famílias Albuquerque e Carvalhais, temos notícia das dificuldades financeiras da primeira família, e das pretensões políticas da segunda, e acompanhamos o empenho do filho empreendedor, Espiridão, no seu desejo de retornar para as terras abandonadas da família no estado da Bahia para trabalhar com plantação de cacau em sistema de arrendamento de terras, visando à exportação da matéria-prima.

Além da condição de latifundiários na Bahia, os Albuquerque são comerciantes no ramo da importação de pias, ladrilhos, bidês e porcelanas de arte, e se vêem ameaçados pela iniciativa inglesa de montar uma companhia em solo nacional. Com o uso da ironia, o dramaturgo trata de expor na primeira cena a posição utilitária da elite local, desmistificando suas pretensões nacionalistas, para além daquela que lhe convém em termos de mercado. É nessa chave que situamos a posição do tio de Espiridão: “– 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!” (1968, p. 10). Bem como a posição de Albuquerque: “– Não te

metas no sertão, mano, longe da Praia do Flamengo, um bom barítono, Eça de Queiroz, um licor, um acróstico. Isso nos faz bons, espaçosos, La delicatesse. Isso o Brasil espera de nós; a civilização” (*idem, ibidem*). Por sua vez, Espiridião responde às chantagens emocionais que visam demover sua intenção e fazer com que fique e case com Silvinha Carvalhais para garantir o necessário empréstimo à família, com ar de herói romântico *démodé*: “Vou para a Bahia plantar cacau, vou usar minhas economias, nenhum tostão da família! Nossas terras estão abandonadas. Isso o Brasil espera de nós!” (*Op. Cit*, p. 12).

Após configurar o cinismo da classe dominante, o dramaturgo passa a tratar dos trabalhadores e do encontro entre as duas classes, por meio da aliança estabelecida entre Espiridião e Alvimar, metáfora da aliança entre a burguesia progressista e a classe trabalhadora. Na segunda cena, Vianinha aborda com lente de aumento o primeiro contato de Espiridião com os colonos que pretendem trabalhar no regime de arrendamento de terras em sua propriedade e, em específico, foca desde o primeiro momento como ocorreu, por meio de uma troca de favores, a relação de apadrinhamento do patrão com Alvimar: em troca de um gesto de atenção de Alvimar diante da enfermidade do patrão, ele lhe concede, de imediato, e na frente dos demais, a parcela de terras mais ambicionada pelos trabalhadores, por ter abundância de água. Com esse gesto, o patrão visa extrair conseqüências objetivas de um impulso de ordem subjetiva, e fica dado o recado para os demais trabalhadores: o ato da gentileza servil pode ser recompensado materialmente...

Siá Rosa é uma personagem determinante para a trama. No grupo de colonos é a que demonstra maior lucidez para a relação de exploração a que estão submetidos, não à toa vai ser preterida pelo patrão na distribuição de terras, e ao cabo será delatada por Alvimar, mesmo sendo ele seu parceiro no negócio de vender escondido parte da produção para o fazendeiro vizinho, melhor pagador. Na segunda cena, momento em que os colonos aparecem pela primeira vez, é a voz dela que se destaca como a mais experiente, inclusive prevendo o que virá a ocorrer com a promessa que os reuniu até ali: “SÍÁ ROSA – É, povo. O homem vai morar na cidade rodeado de mulher dama vestida de vermelho e verde. Vem aqui de quando em quando. Isso, logo, vira terra de ninguém. Homem sem autoridade. Não consegue puxar uma estrada, lhe tiram a terra toda e o mato termina por cobrir nosso trabalho. Nem sei porque vim...” (*Op. Cit*, p. 16).

Na terceira cena, no momento em que os trabalhadores acodem uma família que teve a casa destruída pela chuva e procuram reconstruir de imediato a moradia, Alvimar cogita a possibilidade de produção coletiva na terra, o que implicaria a modernização das relações trabalhistas, pois o fazendeiro teria que pagar ordenado fixo para os trabalhadores, o que implicaria o estabelecimento do piso salarial, entre outros direitos que onerariam o bolso do proprietário.

ALVIMAR – Olhe, povo, é melhor cavar uma vala de um palmo em toda a roda. Isso. Seca o barro dentro que fica forte feito raiz de árvore... (*O povo trabalha. Espiridião volta a cuidar do velho ajudado por Siá Rosa e Alvimar*) Sabe, doutor...eu fico assim pensando... Aqui é lugar ruim pra pôr casa que venta demasiado. Eu fico pensando. Se pudesse escolher um lugar pra tudo, pra água, até pra se encontrar e dizer tolice... Juntava a plantação tudo numa só. Desperdiçava menos. Terra mais dura, punha mais braço. Dava mais rendimento...

SIÁ ROSA – Juntar tudo? Eh! Juntar o meu trabalho com trabalho de frouxo?

ALVIMAR – Eu fico pensando.

ESPIRIDIÃO – Aí eu não podia pagar pela produção de cada um, tinha de pegar ordenado por mês. Não tenho dinheiro. Depois, aí, ninguém trabalha, um se encosta no outro...

ALVIMAR – Eu fiquei pensando e... (1968, p. 21).

Por interesses diversos, tanto Espiridião quanto Siá Rosa desconsideram a sugestão de Alvimar que, ademais, é proferida não num espaço coletivo de trabalhadores – inexistente na trama como espaço permanente de organização – mas formulada ingenuamente diante do patrão e de uma companheira. Em síntese, o mutirão pode ser coletivo, mas a produção não. É uma aliança em que os trabalhadores não podem avançar o sinal.

As relações de poder entre os personagens fazem com que, mesmo uma conversa ingênua e aparentemente desinteressada desvende, ou antecipe, o rumo que a tensão de classe pode levar. Na quarta cena, enquanto Alvimar trabalha “de favor” à noite no roçado de Gonçalinho, o patrão se aproxima com embrulhos da cidade, dá um pouco de charque para Alvimar – a rubrica nos informa que Espiridião registra o que deu para seu

“compadre” para descontar depois no pagamento – e enseja uma conversa em tom de justificativa sobre as dificuldades para o estabelecimento de infra-estrutura para o escoamento da produção, se vitimando diante da inércia do governo. Ao final da conversa, o fazendeiro emenda (1968, p. 25):

ESPIRIDIÃO – Faz quase um ano que vim, escrevi, minha família respondeu...
(*Pausa*) Siá Rosa não tem família?...

ALVIMAR – Sei não, doutor... a gente se fala pouco, fica trabalhando assim...
(*Silêncio. Espiridião pega a foice. Corta*)

ESPIRIDIÃO – Não corta?

ALVIMAR – Não é de assim, doutor... é de assim...

(*Espiridião ri. Alvimar ri. Tempo*)

O interesse do fazendeiro por uma de suas empregadas, não à toa a mais lúcida em relação à exploração do sistema de trabalho a que estão submetidos – embora aparentemente sem formação, ou respaldo, para a organização coletiva da insatisfação dos colonos –, anuncia desde essa cena a relação que se consumará por meio da amizade “errada” entre Espiridião e Alvimar: o empregado se tornará informante do patrão e a primeira de suas vítimas é a própria Siá Rosa, seguida de Espiridião Filho, que paga com a vida a liderança que exerceu no saque dos colonos no vilarejo rente à fazenda. Esse trecho exemplifica o sistema de encadeamento entre as ações da peça, em que cenas pregressas antecipam desdobramentos posteriores, exatamente por conta da existência da causalidade interna. Cabe ressaltar, indo além, que uma das forças da obra é fazer do nexos interno um elo com a causalidade do processo social em curso, por meio da redução estrutural da matéria social na forma estética, que dialeticamente, por conta da síntese referida, é capaz de antecipar na obra teatral contradições e impasses que se tornarão concretos na vida social em momento posterior.

Por fim, na sexta cena, última do primeiro ato, o dramaturgo recoloca em foco a família Albuquerque, agora colhendo e dividindo entre si, os lucros da iniciativa de seu filho pródigo. E também a família Carvalhais, frustrada com a parceria com os ingleses, e interessada na união conjugal, econômica e política (não necessariamente nessa

ordem) com os Albuquerque. Lançando mão do coro, o dramaturgo enxuga a cena para mostrar o principal:

CORO – Os Albuquerque mais os Carvalhais
Os Carvalhais mais os Albuquerque
Para enfrentar a vida
Vida que não é folguedo
Eis aqui o nosso enredo:
Juntar os Albuquerque e os Carvalhais
Os Carvalhais mais os Albuquerque.

(Carvalhais mais Espiridião se abraçam)

CARVALHAIS – Cuida bem da minha Sílvia.

ESPIRIDIÃO – Sim, senhor.

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... *(Falam os camponeses. Voltam. Fazem fila)* (1968, p. 38).

O leitor ou espectador é informado da tática que a classe dominante usa para manejar recursos da esfera pública para seus interesses privados: a ocupação do Estado. A cena, em certo aspecto, simboliza o acordo entre a elite urbana, industrial, e a oligarquia agrária.

II ATO – Conseqüências da aliança: cooptação, desunião de classe e mercantilização

No segundo ato, que se passa oito anos após o término do primeiro, as conseqüências funestas para os trabalhadores, decorrentes da aliança com o fazendeiro, são evidenciadas. A consciência dos trabalhadores sobre a exploração a que estão submetidos não é suficiente para desencadear atitudes coletivas de confrontação. As

alternativas dos trabalhadores são individuais e dessolidarizadas do conjunto. Os mecanismos da exploração e o conjunto de danos – cooptação, desunião de classe e mercantilização da humanidade dos personagens – são expostos e analisados nas cenas desse ato.

A rubrica que abre o segundo ato nos informa da campanha de Gonçalo Carvalhais para governador do estado da Bahia. Essa informação será decisiva para a compreensão do desfecho da narrativa, pois ela sinaliza que naquele momento a elite não pode abrir mão do apoio popular, porque depende do voto da maioria para eleger seu representante para o governo estadual. Logo, todas as táticas de cooptação serão úteis e necessárias para garantir o apoio e, ao mesmo tempo, como será necessário arrecadar recursos para a campanha, os trabalhadores precisam ser pressionados para trabalhar mais, para aumentar a margem de lucro dos Albuquerque.

Portanto, é com a noção dessa correlação de forças como pano de fundo que devemos situar as ações narradas no segundo ato, que em caráter esquemático podemos elencar: o fechamento da bodega de Alvimar para evitar o desgaste dos trabalhadores com a bebida e potencializar o tempo de trabalho dos mesmos, e o lucro do patrão; a colocação do irmão de Espiridião como juiz para fazer campanha para Carvalhais; o esquema de compra de votos na eleição; a ida do filho de Alvimar e Lindaura para morar na cidade com a família de Espiridião, e servir de empregado para o filho do patrão; as soluções pessoais que Alvimar arranja para ganhar um pouco mais, como a venda de seu poder de influência e o acordo com Siá Rosa para vender escondido o cacau para o vizinho; a dispensa de Gonçalinho da casa de Alvimar e Lindaura, e o aprofundamento da posição individualista de Alvimar (Lindaura canta no escuro: “Salustiano, Salustiano, não quer mais dividir. Passa vida, passa ano. Chega hora de desistir. Salustiano, Salustiano” (*Op. Cit*, p. 66)); o despejo violento de Siá Rosa após Alvimar tê-la dedurado para o patrão; o consolo de Alvimar ao patrão e a dessolidarização com Lindaura, no momento do parto da filha morta do casal; o pedido de Alvimar por seu filho de volta para ajudá-lo no trabalho, pois não é mais produtivo como antes, e a resistência do filho em retornar ao lar.

Dada a qualidade do texto, em cada cena poderíamos destacar uma porção de nexos com a estrutura geral da peça, bem como apontar conexões formais com a matéria social. O trabalho que teve o dramaturgo com a pesquisa de linguagem, e o estudo para a caracterização da condição de pobreza dos camponeses, com detalhes corriqueiros e decisivos da vida como as providências do casal para evitar a multiplicação da prole,

são informações internalizadas no texto de modo orgânico e relevante, sempre com o cuidado de não resvalar em mero registro antropológico do outro de classe, fazendo de cada gesto, fato ou ação narrada, por mais simples que seja, um exemplo da tensão inevitável de um conflito de classes permanente, que não carece de ápice dramático para dar a ver sua tragicidade.

Para ilustrar o argumento, vale destacar a cena do nascimento do primeiro filho de Lindaura e Alvimar (cena 5). O momento de entrada de Lindaura no processo de parto é contado de modo dramático, com uso exclusivo do diálogo, e com acentos dramáticos – por conta da tensão, da dor da mulher e do desfecho imprevisível –, e cômico – em razão das mordidas de Lindaura, e da irritação e desorientação inicial de Alvimar. Logo, porém, Alvimar vislumbra a solução com o pedido de ajuda para Espiridião, na expectativa de que ele pudesse levar a mulher de charrete até a parideira mais próxima. Até aí, uma cena bem escrita no âmbito dos costumes. Entretanto, o registro muda quando o trabalhador inicia sua saga em busca de ajuda, encontrando na covardia de Gonçalinho um desestímulo para a ação de acordar o patrão. Alvimar engole seco sua aflição, desiste de seu intuito e racionaliza para si e para seu colega que o patrão não estaria em casa. O conflito de Alvimar é obviamente de ordem social, pois mostra que entre o risco de morte de sua mulher e de seu filho e o conforto do patrão, ele optou pelo segundo. Não bastasse a força didática da cena, o personagem Gonçalinho tece um comentário por meio de uma canção, que antecipa o desfecho que Alvimar dá à cena e reforça o que está em jogo na opção do personagem:

GONÇALINHO – (*Canta*)

Na porta do doutor
Alvimar ficou parado
Não fez nenhum clamor
Ficou foi bem calado
Doutor está dormindo
Doutor é atarefado,
A mulher está parindo
Mas é mulher de coitado (*Op. Cit*, p. 28).

III ATO – Ruínas de um projeto que não vingou: povo à deriva, elite de vento em popa

O terceiro ato tem início doze anos após o tempo em que se passa o segundo, 1930, portanto. A marca do tempo é a idade de Espiridião, filho de Alvimar e Lindaura. Situando historicamente: o contexto era de recessão econômica mundial, de ascensão do regime stalinista na URSS, fascista na Itália e nazista na Alemanha; no Brasil, esse período ficou conhecido como o da “Revolução de 30”, momento em que ocorreu uma substituição no comando do bloco histórico hegemônico, a burguesia industrial tomou o lugar da oligarquia rural, ou seja, tratava-se de mais um episódio em nosso ciclo de modernização conservadora ou, nos termos gramscianos, mais uma revolução passiva, de troca de poder entre a elite, sem participação popular.

A rubrica da décima sétima cena, que abre o ato, dá indício do ambiente de desesperança e abandono em que vivem os colonos: “Casa de Alvimar. Miséria agora. Móveis quebrados. Teto penso. Fogão vazio. Altar quebrado. Três cruzeiras na frente do palco. Lindaura reza diante delas. Alvimar, sentado, na soleira da porta, pega moscas. Um tempo. Pega uma. Olha dentro da mão. Ri” (1968, p. 81).

A fase da expectativa num futuro promissor que seria forjado pela relação harmônica entre o espírito empreendedor de Espiridião e o trabalho dos colonos, que evidenciava a manifestação da consciência amena do atraso, não existe mais. Da esperança ao ceticismo, e ao sentimento de abandono pela classe dominante. Sem sequer ter se forjado concretamente, aquele mundo, aquele modo de produção já se encontrava em ruínas, expressas nas imagens descritas pela rubrica, no tempo das cenas, e na evocação da memória dos trabalhadores.

Alvimar e Lindaura procuram se lembrar quanto tempo faz que cada um de seus três filhos morreu, e em que local exatamente estão enterrados. Na conversa, Alvimar faz uma digressão para rememorar o episódio da morte de Nico. Como que a manipular peças de um quebra-cabeças, Alvimar procura elencar numa ordem racional fragmentos do passado, norteado pela memória dos filhos e do momento em que partiram. Nesse movimento há um processo de politização da memória, na medida em que a desesperança da situação presente lança novo olhar sobre as expectativas do passado, que agora se mostram enganosas. O sentimento de abandono diante da ausência do patrão gera ressentimento e discórdia em Alvimar:

“(…) Nem pra pagar enterro no cemitério doutor Espiridião apareceu. O ingrato. Ingratão! Ingratão! Falo. Faz oito anos que doutor Espiridião não vem aqui, Lindaura. Oito anos é um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito anos. Me lembro, ele chegou aqui, aí ele pegou na foice errado, de banda, aí a gente riu, eu ria de um lado, doutor ria do outro, aquela gargalheira. Oito anos agora sem notícias? A gente não planta mais cacau faz três anos. Ele prometeu que ia plantar cacau de novo. A vila sumiu. Lindaura, nem trem chega mais. Doutor Espiridião é um interesseiro. É. Digo na cara dele: interesseiro, interesseiro, interesseiro! Dinheiro não faz diferença de ninguém, ouviu, que na honra e na memória estou pra encontrar alguém pra fazer parceria comigo. Interesseiro. Vou ficar plantando só esse arroz amarelo, que nem preço tem, a casa caindo? Depois de ser arrimo do Doutor Espiridião? Já fui tão forte que Deus tremia. Me lembro como se fosse agora, ele pegou a foice errado de assim, eu falei, êpa, está errado, seu! Ele ria, queria falar e ria de tanto que eu fiz ele rir, aquela gargalheira... Faz três anos que Nico morreu...” (Op. Cit, p. 82).

O acento épico do depoimento, que no caso dessa peça é a regra, é mais uma evidência do processo de amadurecimento do dramaturgo, pois vale lembrar que momentos como esse em *Quatro quadras de terra* são exceção ao predomínio da forma dramática.

A situação de ausência absoluta de trabalho e de miséria generalizada exige de Alvimar uma duplicidade de personagens, por princípio antagônicos: o de homem ordeiro, para manter a legitimidade adquirida nos “tempos áureos” de trabalhador padrão e arrimo do patrão; e o que transita pela desordem para garantir a sobrevivência dos seus e a sua própria. Essa característica aparece no momento em que Miguel denuncia o filho para Alvimar, acusando-o de ter invadido a casa abandonada do patrão para roubar quinquilharias.

ALVIMAR – Desavergonhado. (*Dá um tapa no filho*) Tenho quarenta e sete anos e nunca tirei um mil réis de ninguém e você me avexa assim? (*Dá outros tapas*) Peça perdão pra seu Miguel, desavergonhado. (*Silêncio*) Pronto, ele disse perdão. Não ouviu? (*Miguel sai. Pausa*) É, menino. Nem pra pedir perdão. (*Tempo*) Pegou alguma coisa? (*Idem*, p. 84).

O que se depreende da seqüência de descumprimentos da ordem estabelecida pelos dominantes é que suas exigências inviabilizam a vida dos trabalhadores. Logo, o trânsito pela desordem é uma solução de sobrevivência. Contudo, no decorrer da trama não há nenhum momento de iniciativa de organização coletiva dos trabalhadores, a não

ser após o jagunço da fazenda dar a notícia lendo um telegrama do patrão de que todos terão que abandonar as terras.

Temos notícia da iminência de um levante dos colonos que decidiram resistir na terra por meio de diálogo de Seu Guimas, um comerciante comprador do arroz dos colonos, sua mulher, Miguel e o sargento, na casa do primeiro. Após saquearem as lojas em busca de comida, os trabalhadores entram na casa de Seu Guimas, liderados pelo filho de Alvimar e Lindaura. Pela informação da rubrica, pode-se notar que o filho cumpre a função de agitador no meio de colonos reticentes dos rumos da ação direta em que se envolveram: “FILHO – Pode entrar, meu povo. Estou dizendo pra entrar. (*Um tempo. Tímidos os camponeses entram. Lindaura e Alvimar entre eles. Brigador 1, brigador 2, velha, pegam coisas*)” (*Op. Cit*, p. 93). O filho obriga o jagunço a engolir o telegrama do patrão e manda prender o sargento na casa cheia de esterco, num ato de questionamento direto à ordem, que entretanto, não se configura como uma providência de resistência permanente. A seguinte fala do filho indica que se tratava mais de um ato de desforra alimentado pela humilhação e o ressentimento, do que o início da luta organizada dos colonos: “FILHO – Vamos sair da terra, sim, mas de bucho e alma cheia. (*À mulher*) Sai da mesa” (*Op. Cit*, p. 95). A possibilidade de permanência nas terras do fazendeiro, e a reivindicação pela desapropriação e transferência para a reforma agrária não é em nenhum momento cogitada.

Ainda assim, a ação espontânea de quem luta pelo direito ao mundo, e não às sobras – conforme canta o Filho (*idem, ibidem*) – permite momentos de clarividência sobre a condição de exploração que justificam conscientemente a ação de impulso dos saques. Didaticamente, o filho explica quanto seu Guimas lucra com a revenda, na cidade, do arroz que compra dos colonos: “FILHO – Minha mãe. Sente aqui, minha mãe. Aqui, meu pai. Vem, mãe. Estou dizendo pra vir. (*Os dois vêm tímidos*) É pra vocês comer... (*Silêncio*) Coma pai. Isso é comida nossa que ele compra arroz por cinquenta réis e vende a três mil réis em Tabatinga...” (*Op. Cit*, p. 96). E prossegue explicando para seus pais e os demais colonos o que é cada iguaria servida na mesa do comerciante: “(...) Isso é chocolate, mãe. Feito do cacau que a gente plantou. Chocolate, mãe” (*idem, ibidem*).

O dramaturgo dá destaque para a organização da contra-ofensiva da classe dominante ao ato de insubordinação popular, ou seja, ao ato de restituição da ordem “ao seu lugar”. A última cena da peça opera uma síntese formal que demanda o olhar mais atento. A cena tem início na casa de Espiridião e termina no velório do filho de

Alvimar, na casa do colono. Após um breve lance de diálogo do latifundiário com o sargento – que ilustra que não há necessidade de mediação formal entre o dono das terras e das vidas e o poder repressor – em que o primeiro ordena ao segundo que solte todos os presos e que saia em busca do líder foragido, há uma passagem cômica, típica da comédia de costumes, em que Espiridião briga com sua mãe por conta da pressa dela em retornar à cidade, e o pai com problema de surdez tenta entender os fragmentos de conversa. Logo após o fazendeiro tem o seguinte diálogo com Carvalhais:

ESPIRIDIÃO – Não é mesmo possível construir a barragem?

CARVALHAIS – Não.

ESPIRIDIÃO – Falou com o Raul? Ele não pode destacar uma verba? É o Ministro da Fazenda!

CARVALHAIS – Você mesmo concordou que é inútil construir a barragem. Estamos plantando no Norte. Há muita terra fresca por lá...

ESPIRIDIÃO – 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?

CARVALHAIS – Não. O mano tem que gastar dinheiro para reaparelhar o exército porque o seu amigo povo está nas ruas gritando, exigindo leis trabalhistas absurdas e a polícia não vê isso...

ALBUQUERQUINHO – Não vê isso porque o Raul Carvalhais não me dá verba...
(*Silêncio. Tensos*) Deus do céu, eu que fui acabar Chefe de Polícia... ah, Deus...
(*Silêncio*) (*Op. Cit*, p. 99).

Na nona cena a retirante viúva que compra o poder de influência de Alvimar lhe informa, ao narrar sua saga, que vendeu sua terra no norte para um doutor chamado Gustavo Carvalhais. Ela conta: “– No Norte tem um mundo de terra vazia desse doutor Carvalhais que é pra plantar cacau daqui uns anos” (*Op. Cit*, p. 58). Essa informação nos permite deduzir que a providência dos Carvalhais de se anteciparem na compra de terras como reserva de mercado é paralela à escalada deles nos cargos políticos do governo estadual e federal. E sem que os Albuquerque percebam, estão sendo traídos

pelos Carvalhais, que dominam a máquina financeira do Estado e se recusam a investir na construção da barragem, omitindo seus reais motivos para os supostos parceiros. Ficamos sabendo assim do caráter sorrateiro da classe dominante e o modo como ela maneja a seu favor os recursos públicos do Estado. E, a despeito disso, o dramaturgo nos mostra também que o argumento da necessidade do investimento na repressão ao ascenso da classe trabalhadora tem o poder de pactuar o consenso da elite. Não custa lembrar que por escrever antes do golpe militar de 1964, a correlação de forças que Vianinha coloca em cena é semelhante àquela cujo desfecho na vida real foi a contra-revolução das forças de direita brasileira. O teatro político antecipou impasses que a esquerda partidária hegemônica à época não foi capaz de prever. E o material histórico sobre o qual Vianinha se debruça para “antecipar” o novo ciclo de modernização conservadora que estava por vir com o golpe, foi – como mostramos antes – o contexto exatamente do ciclo anterior da revolução passiva de 1930, em que as elites fizeram um novo pacto de poder que novamente excluía as classes populares das benesses do progresso à brasileira.

Alvimar e Lindaura são trazidos detidos pelo sargento para a casa de Espiridião. O pai suplica pela liberdade do filho rebelde e recebe em troca um discurso de auto-vitimização do latifundiário:

ESPIRIDIÃO – Sabe, Alvimar? Agüentei vocês dois anos plantando arroz, sem ganhar nada, com armazém aberto. Dois anos. Dei caminhão pra levar o povo. Olhe, Alvimar, me ouve, sabe quantas cidades o cacau fez? Onze cidades. Em Salvador, com o dinheiro de cacau fizeram escola, hospital, quartel, igreja. Tem água quente na torneira. Água como se saísse do sol. O povo agora sai na rua, se fala, vai em confeitaria. Passei minha vida em gabinete de ministro e, lendo, lendo, fazendo conta. A terra seca, Alvimar. Depois de vinte anos a terra seca. Não posso ensinar um a um a plantar, a economizar, a não gastar em bebida, em bordel, em rezadeira, em filho demais. Não sei se valeu a pena eu viver, Alvimar, tanta desilusão já consegui mas vocês não podiam fazer isso comigo. Não podiam fazer isso comigo! (*Op. Cit*, p. 100).

Retoricamente, Espiridião transforma sua posição de classe dominante num fardo excessivamente pesado diante da falta de formação e dos vícios dos dominados. Ele suprime sua condição de algoz, joga para debaixo do tapete as provas de que aquela

situação de miséria e abandono ocorreu também por decisão sua e que antes disso ele pôde enriquecer às custas da superexploração do trabalho dos colonos arrendatários.

A notícia de que o feito liderado pelo filho de Alvimar pudesse ter incitado ação semelhante em Paracatunga, e o ressentimento com o ato de violência contra o jagunço do patrão, leva-o a pedir a cabeça do jovem rebelde, que é morto pelo sargento num quarto de bordel, quando passava sua primeira noite com uma mulher.

Antes disso, cabe ressaltar a passagem em que Alvimar cede à pressão do patrão, que lhe pergunta insistentemente onde é que está o rapaz, e a cada resposta elenca argumentos que lhe permitem racionalizar o ato covarde de entregar o filho para o castigo do patrão. Vianinha procura expor aí o mecanismo inconsciente do funcionamento da ideologia. No momento limite, Alvimar abandona a duplicidade da posição que lhe permitia transitar habilmente entre a ordem e a desordem para se subjugar à ordem, na condição de bom trabalhador, resignado e dedicado, ao ponto de ter a disposição de delatar o filho para provar sua fidelidade ao patrão.

ALVIMAR – 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 finquei na terra com minha mãe, varando sol e chuva e dia a inverno feito eu fosse uma árvore, doutor, fincado na terra... não fugi, não larguei família, não me atirei no vício, ali, fincado feito árvore... (*idem*, p. 101).

O momento final da última cena, o velório, se passa na casa de Alvimar e Lindaura. Antes da entrada de Espiridião, o pai do defunto comenta com rancor o quão interesseiro é o patrão, que matou o filho do empregado que tanto lhe ajudou. A desfaçatez de Espiridião ao ir ao velório e agir naturalmente, como alguém que sofre pela atitude que cometeu, ao invés de incitar uma reação de indignação coletiva entre os camponeses, reforça a submissão e o respeito à autoridade. Após o assassino ter entregue dois contos para Alvimar enterrar o filho e refazer a vida noutra lugar, Lindaura narra a reação de Alvimar:

LINDAURA – (*Enquanto Alvimar olha Espiridião*)

Alvimar pensou
Olhou o doutor
Nos olhos a dor

Vingança chegou
A mão levantou
Cheia de não,
A raiva na alma
A calma no fim.
A mão levantou
E a mão parou.

A sua vingança, Alvimar?

CORO – Morreu no mar.

LINDAURA – Se vinga, Salustiano.
Já passou tanto ano

CORO – Já passou tanto ano.

LINDAURA – Alvimar só sabe submissão
Não aprendeu a dizer não.

ALVIMAR – (*Pega o dinheiro*) Agradecido, doutor,... eu... lhe agradeço... Esse dinheiro me ajuda tanto... eu... (*Abraçam-se*) Deus lhe pague, doutor, Deus lhe pague...

LINDAURA – (*Canta*)
Uma funda amizade
Aqui continuou
Um doutor de verdade
E um camponês, meu amor (*Op. Cit, ps. 105-107*).

A tensão existente no gesto contido de Alvimar é de ordem épica, e o procedimento usado pelo dramaturgo foi a narração por meio de outra personagem da trama, Lindaure, esposa do colono. A indagação dela sobre a vingança não é respondida pelo personagem, que naquele momento atua num registro dramático. Quem lhe responde é o coro: “Morreu no mar”. A morte da vingança no mar pode ser entendida como uma alusão à expropriação da memória de uma experiência social de liberdade pela qual valesse a pena lutar. O mar, como um espaço de ligação de continentes, um espaço de rotas mercantis de mercadorias, bidês, pias, e seres humanos. O mar como

local de passagem da rota da escravidão: Alvimar só sabe submissão, não aprendeu a dizer não.

O dramaturgo não lança mão da ação dramática porque a ordem do conflito não se restringe ao confronto entre dois indivíduos, e o desejo de vingança contido com a mão no ar não é apenas de um pai que teve o filho morto por um patrão, é o desejo de uma classe. Note-se que do ponto de vista dramático, seria mais verossímil a efetivação do gesto violento de Alvimar. Entretanto, a ação movida pela suposta livre iniciativa do personagem resolveria em cena um conflito cuja perspectiva de resolução não é da ordem do arbítrio individual dos explorados.

Por ser utilizada uma série de procedimentos de distanciamento ao longo de toda a estrutura narrativa – coros, comentários e canções entoadas pelos personagens, a quebra da seqüência linear de tempo sustentada pela sucessão de presentes, não preponderância dos diálogos, o recurso da ironia, a explicitação da causalidade interna entre as cenas, etc – o ponto de vista de Alvimar não é o da peça, logo, o leitor ou espectador pode observar de modo distanciado as condições reais da suposta amizade entre Espiridião e Alvimar. Ainda assim, como que a reforçar o intuito didático da peça, há no final um “prólogo” na primeira pessoa do plural, explicitando o ponto de vista do dramaturgo e do elenco que montar a peça:

PRÓLOGO

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
Mas o que queremos dizer
Veja bem sem o véu
amizade é coisa de Deus
Mas ela não cai do céu
Mas o que queremos dizer
É que a amizade no fundo

É a luta do homem no mundo.

A luta do homem no mundo (*Idem*, p. 107).

A morte de Espiridião Filho confirma a impossibilidade do trânsito entre as duas classes, por meio da política de compadrio, ou seja, o Espiridião, filho de Alvimar, trabalhador pobre, não poderia assumir o lugar ou posar ao lado de seu padrinho rico. Não há mobilidade social. Do ponto de vista simbólico, a morte desse personagem desmascara a ideologia do favor.

De Machado a Vianinha: o elo da tradição negativa

De acordo com o argumento desenvolvido no subcapítulo 1.6, essa peça encerra o ciclo que nomeamos como o momento decisivo da formação, em chave negativa, do teatro brasileiro. Para dar o salto de qualidade em sua produção dramaturgica, Vianinha tomou a providência de transformar em técnica de trabalho e força produtiva deliberada (Schwarz, 1999, p. 46) o aprendizado com as obras anteriores dos demais escritores e, também, com suas peças precedentes. O processo de acumulação estética que o dramaturgo empreendeu permitiu-lhe elaborar nesta obra um ponto de vista crítico sobre a dinâmica do capitalismo num país periférico, configurando nossa singularidade numa dimensão universal. O feito é comparável, em termos de apreensão crítica em forma estética da experiência brasileira em curso, ao que Machado de Assis fizera no século anterior com o romance: em ambos os casos, é subvertida a tradição ilustrada das formas literárias empenhadas na consolidação de um projeto de elite para o país, na medida em que as obras testemunham, em perspectiva anti-sistêmica, a inviabilidade da formação da nação num país com a estrutura social cindida e em processo acelerado de segregação, como legado da ordem escravocrata.

Do ponto de vista do poder de intervenção da obra no debate sobre a práxis da esquerda naquele contexto, podemos afirmar pela análise do texto dramaturgico que Vianinha tece uma crítica radical à esquerda brasileira ao acusar a cegueira generalizada para as especificidades locais da dominação³⁸. O salto que Machado soube elaborar com *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi operado agora pela linguagem teatral, guardadas

³⁸ Os trabalhos de Caio Prado Júnior, Clóvis Moura, entre outros poucos, são exceções que fogem às diretrizes gerais da esquerda para a época, porém não obtiveram impacto expressivo na discussão sobre estratégia, táticas e, por consequência, nos encaminhamentos práticos da luta.

as óbvias diferenças de contexto, de linguagem e das obras, num momento decisivo para o amadurecimento do teatro brasileiro e para os rumos do país. Em outras palavras, a desatenção da esquerda para a mediação que a lógica do favor cumpre como fator de manutenção e equilíbrio da desigualdade da sociedade hierarquicamente dividida em classe como a brasileira, inserida em condição periférica no sistema capitalista, tem relação direta com a aposta na estratégia etapista, de revolução democrático burguesa como um passo para a revolução socialista, sendo a aliança de classes entre burguesia progressista e operariado o método para aplicar a resolução de cartilha. O poder da peça reside em sua capacidade de demonstração da força regressiva de tal aposta, e na intenção de fazer com que seu público reflita sobre a profundidade da dominação de classe.

Assim como *Revolução na América do Sul*, *Os Azeredo* mais *os Benevides* tem o mérito estético de apreender contradições e formular esteticamente impasses estruturais do país, e em razão disso antecipar desdobramentos do processo social em curso, a saber, respectivamente: a contra-revolução em andamento, ou seja, o golpe, no caso da peça de Boal; e, na peça de Vianinha, a não mais necessidade de incluir, sequer retoricamente, as classes populares no projeto de país da classe dominante, ou seja, o literal abandono do povo, formalizado no enredo como a expulsão dos colonos das terras arrendadas para a plantação de cacau. Essa é uma característica da arte como força estética produtiva: dialeticamente, a forma é conteúdo social sedimentado ao mesmo tempo em que a forma, por organizar a matéria social, pode engendrar novos conteúdos³⁹.

³⁹ Na concepção hegeliana, segundo Lukács: “O conteúdo não é mais do que a mutação da forma em conteúdo, e a forma não é mais do que a mutação do conteúdo em forma” (1977, p. 210).

7 – O impasse de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*

A peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* foi escrita por Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar em 1966, em trabalho coletivo em que participaram também Armando Costa, Denoy de Oliveira, João das Neves, Paulo Pontes, Pchin Plá e Teresa Aragão, seus companheiros de grupo Opinião, será nesse capítulo analisada do ponto de vista da mediação entre processo social e forma teatral e, posteriormente, em perspectiva comparativa com a produção das peças *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, de autoria de Vianinha, na fase em que atuou no Centro Popular de Cultura (CPC).

O fato de o grupo Opinião ter surgido no momento seguinte ao golpe militar de 1964, como resistência ao arbítrio, e tentativa de reorganização da experiência em curso de politização da produção cultural na fase pré-golpe, com o CPC (DAMASCENO: 1994, p. 153), exige do olhar da crítica que o trabalho iniciado seja analisado sempre à luz do processo em andamento antes da manobra reacionária que pôs fim a articulação entre classes populares⁴⁰. Segundo Costa: “Na esteira dos seus antepassados alemães dos anos 30, durante a ressaca que se seguiu ao golpe de 1964, nossos jovens artistas de esquerda renovaram a proeza de transformar a luta (passada) em mercadoria a ser consumida como seu sucedâneo (no presente).” (1996, p. 112). A nosso ver, a análise da peça confirma a procedência do argumento.

Ao comparar as duas primeiras peças do grupo Opinião, *Show Opinião* e *Liberdade, liberdade* com *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, Betti (*op. Cit.*, pág. 176) avalia que as primeiras estabelecem uma comunicação direta com o público, porque levam o palco a exemplificar a ação modelar visada, enquanto a terceira peça tem a característica da atuação pela via indireta da sátira e da farsa, que trazem a cena o que é execrável e se deve evitar. As primeiras seriam marcadas pelo heroísmo idealizante, pela cumplicidade entre atores e espectadores calcada na imagem do artista que ousa, na medida em que apresentar uma peça contra o arbítrio, assim como assisti-la, constituía-se, para eles, num ato de contravenção à ordem estabelecida. Com Roque

⁴⁰ A interpretação dos fatos de Ferreira Gullar é emblemática de certa miopia para os laços de classe recém articulados e prematuramente rompidos entre intelectuais, artistas, estudantes, operários e camponeses: “O trabalho pós-CPC tinha outro conteúdo: éramos agora um grupo voltado para a resistência à ditadura. Já não tínhamos aquela ilusão de fazer um teatro para o povo, para a classe operária. Queríamos um teatro de resistência, que atingisse a classe média, os estudantes e os setores de oposição” (in MORAES, p. 178).

não temos a figura idealizada do herói. Entra em cena um protagonista que vive ao sabor das circunstâncias e se vê frequentemente acuado por elas.

A peça de Vianinha e Gullar teria como consequência esperada da sátira e da farsa, o riso, decorrente do distanciamento. Segundo Betti, a representação da alegoria do bicho, como figuração do impasse, “faz supor, por parte do público, uma recepção do texto capaz de complementar-lhe o significado, injetando-lhe, no nível simbólico, os dados de referência concreta passíveis de censura ou certamente censuráveis dentro daquele momento histórico” (*op. Cit.*, p. 172). “O fato de trabalhar na linha da alusão e da sugestão dá ao público a consciência de estar integrando e complementando o circuito significativo do texto, transmitindo-lhe a sensação de estar intervindo na realidade mais intensamente do que possível dentro das circunstâncias” (*ibidem*).

O crítico Yan Michalski publicou na época da estréia da peça entusiasmada crítica no Caderno B do Jornal do Brasil, dando ênfase a “extraordinária variedade de meios usados” pelos autores na estruturação do espetáculo:

Os ingredientes usados no preparo da ‘salada’ são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, comédia poética, *commedia dell’arte*, comédia à la Feydeau, comédia *non sense*, musical. Mas a saladinha é gostosíssima, e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoa dos demais, nem se impõe abusivamente aos demais. Este tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos – charme e humor genuinamente brasileiros, pois baseados, em última análise e de acordo com uma tradição autenticamente nossa, na glorificação de um certo e simpático tipo de falta de caráter e de marotice (*apud* MORAES: 2000, 212).

Após a canção inicial entoada em coro pelos atores da peça, em que a alegoria do bicho é enunciada, somos apresentados ao personagem Brás das Flôres, que trava uma conversação ressentida com a terra, que já não produz como antes. No decorrer da peça somos informados que a solução do problema agrícola seria a construção de um açude nas terras do coronel Félix Honorato, promessa sempre refeita com as eleições mas nunca efetivada. Esse descuido dos governantes com as promessas não cumpridas ao coronel será a mola propulsora que moverá o personagem Honorato para o rumo da política. Um interesse aparentemente justificado, na medida em que o latifundiário estaria, também ele, excluído dos centros de decisão, ainda que movido pelo desejo de

garantir seus interesses e não propriamente o do bem público. A improdutividade da terra, a falta de infra-estrutura para escoar a produção e a distância da fazenda em relação aos centros urbanos demarcam a condição de isolamento do espaço em que o primeiro ato da peça ocorre.

Roque, o protagonista, encarregado do fazendeiro, deve transmitir a notícia a Brás das Flôres de que ele foi despedido porque vendeu algodão escondido, e foi delatado por seu comparsa, Joca Ramiro. Brás justifica seu ato como uma ação de insubordinação em defesa da própria sobrevivência, colocada em risco pela terra improdutiva e pela falta do açude prometido. O açude é uma projeção de expectativas que une dominante e dominados, como se a melhor condição de produção fosse tornar menos iníqua a repartição da renda entre proprietário e empregados. Vale lembrar que em *Os Azeredo mais os Benevides* a expectativa em torno da barragem cumpre papel semelhante. No limite, é como se a passagem do subdesenvolvimento para a condição de país desenvolvido fosse uma questão de infra-estrutura, racionalização cômoda para as prerrogativas desenvolvimentistas que tinham como pressuposto a aliança de classes, criticada na peça de 1963, e aguardada, sob nova roupagem, na peça em questão.

O que chama atenção de antemão é que a relação de amizade da dupla Roque e Brás é mediada pelos interesses individuais e pelas táticas de sobrevivência em um meio precário. O jogo de interesses é alçado a primeiro plano, em detrimento da solidariedade entre trabalhadores diante da exploração a que estão submetidos. No limite, não há perspectiva de ação organizada contra o patrão.

Entretanto, a cumplicidade entre os oprimidos se manifesta em momentos como o seguinte (1966, p. 09):

Roque – Vender algodão tá certo,
mas com Ramiro é que não...

Brás das Flôres – Sempre agi bem a contento,
que culpa tenho se o Diabo
veio soprar no meu ouvido?

Roque – Culpa de ser mal atento.
Resvalar, pode; não pode
é não ser bem sucedido.

Diálogo com a tradição

A dupla Roque e Brás das Flôres é herdeira da tradição do teatro popular da dupla cômica composta pelo protagonista e pelo escada. Em 1957, Ariano Suassuna se consagraria como um dos principais expoentes da dramaturgia brasileira com a peça *Auto da Compadecida*, cuja dupla João Grilo e Xicó tornou-se famosa nos palcos, no cinema e na TV⁴¹. Roque e Brás assumem a função dos compadres do teatro de revista, que costuram as cenas dos três atos, transitando por diferentes grupos de personagens, que correspondem a classes sociais distintas.

Brás opera como o personagem escada, afetuoso porém oportunista, companheiro porém individualista, ousado porém covarde, calculista embora vítima de mudanças alheias ao seu planejamento, e desses jogos de contraste extrai sua graça. Brás assume também, em determinados momentos da peça, o papel de narrador das ações, com domínio do passado e do futuro da história, como no seguinte trecho do segundo ato (1965, p. 99):

Brás das Flôres – Bom, e para os cavalheiros
que no correr do espetáculo
perguntam a toda hora
“Hein? Que aconteceu agora”?
“Que foi mesmo que ele disse?”
“Não ouvi direito, ora”

⁴¹ No artigo “Do cenário histórico e teatral à proposta de Ariano Suassuna” Irley Machado afirma que “a obra de Ariano Suassuna antecipou-se à corrente nacionalista dos anos [19]60” (2005, p. 68). A título de mapeamento das peças teatrais anteriores que abordaram a realidade nordestina, segue reflexão da autora sobre a razão pela qual Suassuna teria se antecipado à corrente nacionalista dos anos 1960:

“Na época, Dias Gomes quis mostrar este universo nordestino, assolado pelas secas, bem como a fé deste povo. Em obras como “O pagador de promessas”, “A revolução dos beatos” e “O Santo Inquérito”, Dias Gomes denunciou, entre outras coisas, a impossibilidade de comunicação entre os valores do sertão e os da metrópole. Jorge Amado também o fez. Com suas obras, como “Veredas da Salvação”, tentou mostrar a permanência dos elementos arcaicos na fé do homem brasileiro interiorano. Não se pode esquecer, ainda, que João Cabral de Melo Neto, com seu auto de natal “Morte e Vida Severina” denunciou esse severo destino, anônimo, coletivo, com a vida e a morte dolorosa de toda uma população. Entretanto, a linguagem cênica adotada por esses autores estava longe de ser uma linguagem popular. Era uma linguagem intelectual, carregada de um propósito político, num grau difícil de ser entendido pela “massa”. Assim, eles nem sempre conseguiram atingir o povo, sujeito e objeto de suas obras” (*op. Cit.*, p. 68).

Independente da análise específica de cada obra mencionada, é importante relativizar o comentário que atribui a suposta erudição da linguagem e a densidade do propósito político a responsabilidade pelas obras não terem atingido o povo e serem entendidas pela “massa”. Essas produções não fugiram ao esquema do teatro comercial, cujo público se restringia à elite e a classe média. Essas peças não foram inseridas nos repertórios dos CPC’s e de outros grupos de teatro que se apresentassem para o povo, logo, a análise de recepção não poderia ser efetuada sem levar em conta a condição do teatro como meio produtivo naquele momento.

“Não compreendo essa peça,
saio e te espero lá fora”.
A esses agitadores
vou dar uma explicação
sem nada aumentar no ingresso,
simples bonificação.
Pois bem, depois desta cena
de mui alta sacanagem
prosseguimos a viagem
viemos aqui pra Usina,
a Usina Requião,
famosa... e melhorou muito
a minha situação
pois sou amigo de quem
papa a mulher do patrão.
Mas José Porfírio vai
aparecer e de novo
teremos complicação.
Segue a peça com mais uma
cena de fornicção.

Roque é empregado do patrão, porém não na condição de simples trabalhador rural, mas como jagunço, responsável pela mediação entre o coronel, dono das terras, com os trabalhadores arrendatários. Sua proximidade maior explica-se pela condição de Roque como possível filho bastardo do coronel – “Coronel [a Roque] – Bastardo, enfeitado, seu filho do povo!” (*op. Cit.*, p. 19) –, alguém que merece um tratamento diferenciado e é cobrado por isso: fidelidade e subserviência em troca da posição de poder mediador. Roque não será um patrão, tão pouco será o povo. Novamente, a presença da mediação do favor a arbitrar a relação entre o proprietário e o agregado assalariado. Porém, com a diferença da maior proximidade do proprietário com a esfera do poder, ou, da ordem. Se comparada com *Os Azeredo mais os Benevides*, a posição de Roque seria semelhante à de Miguel, e não à de Alvimar.

Betti sugere que Roque seria um pícaro: “um herói sem caráter consistente, que, precisamente por isso, acaba defrontando-se com situações altamente representativas do impasse” (1997, p. 174). Porém, cabe considerar que diferente dos romances picarescos, nessa obra teatral o protagonista não é o narrador de suas aventuras. O coro, em geral, assume essa função e, com frequência, o procedimento épico dos personagens

anunciarem ou comentarem ao público os acontecimentos cumpre também a função narrativa.

Contudo, Roque guarda algumas características do pícaro que cabem ressaltar: é de origem humilde e irregular – acha que é filho do matador Quinca Bonfim mas o coronel informa ao final que há grande chance dele ser seu filho bastardo – começa a peça empregado como jagunço do coronel, mas depois de se envolver com sua filha foge para não ser morto, e passa por uma série de situações que abalam sua ingenuidade inicial, sem com isso extinguir essa característica do personagem. Na luta pela sobrevivência aprende as artimanhas do jogo político, principalmente depois de ser transformado involuntariamente em herói popular pelo candidato progressista Jesus Glicério. Como pícaro, Roque vive ao sabor da sorte e aprende com a experiência, tanto que ao final boicota a manobra de Nei Requião e do coronel Honorato para tê-lo aos seus lados na disputa eleitoral.

Segundo os autores da peça, no texto de apresentação: “O discernimento não é fruto da imparcialidade; é fruto da necessidade, da ação, do trabalho. O discernimento é a conquista de Roque, o personagem central, conquista que acabaria lhe custando a vida, não fosse a peça, quase sempre, uma comédia” (1966). Com efeito, o percurso que Roque desenvolve durante a peça é um processo de tomada de consciência em relação às características da condição de exploração e manipulação a que os pobres são submetidos. Esse movimento da estrutura narrativa se assemelha àquele da peça *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), de Bertolt Brecht, em que a personagem Joana Dark progressivamente toma consciência da dinâmica destrutiva do capital na medida em que estabelece contato com os trabalhadores e com os empresários, e passa a perceber criticamente, inclusive, a ação conservadora que desempenhava como integrante do exército dos Boinas Pretas. Trata-se de reaver o modelo da tomada de consciência que fora descartado por Vianinha em *Os Azeredo mais os Benevides*, em prol da análise das conseqüências das relações de favor do ponto de vista de suas vítimas. A questão que se coloca com a retomada do modelo da tomada de consciência é a de sua viabilidade, que pode ser aferida por meio do nexó dialético entre forma estética e processo social.

Roque começa a peça como encarregado do coronel, e por um desenlace amoroso mal sucedido foge e passa a viver da malandragem até tornar-se empregado de Requião. Na usina ele ingenuamente busca interceder em favor dos trabalhadores contra a chegada dos corumbas, e é ludibriado pelo cínico e convincente argumento do

senador, em favor da mão-de-obra barata dos retirantes. Ao perceber o efeito prático da contenda, a demissão sumária de Rodrigo, um dos líderes, ele toma as dores do colega e retornam ao ataque aos corumbas. Entretanto, ao reconhecer nos retirantes um antigo conhecido, Joca Ramiro, Roque quebra a intenção de não deixar nenhum corumba passar e leva Ramiro para o barracão. Brás aproveita para chamar os demais e o saque ao armazém se generaliza. Em consequência, Roque é punido com a prisão e dela sai na condição de herói popular, evocado por um candidato que defende a Reforma Agrária e, com fins eleitorais, transforma o protagonista num mártir da causa. Essa transformação ocorre sem que Roque perceba o que acontece, ele torna-se um herói sem consciência. Essa posição o coloca no coração das tramas de poder do jogo eleitoral, e por efeito de comparação das propostas de Glicério com a postura do coronel e do senador, Roque abandona seus compromissos com os poderosos em apoio a campanha que tem como lema “Terra para quem nela trabalha”. Entretanto, Roque já está por demais envolvido como joguete nas mãos dos poderosos, e sua participação na campanha passa a ser manipulada por Requião. Ao perceber sua condição, Roque tenta fugir, mas sua reclamação para Brás é por este transformada num ato de comício em apoio a Glicério. Mais uma vez a potencialização política de sua percepção ocorre de modo alheio a sua vontade. Por fim, dos três finais encenados como possibilidades de desfecho da peça, naqueles em que o protagonista poderia agir conscientemente em defesa da Reforma Agrária, a trama da história é alterada contra a sua vontade, seja pelo poder judiciário, seja pelo golpe do restabelecimento do regime monárquico.

Ao analisar o que nomeou como caracterização romântica do herói, o crítico Luis Carlos Maciel compara o protagonista da peça com o protagonista do romance *Tom Jones*, de Henri Fielding, romance que o grupo Opinião declarou na apresentação da peça como uma das principais fontes inspiradoras da obra. Em sua opinião seria “inevitável que a impetuosa autoconfiança de Tom Jones, transposta para Roque, se reduza a um tratamento romântico da malandragem” (*apud.* DAMASCENO, p. 192). Segundo Maciel, a malandragem de Roque teria um sentido específico: “para os nossos autores populares, a malandragem é além de toda dúvida o máximo de consciência possível em nosso tempo” (*ibidem*, pág. 192).

Com efeito, depois que Roque e Brás fogem da fazenda do coronel, eles perdem os empregos que garantiam o seu sustento, e passam a viver de artimanhas para extrair dinheiro dos ricos e dos pobres: se disfarçam de cego para pedir esmola, Roque chega a propor a Quinca Bonfim que ambos assaltem um mercado como forma de evitar sua

morte e resolver o problema financeiro do matador, no ato seguinte ele passa a fazer do sexo com Zulmirinha um modo de garantir o sustento seu e de Brás, como empregados da usina, e depois que o protagonista foi alçado à condição de herói popular pelo candidato progressista Jesus Glicério, aceita os convites do coronel e do senador para aderir as suas campanhas, ao mesmo tempo, extraindo dinheiro de ambos sem que nenhum deles saiba do acordo com o outro. Roque e Brás podem ser, portanto, considerados malandros, em função da posição social em que se encontram na estratificação da pirâmide social brasileira – a saber, a dos homens livres dependentes dos proprietários donos dos meios de produção –, e por meio de suas artimanhas, entre a ordem e a desordem, garantem sua sobrevivência.

Dialética regressiva da ordem e desordem via humanização generalizada dos personagens

Roque seria então uma espécie de anti-herói protagonista de uma estrutura narrativa equacionada por uma dialética regressiva da ordem e desordem, porque não mediada pela violência determinante das relações sociais entre os segmentos de classe abordados na peça. Em parte o esvaziamento da contradição de classes é resultado da opção pelo tratamento da matéria brasileira em chave de comédia farsesca, como veremos adiante, ao tratar de um de seus resultados com forte efeito de diluição das tensões de classe, a saber, a humanização generalizada, e algo piegas, dos personagens.

Contudo, embora Roque não seja um herói dramático, com convicção profunda de suas ações, ele também não se encaixa no perfil do herói sem nenhum caráter, na medida em que como indivíduo, mas não como líder, acha justa e se interessa pelas propostas de campanha do candidato Jesus Glicério – “Terra para quem nela trabalha” – ao ponto de se envolver na passeata e abrir mão das ofertas financeiras do coronel e do senador. Roque é, ainda, uma espécie de malandro ingênuo, com senso de justiça míope para compreensão da exploração das grandes massas e tomada de providência contra essa situação, mas sensível à exploração daqueles próximos a ele: se solidariza com Brás das Flores quando ele é demitido, e procura trazê-lo junto em todos os momentos em que ascende socialmente; com Quincas Bonfim na ação em que, durante a luta, o matador lhe confia necessidades financeiras; e com Rodrigo quando Requião o demite da usina.

Brás das Flôres, entretanto, não padece da mesma ingenuidade. Sua relação com Roque é parasitária: nos momentos de apuros, em que ambos são perseguidos, Brás se separa do protagonista e procura se vincular a ele quando pode tirar proveito pessoal, como na cena em que Roque consegue emprego na usina via Zulmirinha, quando Roque pede vantagens financeiras para apoiar a candidatura do coronel e do senador, e no momento em que torna-se escritor registrando em cordel a vida “heróica” de seu amigo Roque.

Esse tipo de personagem, do escada “agregado” ao protagonista já estava presente na peça anterior de Vianinha, na figura de Gonçálinho, que assim como Brás, recebeu do dramaturgo certas atribuições narrativas, além do caráter parasitário. Nessa peça, porém, esse tipo assume maior projeção na trama, na medida em que é decisivo para a espetacularização da vida do protagonista.

Apesar de “gostar” do empregado Brás das Flores, o patrão o despede para dar exemplo aos demais, sinal que a relação patrão/empregado não deixava de ser tensa, porém, a ação de insubordinação era individual. A despedida de Brás abala emocionalmente o coronel, por ser ele “bom trabalhador e bom violeiro”. Esse procedimento de humanização de todos os personagens, sejam eles das camadas de baixo ou de cima da escala social, corrobora com a diluição dos conflitos de classe na peça, e de certa forma sugere que, via metáfora do impasse, continua a prevalecer à tese do partido comunista brasileiro de aliança ampla, agora não mais contra o imperialismo, mas em resistência contra a ditadura e em defesa da democracia⁴². Ou seja, a horizontalização da humanidade dos personagens diz respeito a uma solução formal para um projeto que, a despeito do golpe, não abandonou sua diretriz de conciliação de classe.

Comicidade como exigência mercantil

⁴² A resolução política do comitê central do PCB, de maio de 1965, reconhece que o partido adotou, até 1964, “uma falsa concepção, de fundo pequeno burguês e golpista, da revolução brasileira, (...) que admite a revolução não como um fenômeno de massas, mas como resultado da ação das cúpulas ou, no melhor dos casos, do partido”. E indica o rumo da luta em defesa da redemocratização, em que o partido deverá assumir uma posição de vanguarda na luta contra a ditadura (MORAES, p. 191). Apesar da autocrítica da leitura do partido na fase pré-golpe, a postura do PCB permanece conciliatória após o golpe, obviamente não com os golpistas, mas com todos os segmentos interessados no reestabelecimento da democracia. O artigo de Vianinha “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, publicado em 1968, exemplifica no âmbito teatral o significado dessa proposta de aliança.

Na apresentação da peça “O teatro, que bicho vai dar?” o grupo Opinião defende suas opções:

(...) As pessoas são uma coisa, estão enquadradas ali, dificilmente podem sair. Mas dificilmente podem ficar. Se tentarem sair, o bicho pega; se tentarem ficar, o bicho come. Cada vez que podem agir livres – todos são iguais (não idênticos) – são humanos, ridículos, belos, ternos. Poucas vezes, porém, podem agir assim. Todos, também, sinceramente, defendem suas razões, acreditam nelas até à perplexidade. A capacidade que as pessoas têm de abandonar suas aspirações, de serem como é necessário, é dolorosa e bela. Nós a fizemos engraçada, porque a peça é demasiadamente horizontal e ficaria extremamente cruel, até o insuportável, se não fosse feita em chave de comédia (1965).

Como a humanização dos personagens ocorre pela via cômica, personagens de classes populares são por fim tratados com certa complacência, quando o momento exigia rigor na análise, e personagens das classes dominantes tornam-se simpáticos e quase inofensivos antagonistas, com mais ênfase aos seus vícios pequeno-burgueses – que se estendem aos personagens explorados – do que as suas táticas para acumulação de capital e expansão do poder político.

Vale destacar ainda o traço mercantil que orientou a opção dos autores da obra pela comédia, determinado pela suposição dos critérios de gosto do público, no seguinte trecho do texto de apresentação da peça : “Nós a fizemos engraçada, porque a peça é demasiadamente horizontal e ficaria extremamente cruel, até o insuportável, se não fosse feita em chave de comédia”.

A relação de Roque com Mocinha, mal vista por ser ele empregado do patrão e ela filha do coronel, e também porque, do ponto de vista de Honorato, eles podem ser irmãos por parte de pai, é uma das tramas permanentes da peça. Embora Roque seja um personagem mulherengo, ele aparenta guardar especial afeição por Mocinha. Ao mesmo tempo, a excitação dessa relação provém do fato da consumação matrimonial ser uma aventura impossível. Quando Roque e Mocinha fazem sexo pela primeira vez, sua reação é de reconhecer o feito ousado, encarado como uma espécie de afronta a hierarquia consolidada, por isso ele sente necessidade de espalhar a notícia (1966, p. 44):

Roque – Ai, Deus não posso contar
E ninguém pode saber,

se o Coronel escutar,
tou pertinho de morrer.
Mas eu preciso falar.
A quem conto meu segredo,
a minha felicidade?
A quem faço ter inveja?
Em quem desperto saudade?

Mas, ele sabe do risco que é contar o ocorrido. Apesar da possível afeição que possa nutrir por Mocinha, como a ação tem no feito social parte do seu prazer, ela não se basta em si. A rebeldia de Roque, entretanto, manifesta-se como um impulso resignado, ele sabe que não pode confrontar o patrão em nome do amor e tem consciência de que a consequência por seu ato pode ser a morte:

Roque – (...) Onde meti o nariz?
Ela é filha do patrão
e eu sou filho dum jagunço.
Filho de Quinca Bonfim!
Ah, cachorro, cachorrão!
Só sabes é domar burros,
não domas uma paixão?
Não sabes ser pobre, não.
Mereces levar uns murros.
Vai preparando o caixão (*ibidem*, p. 43).

Mocinha, por sua vez, não manifesta nenhum grande drama por ter que aceitar o casamento politicamente arranjado por seu pai com Fortunato, filho do senador. Pelo contrário, resignada às leis do matrimônio das oligarquias ela age no terceiro ato com o cinismo de quem sabe tirar vantagem de sua condição reificada (*ibidem*, p. 136):

Mocinha – Estou tão feliz, amor
Se o Senador for eleito,
Eu vou ser a esposa do
filho do Governador.
É quase a primeira dama.
Poderei ter quem quiser
Dormindo na minha cama.
Não vai ser ótimo, Roque?

No primeiro ato acontecem dois dos cinco quiproquós da peça. O primeiro envolve Mocinha, Roque e Honorato, e a ação se desenvolve à noite, na parte externa da casa, perto do banheiro. O segundo ocorre na feira, e envolve Roque, Brás das Flores, Zé Porfírio, o prefeito e Quincas Bonfim, além da massa de retirantes. Esse é o primeiro momento em que os retirantes aparecem na peça, em trânsito, fugindo da seca e dependendo do assistencialismo. São exército de reserva e garantem a exploração de mão-de-obra barata. O ponto de vista dos retirantes é conformista: a seca é a responsável pelo desemprego e o assistencialismo do governo torna-se a única alternativa (*ibidem*, p. 57).

Mulher 1 – Diz que aqui nessa cidade
Tem farinha do governo
Pra dar pra necessitado
Confiar em Deus, vizinha.

Mulher 2 – Em Deus e nessa farinha
Me desculpe se é pecado.

Roque e Brás não estão entre eles, fingem ser cegos e pedem esmola, até o momento em que são descobertos, quando disputam a carteira que Zé Porfírio deixou cair enquanto discursava para arrematar trabalhadores para a Usina. Os dois são linchados pelo povo, estimulado por Zé Porfírio. Numa seqüência cômica, com direito a pausa para confraternização de natal, o matador – que assumiu o ofício por ser esse mais lucrativo do que a labuta de vaqueiro – dispersa a multidão, salva Roque para depois descobrir que ele é sua próxima vítima. Após lutarem, Roque mata Quincas Bonfim e descobre que executou aquele que achava ser seu pai. Essa descoberta tragicômica encerra o primeiro ato. Prado assim avalia a primeira parte da peça com o elenco original do Opinião: “É um primeiro ato magistral, cômico e poético, ousado e terra-a-terra, que daria prazer, imaginamos, tanto a um ator espontaneamente popular como o foi no século passado Xisto Baía, quanto a um escritor erudito, capaz de elaborar em termos modernos o folclore, como Mário de Andrade” (1987, p. 144).

A opinião do crítico é menos simpática para os dois atos seguintes da peça:

Os atos seguintes, sem manter a graça, não mantém o mesmo ímpeto. O segundo é um Feydeau cabloco: senhores em trajes menores trocando de quarto à noite num hotel de passagem. O terceiro, trazendo ainda mais a ação para o âmbito citadino, cai na sátira política, tornando a contar a história do herói ingênuo, inconsciente de sua força, dominado por deputados e senadores corruptos, incapazes de transformar em verdadeira revolta popular a onda demagógica cristalizada em torno de sua personalidade. É engraçado, não há dúvida, mas sem o sabor da novidade: já vimos muitas vezes, dentro e fora de nossos palcos, a farsa da exploração política. O enredo complica-se, enovela-se mais do que o necessário (o que é sempre sinal de exaustão), passando a viver a peça das invenções cômicas marginais, felizmente abundantes, e desses esplendidos achados de linguagem, propiciados pelo verso, que são a nota mais constante do texto. Aparece até, como *gag*, “o próprio Napoleão himself” (como diz o programa) – mas a verdade é que o filão nordestino inicial prometia muito mais do que meros ludismos como esse (*idem, ibidem*).

No segundo ato o foco passa das terras do coronel para a pensão, espaço de encontro dos antagonistas, do quiproquó sexual durante a noite, e do reaparecimento de Roque e de Brás, agora como agregados de Nei e de Zulmirinha, em consequência da empatia e atração física que a mulher de Nei Requião passa a sentir por Roque, correspondida por ele de modo oportunista.

As posições de Nei Requião assumem o ponto de vista cínico da elite que se vitimiza ao enaltecer o empenho de seu ofício de classe empregadora como uma boa ação feita aos pobres, omitindo o grau de exploração a que submetem os trabalhadores. Requião é dono de usina e senador, ligado à política de forma mais umbilical do que o coronel Félix Honorato, que representa com seus discursos um ponto de vista da oligarquia rural atrasada, com grandes extensões de terras, porém avesso ao investimento em tecnologia sob o argumento de que a distância de suas terras compromete o recurso investido, e arredio à postura mais ativa no âmbito da política eleitoral. Enquanto a cultura do algodão aparece na peça como comprometida pela ausência de políticas de investimento, o setor usineiro aparece como altamente competitivo, e dependente da mão-de-obra migrante das terras algodoceiras.

A função de mediador entre empregados e patrão que Roque desempenhava nas terras do coronel não é mais possível nos domínios de Requião, pois Zé Porfírio ocupa esse espaço. A desavença do protagonista com esse personagem começa no primeiro ato quando Roque e Brás tentam furtar-lhe a carteira. No segundo ato, Roque é levado por Zulmirinha para as Usinas de Requião e Zé Porfírio torna-se seu arquiinimigo, pois

presente o risco de perder o espaço de poder de que desfruta. É ele que joga Roque na cilada de receber os corumbas no local em que os trabalhadores da Usina aguardam em tocaia para expulsá-los. Brás interrompe a surra, não por coleguismo, mas por interesse, já que seu emprego com Requião depende de sua associação com Roque, e em seguida os camponeses explicam qual a situação desencadeadora do conflito: com a chegada dos corumbas, a mão-de-obra vai ser renovada com os mais velhos sendo despedidos enquanto os corumbas trabalham apenas pela comida. Roque decide mediar o conflito, tentando resolver o problema não entre os trabalhadores, mas conversando com Requião (*ibidem*, p. 112):

Roque – Vem comigo camarada.
Deixe a turma engatilhada.
Quero ser mico de feira
se não resolvo a parada.

A mediação não funcionou e Rodrigo é demitido. Roque se solidariza e propõe que eles ataquem os corumbas. Durante o ataque eles descobrem Joca Ramiro entre eles. Mais uma vez Roque se solidariza individualmente e leva Joca para se alimentar no barracão. Brás convida a todos os corumbas para segui-los. Nesse ponto sua ação é de personagem que interfere na ação e de personagem comentador da ação (*ibidem*, p. 119):

Brás das Flôres – Vamos, vamos, gente. Tem
comida no barracão.
(...)
Por favor, sim, meus senhores,
Prendam a respiração
Todos que tem bom olfato
Não sentiram no ar o cheiro
de uma bruta confusão?

A postura de Brás é ambígua: a intenção de agitar a massa ocorre no mesmo passo em que é prevista a “bruta confusão”. No primeiro ato, a demissão de Brás ocorreu em consequência da delação de Joca Ramiro.

O desfecho do saque ao armazém é a prisão de Roque. O terceiro ato começa com o protagonista na prisão. Após a auto-apresentação “dialética” do personagem

carcereiro, Brás visita Roque e lhe informa do rumo que a campanha eleitoral tomou após sua prisão. A notícia se espalhou e o candidato “popular” Jesus Glicério alçou Roque à condição de herói popular, símbolo da luta contra a opressão, e por isso está na segunda posição, com Senador Furtado em primeiro e Nei Requião em último, exatamente por ser o mandante da prisão. Brás lucrou com o encarceramento de Roque porque escreveu um livro de cordel contando a história de “Roque Penaforte de Murgel”. Note-se, de passagem, a atenção para os modos de reificação da vida social por meio da indústria cultural, tema que se tornará um dos alvos principais da dramaturgia de Vianinha após a ditadura, ainda que nessa peça se manifeste ainda mais como sintoma do que propriamente como sinal da mudança dos tempos.

Nei Requião e coronel disputam o apoio de Roque, que é libertado e colocado num hotel, com todas as regalias. O quinto quiproquó acontece nesse hotel, quando Roque é visitado ao mesmo tempo por Mocinha, Zulmirinha, Honorato e Nei Requião. Depois de acordar com ambos o apoio, e de extrair disso promessas de vantagens financeiras, Roque aparece na passeata de apoio de Jesus Glicério, fazendo o gesto de banana aos candidatos poderosos. Brás informa aos dois que Roque fora convencido pela retórica de Glicério, “que nunca vira igual”, e que abandonara as promessas financeiras, enquanto Brás estaria ainda comprometido e interessado nas ofertas do coronel e do senador.

O feito resulta em nova prisão de Roque, “para novas investigações” segundo informa a carcereira apaixonada por ele. Entre os poderosos inicia-se a negociação visando à união da direita para derrotar Glicério. A proposta de Requião é estabelecer um candidato de consenso, o desembargador, por exemplo. Porém, o Senador Furtado recusa, pois ainda está em primeiro lugar, o que obriga Requião a mudar de tática: investir na campanha de Glicério para que ele ameace Furtado e o faça capitular.

Depois de solto novamente Roque propõe a Mocinha que ela fuja com ele, mas logo em seguida apanha de jagunços e Requião lhe diz para não fugir e continuar fazendo campanha para Glicério. O plano de fuga é cancelado pela ameaça e em seguida, os mesmos capangas, agora contratados pelo coronel, espancam novamente Roque, que recebe de Honorato a ordem de fugir, de não apoiar o candidato popular, sob ameaça de morte.

Brás reaparece para novamente se escorar em Roque, e tenta convencê-lo a não fugir e fazer campanha para Glicério. Mais uma vez, o destino de Roque é traçado por

ação de Brás, o autor da história em cordel de Roque, que também assume a função narrativa da peça (*ibidem*, p. 166):

Roque – Herói é quem não tem sorte
para escapar. Mas tenho
chance e aproveito a hora.

Brás – Mas você tem de ficar.
Me acostumei a viver
assim de papo pro ar.

Roque – Qual é a estação mais perto?

Brás – Você é meu personagem,
só faz o que eu escrever.

A reclamação de Roque é transformada em comício por Brás das Flores. Glicério dispara na disputa eleitoral e Requião vê seu plano se consolidar: sem dinheiro, o coronel é obrigado a concordar com o inimigo e o candidato da direita unida passa a ser o desembargador. Na falta do dote, Furtado desinteressa-se pelo casamento com Mocinha e devolve a aliança, lembrando ao coronel a noite que sua noiva passou com Roque, que ele antes tinha feito vista grossa. Roque foge com Mocinha e Brás, e é perseguido pelos capangas a mando do coronel. É morto a tiros e ressuscita, alegando que pega mal o mocinho morrer no fim (*ibidem*, p. 176).

No final, de espírito conciliatório em chave farsesca, o coronel decide entregar as terras para Roque, revelando a ele que provavelmente é seu pai, com a condição de Roque não casar-se com Mocinha, já que seria incesto. Bizuza então faz a revelação: Mocinha é filha do desembargador. O coronel primeiro reage com raiva, mas logo percebe que isso pode representar a construção do açude em suas terras, e morre feliz.

Roque, por fim, fazendo as vezes de “mestre de cerimônias”, informa (*op. Cit.*, p. 178):

Roque – Bem meus senhores, nós vamos
terminando por aqui
que às nossas alegrias
duramente conquistadas

se juntam dores recentes,
sem falar das que nos seguem
desde épocas passadas...
Para a peça ter um fim,
vamos mostrar três finais.
Escolha o que achar certo,
o que lhe falar mais perto
ou da alma ou do nariz.
Mande às favas os demais.
Primeiro: final feliz!

O final feliz, ironicamente, é a permanência das relações de dominação, com Roque no papel de coronel, Mocinha no de Bizuza e Brás no papel de jagunço de Roque, informando que acabou de expulsar dois camponeses pelo mesmo motivo que ele fora expulso, no início da peça.

No final jurídico, a intenção de Roque de dividir as terras com os lavradores é bloqueada por Brás, que aparece como juiz informando que ele não fará o que pensa pois seu processo foi reaberto.

E no “final brasileiro” o candidato Jesus Glicério é consagrado vencedor da eleição na recontagem de votos e a rádio informa a convocação de Roque para ajudar na Reforma Agrária. O anticlímax é novamente instaurado por Brás, que entra vestido de guerreiro medieval, e finaliza a peça informando (*ibidem*, p. 180):

Brás – Venho da parte de sua
Majestade, Sua Alteza
Dom Requião, o Gentil,
dizer que foi restaurada
a monarquia no Brasil.

Como nos três finais a Reforma Agrária e a efetivação da vitória do candidato Glicério não se concretizam, fica evidente que a alternativa “plural” das três escolhas não passa de mais um recurso cômico da peça, já que naquele momento não eram possíveis alternativas democráticas. Seja pela via do conservadorismo do poder judiciário, seja pelo golpe direto – aludido na metáfora da monarquia instalada por Dom Requião – os desfechos reiteram de certa forma o ocorrido no plano real.

Desajuste histórico e impasse estético

Ao analisar o significado do impasse e a possibilidade de sua superação, na peça, Betti sugere a seguinte leitura (1997, p. 174):

É este, precisamente, o aspecto em que a analogia com a situação do país é mais sugestiva: o impasse, enquanto impossibilidade de ação, coloca-se a partir das injunções do poder, ou seja, das manipulações de Honorato e Requião e da ambigüidade do procedimento de Roque. Assim, ele é um produto dos elementos que, de alguma forma, se beneficiam do *status quo*.

O dado novo em relação a esse estado de coisas e que parece potencialmente conter em si uma força latente de transformação é a presença do povo (trabalhadores e retirantes), disposto a delegar a Roque a condução de uma luta pela posse das terras e pela reforma agrária.

Se um dos critérios para analisar a proposição do impasse é a correspondência crítica com o processo social em curso, cabe frisar o desajuste: a peça toma como alvo as negociatas e a corrupção da democracia parlamentar num momento em que esse sistema não era mais vigente, para além de frágil aparência – regia a ditadura militar.

A possibilidade de organização popular só vai aparecer como alternativa pela via eleitoral, mediante a possível vitória de um candidato oriundo de classes populares, que promete a realização da reforma agrária. Essa possibilidade é somente narrada na peça, aparecendo deslocada do foco dos acontecimentos, e o personagem candidato sequer aparece. Não há mais a presença no ar de uma possibilidade de insurreição popular que possa somar-se num quadro potencialmente revolucionário.

Apesar disso, Betti é enfática ao considerar que:

A sugestão do texto é que essa mesma massa que permanece à margem das querelas dos dominantes é o grande elemento de transformação e de ruptura com o sistema em vigor.

A capacidade intrínseca de mobilização parece sugerir a existência de um potencial de organização e luta – potencial este capaz de, uma vez agilizado, superar o impasse e resolver o velho dilema aludido no título (*ibidem*, p. 177).

Entretanto, o ponto de vista das classes populares não está em questão na peça pelo viés do engajamento e da organização. Glicério não é um personagem com características individuais, é somente uma ameaça distante, definida por sua palavra de ordem “Terra para quem nela trabalha” sempre contrária ao processo de acumulação primário de capital por meio da expansão do latifúndio, porém quando isolada, facilmente manipulada por interesses populistas.

Por sinal, a transformação de Roque em mártir da causa e herói popular como providência para a candidatura de Glicério ascender diz algo sobre as táticas populistas de disputa eleitoral: a solução aparece da crença na mistificação do personagem, e não do trabalho de base. Enquanto a peça nos permite assistir de camarote às tramas dos poderosos, não vemos contraponto da parte dos explorados. Os procedimentos épicos são aplicados aos exploradores, e na contraparte temos um personagem popular, construído com procedimentos do drama realista e da farsa, que lentamente toma consciência individual da exploração, mas que pelos próprios limites estéticos que lhe dão sustentação, não avança para uma compreensão e tomada de providência coletiva.

Todavia, cabe ressaltar que na ambigüidade do procedimento de Roque, apontado por Betti, podemos entrever um movimento que sugere correspondência à dinâmica de alianças de classe que o Partido Comunista Brasileiro defendeu antes, e depois do golpe militar. Ao aliar-se com os dois contendores poderosos da disputa, em atitude que se justifica sob o argumento da necessidade da sobrevivência, que anda de par com a covardia daquele que não se julga capaz de enfrentar de frente o problema, e extrai vantagens paliativas dos acordos que firma na condição subalterna, o protagonista descreve o percurso ambíguo, que em última instância, marcou as posições do PCB. A aliança de Roque ao personagem Glicério, que ocorre após o candidato já mostrar ter base popular, padece do mesmo traço oportunista: o abandono provisório da aliança com os poderosos ocorre após uma alternativa popular ter sido construída, alheia à sua participação.

Aparentemente, seria uma peça do contexto pré-golpe, porém, escrita após o mesmo. A peça procura resolver, enquanto síntese formal de seu processo produtivo, por meio da cordelização feita por Gullar da peça escrita por Vianinha, o problema entre classes populares e artistas, tão almejada pelo Centro Popular de Cultura, porém, num contexto em que essa aliança não pode mais ser resolvida no plano da socialização dos meios de produção. No limite, a falta de contato entre as classes pode ser percebida no desajuste estético da peça.

O impasse não é do país, desse o caminho fora traçado com o golpe. O impasse é da classe média, público ao qual a peça se destina, a despeito do desajuste reificado da metáfora popular. Conforme Betti, a posição de Roque pode ser comparada à posição da classe média brasileira. A pesquisadora evidencia os seguintes aspectos ao analisar a analogia do protagonista com os setores ligados à essa classe (*ibidem*, p. 176):

(...) em primeiro lugar, a convivência do “herói” com os mecanismos do poder, que fora, aliás, durante um bom tempo, a fonte de seus privilégios; em segundo, a absoluta ausência de qualquer perspectiva crítica diante do presente, resultado de seu natural hedonismo e acomodação; e, finalmente, a forma puramente circunstancial pela qual ele é levado à posição de liderança, guiado pura e simplesmente pelo fluxo natural dos acontecimentos (intensificação das pressões sociais motivadas pela exploração dos trabalhadores rurais e condição subumana dos retirantes).

Do ponto de vista formal, a regra das rimas simples dos versos em redondilha maior, em muitos casos exige do conteúdo que se adeque à forma, tornando-a um molde hermético, e por isso previsível. O recurso da versificação do texto dramaturgico, inspirado na literatura de cordel, associado ao apelo de recursos cômicos característicos de determinada tradição do teatro popular atua de modo a amenizar o conflito de classe. Trata-se de uma solução formal do momento em que o nacional-popular passa a ser, sem mais nenhuma contradição, uma política de conciliação.

Além disso, à frequência da comicidade extraída do procedimento de sexualização das relações sociais, sobretudo aquelas do protagonista Roque com as mulheres dos poderosos, denuncia a preocupação dos dramaturgos com o contato com o público, pela via nem sempre mais complexa. Quando a sexualização das relações torna-se um procedimento cômico, que em função da repetição constante, não guarda mais organicidade com o rumo da narrativa, esse procedimento passa a funcionar como chamariz de público, respondendo a demandas mercantis de produção do teatro profissional. É o caso de indagarmos: nessa guinada regressiva dos procedimentos do teatro épico, já apontada por Costa (1996) não podemos entrever uma espécie de gênese de um formato que consagrou-se nos anos seguintes, no teatro primeiro e em seguida na TV, sob o nome de besteiro!

Maciel avalia que “o uso excessivo do humor de banheiro” e o sentido da alegria nascida da frustração, que a peça procura transmitir constrói uma eficiente dinâmica de catarse, na medida em que os espectadores são vítimas da mesma frustração – o

desfecho do golpe – que a peça alegoriza como impasse: “[O bicho] tem cumprido uma tarefa limitada mas importante: a de gratificar emocionalmente uma pequena burguesia democrática machucada pela decepção e o sentimento de impotência” (*apud* DAMASCENO, p. 192).

Podemos considerar *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* como a terceira tentativa de abordagem da questão agrária de Vianinha, agora em parceria com Gullar. Todavia, o foco não é exatamente esse, embora a própria expressão “Reforma Agrária” apareça com mais frequência e concretude por meio da campanha de um candidato popular para governador de Pernambuco, cuja palavra de ordem é “Terra para quem nela trabalha”. A diferença fica por conta do procedimento de alegorização do impasse, cujo marco emblemático é o golpe de 1964.

O Bicho é, na verdade, inapelável: ele não deixa margens a alternativas. Enfrentá-lo requer a solução radical que está contida no próprio título. Não se pode fugir ao bicho e nem conviver com ele. Eliminá-lo é a única possibilidade, e o que a encenação sugere é que, prestigiá-la é, já, potencialmente, um encaminhamento nessa direção (BETTI: 1997, p. 172).

Conforme o argumento de Betti, o potencial crítico da peça se efetivaria no momento do contato da obra com o público daquele contexto, marcado pela ditadura, o que tornaria o ato comum para o público da classe média de ir ao teatro uma ação quase subversiva. Porém, internamente à peça não há mais nenhuma alternativa representada, pelo contrário, como vimos, as classes populares aparecem de forma distanciada, em passeata de José Glicério, ou de forma fugaz, como na feira do primeiro ato, em que o aspecto conformista e manipulável da massa desempregada é ressaltado.

No caso de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* poderíamos afirmar que as questões abordadas em *Quatro quadras de terra* e *Os Azereado mais os Benevides* não se fazem mais presentes, ou seja, a peça não procura mais analisar as razões da não rebelião dos camponeses, dadas as condições de miséria em que se encontram, e tão pouco qual seria a correlação de forças no caso de uma revolta, pois no momento histórico em que a peça é escrita essas condições não existiam sequer no plano hipotético, já que as principais organizações camponesas, como as Ligas, foram desmanteladas pelo aparato militar.

As duas primeiras peças tinham como perspectiva de público potencial uma fração muito maior do que aquele restrito a classe média, vide a premiação e a utilização

de *Quatro quadras de terra* na Cuba pós-revolução pelas brigadas de agitação e propaganda. Em contrapartida, a peça de 1966 não conta mais com a possibilidade de um público de classes populares. Nessa altura do campeonato, aquela idéia ufanista e conciliatória de povo como a unidade de todos os setores da nação interessados no progresso do país e na luta contra o imperialismo já não fazia mais sentido, porque as bases de sustentação da suposta unidade tinham sido rompidas.

Do ponto de vista tático, o que talvez não tenha se perdido na tentativa reificante de consolidar uma dramaturgia nacional e popular num momento em que tanto a nação como o povo não tinham mais perspectivas concretas de integração, foi o empenho dos dramaturgos em voltar sua artilharia para a explicitação do modo de pensar e de agir do inimigo. Esse procedimento foi efetivado em vários momentos da peça, por meio de monólogos de personagens poderosos ou por intermédio de conversas entre eles. Isso acontece no primeiro ato quando Honorato expõe em monólogo o modo como tornou-se um grande latifundiário da região, e na conversa sobre a eleição entre o coronel e Furtado. No segundo ato, a conversa entre Requião e o desembargador expõe o cinismo de classe do primeiro e o oportunismo do segundo. Em seguida, o coronel chega na pensão e reconhece o desembargador como seu amigo de colégio, para em seguida lembrar em chave saudosista os procedimentos ilegais operados pelo desembargador, quando exercia a função de juiz, para expandir as terras do coronel. E no final do segundo ato, quando Roque se dispõe a mediar o confronto entre os trabalhadores da Usina e os corumbas intercedendo com o senador Requião, a resposta do usineiro parece inspirada no industrial do mercado de carnes Bocarra, da peça Santa Joana dos Matadouros, por vincular compaixão e faro de mercado (*op. Cit.*, p. 112).

Nei Requião – Não, meu filho, não é José Porfírio, não.

Sou eu mesmo quem manda aceitar os corumbas.

Sabe donde eles vêm? Donde veio, do mato,
das terras de homens como Félix Honorato.

Chegam aqui com fome, iguais sacos vazios.

Já viu a fome frente a frente, hein? Não minta.

Eu comi fome na Revolução de Trinta.

Entende agora que eu não posso deixar ir
essa gente que vem sem teto e sem comida?

Zulmirinha – E as mulheres famintas que no colo trazem
os filhos a morrer ou mesmo já sem vida.

Nei Requião – Sou obrigado assim, aos outros despedir.

Esses tiveram até então uma guarida,
comeram até aqui, agüentam um pouco mais.
Se os corumbas enxoto, o que acontece, então?
A Usina Parati os pega e a Passo Fundo,
Votorantin, Cajá, Cardoso, Riachão,
todas! Vão produzir mais barato e eu me afundo!
Com eles se consegue açúcar mais barato
para enfrentar a concorrência de São Paulo.
Se São Paulo tomar de nós todo o mercado
de açúcar, só nos restará fechar o Estado.
Talvez seja melhor, ninguém mais vai brigar
E o trabalho final será nos sepultar.

Esse exemplo, por sinal, é um dos poucos em que a elucidação de um comportamento de classe se sobrepõe ao ofuscamento produzido pela intenção de “humanizar os personagens” que analisamos anteriormente.

No terceiro ato as tentativas do senador Nei Requião para unificar a direita contra o candidato popular dão a ver que, não só pela força das armas, mas inclusive pela via eleitoral as chances de vitória de um candidato popular eram pequenas. As manobras vão da tentativa de cooptação de Roque, alçado à condição de herói popular, a tentativa de composição de uma chapa de consenso da direita até o investimento pesado na campanha do adversário para quebrar financeiramente o arquiinimigo coronel e impor a união da direita com a candidatura do desembargador.

Todavia, cabe destacar que a despeito do empenho dramático no desvelamento das táticas do inimigo essa providência agora aparece deslocada – histórica e teatralmente – porque a perspectiva de que essa desideologização pudesse colaborar para o desencadeamento de um processo de transformação foi – não custa insistir – amputada pela ditadura.

Antinomia às avessas: oferta maior que a demanda

A peça nos coloca num quadro complexo de antinomia estética, diverso daquele vislumbrado por Décio de Almeida Prado e explicado por Costa (1996) na peça *Eles não usam black-tie* (1958). Naquele caso, a ascensão do movimento operário apareceu

como contradição na tradição teatral brasileira, manifestando-se no âmbito do conteúdo – era a primeira vez em que a greve tornava-se tema de uma peça, com operários como personagens protagonistas – porém coagido pela forma dramática, incapaz de lhe dar forma em plenitude crítica que a experiência exigia. E no caso da peça de Vianinha e Gullar, escrita e apresentada nove anos depois, temos em curso a linha regressiva daquela experiência, em que em decorrência do golpe e de suas conseqüências funestas no âmbito da articulação inter-classes, os procedimentos mobilizados pelo teatro político passam a girar em falso, ou a retornar ao circuito da forma mercadoria, na medida em que não há mais perspectiva concreta de avanço político das forças populares que lutavam pela revolução brasileira. Uma diferença importante das antinomias é que se inverteu a relação entre demanda (radicalização da luta de classes) e oferta (procedimentos estéticos, dramatúrgicos e cênicos) capazes de dar conta da experiência. Se em 1958 tínhamos uma demanda crescente e um déficit na oferta, em 1966 temos uma demanda regressiva e uma abundância de oferta de procedimentos, que daí por diante passam a ser ostentados pelos donos dos meios de comunicação de massa como despojos valiosos dos combates dos quais eles saíram vencedores⁴³.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come esbanja quantidade e diversidade de procedimentos épicos, a saber, em lista sintética: a função narrativa do coro entoando canções; a presença alegórica do bicho; as referências meta-teatrais que os personagens fazem ao título da peça e a própria peça do *Opinião*; a quebra da quarta parede pelos comentários que os personagens fazem ao público e as indicações técnicas que Roque faz ao electricista do teatro; a função de narrador parcial que Brás das Flôres assume em diversas ocasiões da peça; a recorrente quebra da verossimilhança dramática pelo protagonista, que usa o argumento de ser o herói da peça para parar de apanhar e depois para ressuscitar; a extensão do domínio do enredo por personagens secundários, como Rodrigo que afirma que conhece o truque do trem porque viu o começo do segundo ato; a auto-apresentação do personagem carcereiro, que analisa a função social de sua profissão e se define como um alienado; e a antecipação das táticas dos antagonistas, para melhor efeito de observação do espectador no momento em que elas se descortinam.

Os procedimentos épicos foram forjados com o intuito de permitir aos espectadores o distanciamento crítico da história narrada. Esse distanciamento,

⁴³ Betti (1997), Ridenti (2000) e Ruiz (2005) analisam o significado da migração dos artistas do teatro político para as emissoras de TV.

naturalmente, ocorre na medida em que existe um parâmetro que permita, exatamente pela existência de uma mediação entre a técnica e o processo social, um estranhamento do olhar do espectador para a experiência encenada. Entretanto, na peça em questão observamos que o uso excessivo dos recursos cumpre uma função interna à obra, colaborando com o ritmo cômico dos desfechos, e não raras vezes funciona como pivô de ligação entre uma cena e outra, mas na maioria dos casos sem nenhum efeito crítico. Noutras palavras, os procedimentos de distanciamento deixaram de distanciar.

Por fim, cabe ressaltar que a retomada da tradição da comédia de costumes seria um procedimento corriqueiro da rotina alquebrada da existência teatral num meio em que essa linguagem não se configurou como um sistema ao molde do literário. Entretanto, diante do momento decisivo de “formação” do teatro brasileiro, ocorrido no contexto anterior (1958/1964) essa retomada assume perspectiva regressiva, pois não incorpora, ou “desincorpora” avanços de procedimentos e o arranjo formal da peça volta a ser pautado pelos critérios do teatro como mercadoria, como um bem cultural de consumo, entre outros.

Quando os autores de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* fizeram a opção pelo formato de uma sátira musical cordelizada levando em conta a aceitação da censura, estavam também forjando e se adequando a um padrão cômico de representação do popular, que posteriormente, sobretudo via obra de Ariano Suassuna, na época já influência determinante desse trabalho, é consagrado em sua versão audiovisual pelo conglomerado televisivo e cinematográfico das empresas Globo. Segundo Betti, os artistas do CPC que se integram a mídia, “absorvidos principalmente como criadores, irão reproduzir, nos termos plausíveis dentro dos canais de produção de cultura de massas o discurso idealizador de uma cultura “nacional” e “popular”. Esta, entretanto, já não é o pretendido veículo que deverá induzir uma consciência popular revolucionária, mas o instrumento outorgado por um estado tecnocrático e burguês, de cujo aparato ideológico passa a fazer parte” (1997, p. 86).

Considerações Finais

A intenção inicial de pesquisar o legado de Vianinha ocorreu em função de seu trabalho em frentes ora complementares, ora dissonantes (dramaturgia, atuação, ensaísmo, agitação cultural e militância no PCB) ter configurado uma engrenagem de produção norteada pelo sentido da práxis. Em contexto que se acreditava pré-revolucionário, e que depois se mostrou como a véspera da contra-revolução, a atuação de Vianinha procurou interligar várias esferas de atuação. A seu modo, essa dinâmica foi semelhante àquela vivida pelos artistas e militantes da primeira fase da revolução russa, registrada por Walter Benjamin no ensaio “O autor como produtor”. Nesse sentido, uma questão que perpassou transversalmente a redação dos capítulos foi a indagação sobre qual sentido teria esse engajamento num país periférico que não foi capaz de revolucionar a sua estrutura social, ainda que tenha assistido nos últimos anos antes do golpe ao rápido ascenso e organização das classes populares.

Conforme procuramos salientar no primeiro capítulo, o momento decisivo de acumulação e organização do teatro brasileiro ocorre num contexto de engajamento em que outras linguagens artísticas operaram sínteses dialéticas em seus modos de produção, e a esfera cultural em sentido amplo se articulava com as esferas da política e da economia de maneira diversa dos períodos anteriores. Ponderamos que a observação de Schwarz – “A relação de continuidade, adensamento ou superação é constante, ao ponto de se tornar uma força produtiva deliberada, uma técnica de trabalho” (Schwarz, 1999, p. 46) – cabe não apenas para as providências tomadas por Machado de Assis e Antonio Candido, mas também para a ação deliberada dos cineastas do Cinema Novo e dos dramaturgos do referido ciclo do teatro político brasileiro de 1958 a 1964.

A título de exemplo, e da pertinência do argumento para a acumulação que ocorria em outras linguagens artísticas, vale destacar avaliação do crítico de cinema Paulo Emillio Sales Gomes, ao ponderar sobre a proporção que o trabalho dos cineastas do movimento Cinema Novo poderia assumir caso não fosse reprimido.

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do

equilíbrio social. (...) Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964 (1996, p. 102).

Havia, portanto, um processo de acumulação estética em paralelo à intensificação das lutas políticas que pressionavam pela implementação das reformas de base no Brasil, fator que, se levado adiante, prometia alterar radicalmente a estrutura econômica, política e cultural do país.

Um dos indícios desse amadurecimento foi o aprendizado veloz do meio teatral em relação ao apuro da linguagem. Em nossa hipótese, o realismo como uma procura de temas brasileiros foi a demanda estética do nacional-desenvolvimentismo. A possibilidade de imitação do real correspondeu a uma expectativa de ajuste de foco, como se a solução para os problemas tivesse como pressuposto o seu reconhecimento estético. Os limites desta proposta artística, circunscritos ao horizonte restrito da forma dramática, foram percebidos e, em parte, superados na medida em que a estrutura do teatro político se distanciou do teatro comercial, antes mesmo que o curso do processo histórico evidenciasse o impasse estrutural do nacional-desenvolvimentismo, pautado pelo modelo de desenvolvimento por etapas, que peca pela ausência de dialética na abordagem da relação centro-periferia.

Todavia, a ruptura da luta gerou traumas no processo de transmissão da experiência daquela geração para as seguintes. Dentre os principais vícios de interpretação, que a pesquisa procurou refutar, cabe destacar dois: a desvalorização estética e política da produção do teatro de agitação e propaganda no Brasil; e a visão dual e antagonica de duas fases do trabalho teatral do CPC, sendo a primeira, a da suposta incipiente produção do teatro de agitprop, e a segunda, a de peças do teatro épico em formato convencional.

Por meio da pesquisa dos textos dramatúrgicos das peças do CPC, sobretudo das obras de Vianinha – *Brasil versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* – identificamos na incorporação orgânica de técnicas e procedimentos de agitprop na estrutura formal das peças um contraponto ao risco da forma dramática tornar-se hegemônica nas obras.

Os textos de intervenção e as entrevistas de ex-integrantes do CPC, inclusive os escritos de Vianinha, como “Teatro de rua”, analisado no terceiro capítulo, indicam que, paradoxalmente, a despeito da radicalização do aparelho teatral e da ação cultural

naquele período, o pressuposto, ou modelo ideal de produção e espaço teatral era o do teatro comercial, sinal de que o ritmo da luta andou mais acelerado que a capacidade de formulação dos autores do processo. Identificamos que a crítica ao teatro de agitprop, de modo geral, não levou em conta as dificuldades enfrentadas pelos militantes, nem a consciência dos impasses e a busca por soluções. A crítica à “pobreza estética” do teatro de agitprop ignora o fato de que as escolhas estéticas e técnicas são opções conscientes dos produtores, diante das condições objetivas que enfrentam. Além disso, as formas não são excludentes e antagônicas, e obras complexas podem ter funções de agitprop assim como intervenções de agitprop podem ter estruturas complexas.

Outra evidência de confirmação da hipótese que refuta a interpretação dicotômica sobre a produção do teatro de agitprop e do teatro épico em aparelhos teatrais convencionais é embasada na práxis atual dos coletivos teatrais inseridos na dinâmica dos movimentos de massa. Na rotina de luta desses movimentos a linguagem teatral cumpre diversas funções, para além, inclusive, do trabalho específico desenvolvido pelos coletivos teatrais, a saber: teatro de ação direta em ações de massa, teatro do oprimido em trabalho de educação popular com comunidades, pesquisa com as peças didáticas de Bertolt Brecht em espaços de formação de educadores e militantes, utilização de técnicas teatrais por coordenações de cursos de formação política na metodologia de avaliação permanente do processo de aprendizado, pesquisas com formas cênicas populares e tradicionais de diversas regiões, entre outras. Além disso, os coletivos teatrais existentes nos estados desenvolvem pesquisas paralelas e complementares no âmbito do teatro de agitprop e do exercício de adaptação de textos teatrais ou do trabalho de elaboração dramaturgica coletiva, com base na teoria e prática do teatro dialético⁴⁴.

Em termos metodológicos, podemos afirmar que a delimitação do recorte da pesquisa no foco da relação entre teatro político e questão agrária ocorreu em decorrência da demanda contemporânea dos movimentos sociais de reconhecimento da história dos embates anteriores no campo da atuação artística e política, caracterizada pelo reaparecimento de condições objetivas que viabilizam a reinserção da atividade teatral em espaços de enfrentamento que, por sua vez, nos permite lançar um olhar em

⁴⁴ Vide os seguintes trabalhos acadêmicos e publicações: SILVA, 2004; SILVA, 2005; MITTELMAN, 2006; NÓBREGA, 2006; VIA CAMPESINA, 2007; ESTEVAM, 2005, 2007; BETTI, 2006; VILLAS BÔAS, 2001, 2007.

perspectiva comparativa para a experiência anterior ao golpe militar-empresarial de 1964.

O diagnóstico de Brecht⁴⁵ para a existência do teatro épico encontra respaldo no contexto brasileiro atual em razão das conquistas parciais de coletivos teatrais unidos na batalha pela garantia de recursos públicos para a fixação dos grupos, a pesquisa, circulação e transferência dos meios de produção da linguagem teatral (COSTA & CARVALHO, 2008), e pela ação teatral desenvolvida por movimentos sociais de massa, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que democratizam radicalmente os meios de produção e o acesso aos bens culturais produzidos por seus próprios grupos e por aqueles coletivos urbanos que desses movimentos se aproximam por afinidade política.

O restabelecimento de pontes com a experiência anterior é uma providência necessária para que os embates do presente possam ser situados e refletidos criticamente, levando em conta os novos obstáculos oriundos das derrotas sucessivas que a esquerda sofreu nas últimas décadas. Neste sentido, a elaboração do corpus historiográfico que reúne um conjunto de peças do teatro brasileiro que deu forma cênica às contradições e impasses da questão agrária brasileira pretende ser um passo na organização da memória das lutas progressas, identificando no repertório um momento decisivo, em que o teatro desempenhou o papel de força estética produtiva, desvelando e, por vezes, antecipando os impasses históricos dos ciclos de modernização conservadora, ou revolução passiva, de 1930 e 1964.

A inspirar a providência metodológica, em conjunto com a descrição do método que Candido elabora em *Formação da Literatura Brasileira* – mencionada na apresentação da tese – está a VI Tese sobre o conceito de história, de Walter Benjamin:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é o mesmo: deixar-se transformar em

⁴⁵ “A existência do teatro épico pressupõe, além de determinados padrões técnicos, um poderoso movimento social que tenha interesse na livre manifestação de questões vitais com a finalidade de encontrar soluções e que possa defender este interesse contra todas as tendências contraditórias” (Brecht: 1967, p. 103).

instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição do conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.⁴⁶

O efeito da hegemonia erigida pela classe dominante após o último grande tensionamento de classes, que culminou no golpe de 1964, como única alternativa que restou à elite, a coerção, já que a via do consentimento não estava inteiramente a seu favor – se espalha pelo presente, ameaça o futuro e expropria a memória da ameaça contida no projeto dos perdedores. Em consequência, as peças deste ciclo formativo do teatro político brasileiro são registradas como mercadoria no inventário de espetáculos da história do teatro nacional, a despeito dessas “reliquias” guardarem em si, como força latente e negativa, a promessa de liberdade de um mundo emancipado, por se insurgirem, como processo e como forma, contra o mundo reificado.

O teatro participou do processo, portanto, como força estética produtiva. Cumpriu, naquele contexto, a função de socialização da experiência de luta dos trabalhadores, para os trabalhadores, e agia como veículo de integração, na medida em que, por meio de seu modo de produção específico, não só o conteúdo dos embates era transmitido, mas também o próprio processo de produção das obras. O teatro desempenhou o papel de meio de comunicação e intervenção vinculado organicamente às demandas dos segmentos engajados na luta de classes, operando por meio da mediação dialética entre a matéria do processo social e a forma estética uma leitura crítica da experiência brasileira em andamento, que não se dava a ver em outras manifestações de linguagem, como a forma notícia e os documentos político-partidários.

Uma das principais lições a extrair da experiência teatral da fase pré-golpe de 1964 é a capacidade combativa do teatro político, empenhado em formalizar esteticamente as grandes questões que potencialmente poderiam mudar a estrutura social do país. A síntese que Betti faz do teatro de Vianinha como contraponto ao

⁴⁶ Tradução de Michael Lowy, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

modelo anterior “dos velhos palcos” calcado na encenação de dramas familiares, pode ser generalizada para o conjunto da produção teatral do CPC:

Levou-o, mais precisamente, ao trabalho continuado das encenações dos autos agitativos do CPC em favelas, centrais sindicais e portas de fábricas, num exercício diário, conjugando três fatores ainda hoje pouco freqüentes como campo de reflexão intelectual e artística: o da representação da matéria histórica imediata ou contemporânea, o da criação colegiada ou coletiva e o da ruptura das barreiras de classe entre intelectuais e artistas de classe média e o proletariado (2005, p. 96).

Trata-se do momento em que o teatro brasileiro consegue desfazer o nó da falsa dualidade que compreendia parte do Brasil como arcaica, e outra como moderna. É o momento em que o teatro consegue formular o problema em chave dialética, por estar afinado com os rumos da luta política daquele contexto, que a seu modo reviam paradigmas maniqueístas da formulação do dilema brasileiro. A perspectiva revolucionária que se colocava por meio dos anseios populares é que para dar o salto rumo à formação da nação, a totalidade dos problemas brasileiros deveria ser levada em conta e ter em cada parte e no conjunto, soluções de mudanças radicais como, aliás, previa o programa político defendido pelas Ligas Camponesas em sua última fase.

Então, não é à toa que uma das primeiras ações da ditadura militar seja o aniquilamento desta organização, bem como dos movimentos culturais e políticos norteados pelo repasse dos meios de produção de diversas linguagens artísticas aos trabalhadores, como os CPCs e o MCP. Estava em jogo nada menos que a disputa pelas formas hegemônicas de representação da realidade, pois os trabalhadores reconheciam o caráter estratégico do combate também nessa trincheira.

E dentro dessas organizações, não à toa o teatro foi a linguagem que teve seu processo de evolução e amadurecimento mais comprometido pelo golpe militar. No momento em que o transcorrer da luta teve como desdobramento no campo teatral o apuro técnico que permitiu que dramaturgos apreendessem esteticamente a dinâmica da estrutura subjetiva e objetiva da forma de dominação à brasileira, mediada pelas relações de favor, inclusive com direito a análise da dinâmica sob os diversos pontos de vista de classe, e por meio desse viés fazendo a autocrítica radical à política de conciliação de classes propugnada pela parte hegemônica da esquerda, o golpe incidiu com eficiência ao destruir os elos entre camponeses, operários, estudantes e artistas, e relegou o teatro político ao espaço restrito da fruição para consumo próprio da classe

média, como exaltação dramática à resistência, ignorando as circunstâncias épicas da derrota estrutural no campo de batalha (COSTA, 1996).

Um dos indícios da derrota avassaladora que as duas décadas de regime autoritário impuseram às organizações de esquerda foi a expropriação dessa experiência de luta, e da visão estratégica para o problema, de que os monopólios dos meios de comunicação são apenas a face mais visível⁴⁷.

A esse respeito, o sociólogo Renato Ortiz pondera nas conclusões do ensaio *Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE*:

Colocar a questão da cultura popular em termos de hegemonia pode, a meu ver, avançar a discussão a respeito da cultura brasileira. Um primeiro aspecto, que situa o problema enquanto relação de forças, se refere à indústria cultural. Não se deve esquecer que o desenvolvimento deste ramo industrial é recente; nos anos 60 ele se encontra ainda em fase embrionária de crescimento, e só toma um impulso considerável quando se aperfeiçoam e se difundem os meios de comunicação de massa que hoje tendem a integrar a nação como um todo. Pode-se perguntar: em que medida o desenvolvimento de uma indústria cultural não corresponderia ao processo de hegemonia ideológica das classes dominantes? Tudo leva a crer que o espaço de dominação cultural se articula, ou tende a se articular atualmente de forma distinta do passado (1985, p.77).

Com efeito, se compararmos, a título de exemplo, a serviço de quais projetos de país atuou o CPC e segue atuando a Rede Globo de Televisão, notaremos no caso do primeiro uma pretensão de gerar uma consciência dos problemas nacionais por meio da popularização e do aprofundamento do debate sobre temas estratégicos como a questão agrária, a questão energética, a questão do desenvolvimento industrial, da educação, enfim, e das respectivas propostas de reforma de base; enquanto a emissora de TV erigida por meio de capital estadunidense ilegal com a conivência da ditadura brasileira empenhou-se na construção de uma imagem supressiva de país bem sucedido à revelia do país real, em processo acelerado de segregação. Além da formação de uma consciência nacional sobre os dilemas do país, o CPC empenhou-se em sua

⁴⁷ Atualmente o mal estar com o problema é racionalizado e transformado em bandeira de luta pela via da luta pelo acesso aos bens culturais, que deixa intocável o domínio dos meios de produção, ou pela conquista de direito para meios comunitários, cujas restrições legais impedem a circulação em larga escala, e que tem como pressuposto implícito a premissa conciliatória com os monopólios diversos, já que prega a convivência possível de todos os setores, em nome de uma perspectiva reacionária de diversidade, na medida em que aliena a esfera da cultura das demais esferas econômica e política, reduzindo daí a discussão ao acesso dos bens, e encarando a cultura como produto, como mercadoria.

territorialização, por meio do fomento a criação de núcleos de produção e difusão em diversos estados, vinculados diretamente ao projeto político que as organizações de esquerda defendiam à época. Ao contrário, a tática de expansão da indústria cultural no Brasil pautou-se pela centralização das unidades de produção, para diminuir os custos e gerar uma imagem padrão de país, que no caso da Globo ficou conhecida como “padrão globo de qualidade” e consiste num conjunto de procedimentos técnicos e políticos para eliminar as contradições de classe, os conflitos raciais, e as ações populares de contestação à ordem dominante do quadro de programação, voltado para o entretenimento, enquanto esfera alienada da política.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ANDRADE, Jorge. **A Moratória**. Rio de Janeiro: Agir, 1965, 2ª ed.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Quando o teatro tece a trama**: apontamentos históricos na dramaturgia de Jorge Andrade. IN Revista Brasileira de História. Vol. 21, nº 42, p. 457-481. São Paulo, 2001.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Décio de Almeida Prado e o papel do teatro no sistema da cultura brasileira**. Revista Cultura Vozes nº 6 – ano 89, volume 89, novembro-dezembro de 1995.

_____. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ASSIS, Machado de. **Crítica Theatral**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1944.

_____. Bons dias! (Introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Hucitec; Editora da Unicamp, 1990.

AUED, Bernardete Wrublevski. **A vitória dos vencidos**: Partido Comunista e Ligas Camponesas, 1955-64. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

_____. Nos caminhos da cisão. In **A questão agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas 1954-1964**. João Pedro Stedile (org.) São Paulo: Expressão Popular, 2006.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BASTOS, Elide Rugai. **As Ligas Camponesas**. Petrópolis: Vozes, 1984.

BASTOS, Hermenegildo. Literatura e história em perspectiva brasileira. In GOMES, Carlos Magno. **Língua e Literatura: propostas de ensino**. São Cristovam: UFS, 2009.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERLINCK, Manoel T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.

BETTI, Maria Sílvia. **Vianinha**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **A atualidade de Vianinha**: reflexões a partir de O método Brecht, de Frederic Jameson. In Revista ArtCultura: Uberlândia, v. 7, n. 11, jul-dez, 2005.

_____. **Revisitando Chapetuba**: uma análise de Chapetuba Futebol Clube. In *Por uma militância teatral*: estudos de dramaturgia brasileira do século XX. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. **A força da mobilização**. Reportagem: (Belo Horizonte), v. 80, p. 104-109, 2006.

BOAL, Augusto. Revolução na América do Sul. In **Teatro de Augusto Boal**. São Paulo: Hucitec, 1986.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. O caráter popular da arte e arte realista. In: **Teatro e vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, Biblioteca de Ciências Humanas, 1973.

_____. **A Santa Joana dos matadouros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: Funarte, 1996.

- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira** (8ª ed) Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- _____. Dialética da malandragem. In **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CARONE, Edgar. **O PCB: 1943 a 1964**. Volume II. São Paulo: Difel, 1982.
- COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1987.
- _____. A produção tardia de teatro moderno no Brasil. In **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. A comédia desclassificada de Martins Pena. In **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Las categorías de Gramsci y la realidade brasileña. In **Ensayo brasileño contemporáneo**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2005.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- ESTEVAM, Douglas. **Trajetória de uma estética política do teatro**. Texto publicado na página www.mst.org.br no dia 02 de dezembro de 2005.
- _____. **Cultura, política e participação popular**. São Paulo, 2006, Livro Interativo da Teia, Editora Cultura em Ação, 2007.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In **História do Marxismo no Brasil: teorias, interpretações** (Volume III) / João Quartim de Moras (org.) Campinas, SP:Editorada Unicamp, 1998.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUILLÉN, Alfredo Ávila. **Reunido a las Brigadas Covarrubias**. In Revista Tablas, Edição - 2/06 terceira época, volume LXXXIII abril-junio. Cuba: Havana.

HAMON, Christine. Formas dramáticas e cênicas do teatro de agitprop. In **Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932**. Volume 1. BABLET, Denis (org). France: La Cité – L'age d'homme, Lausanne, 1977.

HILDEBRANDO, Antonio. **Bertolt Brecht e o Brasil: uma viagem acidentada**. In Mediações performáticas latino-americanas. CARREIRA, André Luiz Antunes N. [et. al] (org.).Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

JACCOUD, Luciana de Barros. **Movimentos sociais e crise política em Pernambuco: 1955 a 1968**. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 1990.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **O método Brecht**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

KEHL; Maria Rita. Televisão e violência do imaginário. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. SIMÕES, Inimá F.; COSTA, Alcir Henrique da. **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.

LEMOS, Francisco de Assis. **Nordeste, o Vietnã que não houve**: Ligas Camponesas e o golpe de 1964. João Pessoa: Edições Linha d'Água, 2008.

LUKÁCS, Georg. Arte e verdade objetiva. In **Materiales sobre el realismo**. Barcelona, Buenos Aires, Cidade do México: Ediciones Grijalbo, 1977.

MACIEL, Luiz Carlos. **O bicho que o bicho deu**. In Revista Civilização Brasileira, nº 7. Rio de Janeiro: maio, 1966.

MACHADO, Irley. Do cenário histórico e teatral à proposta de Ariano Suassuna. In **Perspectivas teatrais**: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: Edufu, 2005.

MARIGUELA, Carlos [*et al.*] **A questão agrária no Brasil**: textos dos anos sessenta. São Paulo: Editora Brasil Debates, 1980.

MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC. **Arte em Revista**, n/ 2. São Paulo: Kairós/CEAC, 1980.

MIRALHA, Vagner. Questão agrária brasileira: origem, necessidade e perspectivas de reforma hoje. Disponível em: <http://www4.fct.unesp.br/nera/revistas/08/Miralha.PDF>

MITTELMAN, Tania. **A arte no Coletivo de Cultura do MST (1996-2006)**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFF – Curso de Pós-Graduação em História, 2006.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**: uma biografia de Oduvaldo Viana Filho. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORAIS, Clodomir Santos de. História das Ligas Camponesas do Brasil. In: **História e natureza das Ligas Camponesas 1954-1964**. João Pedro Stedile (org.) São Paulo: Expressão Popular: 2006.

MOREIRA, Vânia Maria Lousada. **Nacionalismos e Reforma Agrária nos anos 50.** In Revista Brasileira de História. Volume 18, nº 35. São Paulo, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100015&lng=&nrm=iso&tlng=

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política:** Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta, 1982.

MST, Coletivo Nacional de Cultura do. **Caderno das Artes nº 01:** Teatro. São Paulo: MST, 2005.

_____. **Ensaio sobre Arte e Cultura na Formação.** Rede Cultural da Terra – caderno das artes. São Paulo: Anca, 2005.

NÓBREGA, Márcia. **Peça pra falar, palco pra ocupar:** encontros entre o MST e o teatro. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2006. Monografia de conclusão de curso de graduação.

OLIVEIRA, Ronaldo Alves de. **Viva la huelga!** A construção dos tipos nas peças de Luis Valdez como elemento de desmistificação. Dissertação de Mestrado defendida no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2004.

ORTIZ, Renato. Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE. In: _____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASTA JR., José Antônio. Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo. Notas sobre artes do povo e estética da representação. In **Cultura Brasileira:** temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE.** São Paulo: Global, 1989.

_____. **Brecht:** vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Volume II. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Se correr o bicho pega... In **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2001.

RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. **Liberdade, liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RUIZ, Maria Aparecida. Por uma questão de coerência: reflexões em torno do trabalho de Oduvaldo Vianna Filho no Teatro e na TV. In: _____. **Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX**. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005.

SANTIAGO, Vandek. **Francisco Julião: luta, paixão e morte de um agitador**. Recife: A Assembléia, 2001.

SANTOS, José de Oliveira. *Mutirão em novo sol no 1º Congresso Nacional de Camponeses*. In Revista Brasiliense. São Paulo, nº 39, jan/fev, 1962.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Os sete fôlegos de um livro. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SENA, Custódia Selma. **Movimentos camponeses do Nordeste**: uma interpretação. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, 1985.

SILVA, Lidiane Aparecida da. Teatro no MST: a construção de um instrumento de formação e transformação. São Paulo: Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília e Instituto de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária, 2005. Dissertação apresentada como requisito para conclusão do curso de pós-graduação *latu-sensu* em educação e desenvolvimento do campo.

SILVA, Maria Aparecida da. O papel do teatro na organização dos jovens do Assentamento Carlos Lamarca (SP). Veranópolis: Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (Iterra) e Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), 2004. Monografia de conclusão de curso de ensino médio com especialização em comunicação popular.

SILVEIRA, Miroel. **A outra crítica**. São Paulo: Símbolo, 1976.

SOUSA, Gilda de Mello e. Teatro ao Sul. In **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

STEDILE, João Pedro (org.). **A questão agrária no Brasil**: história e natureza das Ligas Camponesas 1954-1964. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

STÉDILE, Miguel Enrique Almeida. **A Aliança Nacional Libertadora em Porto Alegre – 1935**. Monografia defendida no Curso de História, do Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFPB, 2008.

VIA CAMPESINA, Coletivo de Comunicação, Cultura e Juventude da. **Agitação e propaganda no processo de transformação social.** São Paulo, 2007.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianinha: teatro, televisão e política.** (Org. Fernando Peixoto). São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Quatro quadras de terra. In **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1 /** organização de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ilha/Muro, 1981.

_____. **Os Azeredo mais os Benevides.** Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1968.

_____. **O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho /** seleção Yan Michalsky. São Paulo: Global, 1984.

_____. ; GULLAR, Ferreira. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. **Psicologia da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Embates e “aberturas”:** um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo. Brasília: Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2004.

_____. **Conexões em cena:** a luta pela terra em dois momentos do teatro brasileiro. In: Revista Eletrônica Contracultura, nº 01. Dezembro de 2007. <http://www.uff.br/revistacontracultura/>

_____. **O Teatro do Oprimido no Acampamento Nacional Eldorado dos Carajás.** *Metaxis*, nº 2, Rio de Janeiro, 2001.
