

LUIZ PAIXÃO LIMA BORGES

O NACIONAL E O POPULAR NA OBRA DE ODUVALDO VIANNA FILHO

FACULDADE DE LETRAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

2015

LUIZ PAIXÃO LIMA BORGES

O NACIONAL E O POPULAR NA OBRA DE ODUVALDO VIANNA FILHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Belo Horizonte
2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes – Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Antônio Augusto Moreira Faria
Universidade Federal de Minas Gerais (ULMG)

Profa. Dra. Constância Lima Duarte
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Para a minha mãe, que já se foi.
Para o meu pai, sempre presente.

Para Zaida Lima & Anália Marques,
sem as quais não seria possível.

Agradecimentos

Agradeço, de forma muito especial, ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes pela confiança, pela dedicação e, sobretudo, pela disponibilidade em se colocar sempre como um interlocutor durante a elaboração do trabalho.

Ao Prof. Dr. Antônio Augusto Moreira de Faria, pela orientação em minha Monografia de Graduação, por me aceitar de braços abertos no grupo de pesquisas sobre discurso do trabalhador – LinTrab, e pelo estímulo fundamental em continuar pesquisando a obra de Vianninha.

À Profa. Dra. Constância Lima Duarte, que me estimulou a transformar um trabalho de sua disciplina em um projeto acadêmico de longo prazo.

À Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos, por sua generosa participação na banca de Mestrado.

Ao Marcus Lélis, Marcelo Diniz e Lucas Retes, meus primeiros amigos no curso de Letras da UFMG, que sempre estiveram presentes.

Ao Wagner Fredmar Guimarães Júnior, grande companheiro de mestrado, com quem travei sempre grandes discussões sobre literatura, numa ajuda mútua sobre nossas pesquisas.

À Mariana Bizzotto, minha amiga maior e companheira da Companhia de Teatro, quase filha, quase irmã, sempre cúmplice.

Ao Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de estudos nos anos de 2014 e 2015, que possibilitou a realização desta pesquisa.

*Sou um autor de peças. Mostro
aquilo que vi. Nos mercados dos homens
vi como o homem era negociado. Isso
é o que eu mostro, eu, o autor de peças.*

[...]

As palavras que gritam uns aos outros, eu as registro.

*O que a mãe diz ao filho
o que o patrão ordena ao empregado
o que a mulher responde ao marido.*

*Todas as palavras corteses, as dominadoras
as mentirosas, as ignorantes,
as belas, as ferinas.*

Todas eu registro.

[...]

*Para mostrar o que vejo
leio a história de outros povos e outras épocas.*

*Adaptei algumas peças, examinando
com precisão e respectiva técnica, absorvendo
delas o que me interessava.*

[...]

*Eu vi
trabalhadores adentrarem os portões da fábrica e os portões eram
altos*

mas ao saírem tinham que se curvar.

*Então eu disse a mim mesmo:
tudo se transforma e é próprio apenas do seu tempo.*

*Canção do escritor de peças
Bertolt Brecht*

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

*Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica,
agora é todo dia, lá no mundo, ardendo,
usando as palavras, os gestos, os costumes,
a esperança desse mundo...
Manguari Pistolão*

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
	Primeira parte	9
2	ASPECTOS TEÓRICOS	10
2.1	Considerações sobre o método de análise	11
2.2	Considerações sobre Bertolt Brecht	14
2.3	Considerações sobre formas realistas	17
2.4	Considerações sobre a forma oduvaldiana	20
	Segunda parte	24
3	TEATRO NO BRASIL	25
3.1	Consumo e conhecimento	26
3.2	Juscelino, PCB, Arena: <i>Chapetuba Futebol Clube</i>	33
3.2.1	O teatro e a política	34
3.2.2	Do TPE a <i>Eles não usam black-tie</i>	38
3.2.3	Seminário de Dramaturgia: realismo crítico ou realismo socialista?	44
3.2.4	<i>Chapetuba Futebol Clube</i>	49
3.3	O CPC da UNE e o golpe de 64: <i>A mais-valia vai acabar, seu Edgar</i>	60
3.3.1	Os militares tomam o poder	61
3.3.2	O nacional e popular: uma alternativa para o Brasil	67
3.3.3	<i>A mais-valia vai acabar, seu Edgar</i>	75
3.3.4	CPC da UNE: revolução no Brasil	89
3.4	Opinião e resposta ao golpe: <i>Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come</i>	99
3.4.1	Ditadura no Brasil	100
3.4.2	O grupo Opinião: reação e confronto	107
3.4.3	<i>Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come</i>	114
3.4.3.1	Dialética e cordel	114
3.4.3.2	Anti-herói ou herói popular?	120
3.4.3.3	O <i>gestus</i> nacional e popular: a realidade configurada	127

3.5	Ruptura e experimentação: <i>Moço em estado de sítio</i>	139
	Terceira parte	148
4	RASGA CORAÇÃO	149
4.1	A Revolução de 30: Vargas no poder	150
4.1.1	Estado Novo: Vargas ditador do Brasil	152
4.2	Um novo golpe: 13 de dezembro de 1968	156
4.3	Estética, política e censura	162
4.3.1	<i>Rasga coração</i> : símbolo da luta contra a censura	170
4.4	Um mergulho no tempo/espaço	173
4.4.1	Passado e presente: confronto de ideias e sentimentos	181
4.5	Rasgando o coração e as estruturas dramáticas	184
	Cena 1: Brecht e realismo psicológico: uma mistura para resgatar o passado e refletir sobre o presente	187
	Cena 2: De casa pra rua; de volta pra casa: um comunista se apresenta	195
	Cena 3: A luta de Luca é também uma luta de Manguari	202
	Cena 4: Uma contradição que rasga o coração	208
	Cena 5: Exercitando a autocrítica	217
	Cena 6: Luta armada <i>versus</i> organização popular	221
	Cena 7: Interrogatório e tortura, resistência e delação: quando se tem consciência, não se tem traição	227
	Cena 8: O desbunde como fuga	232
	Cena 9: Um velado elogio aos dominicanos	238
	Cena 10: ode para um incansável lutador	242
5	CONCLUSÕES	244
5.1	<i>Rasga coração</i> resiste ainda	246
6	BIBLIOGRAFIA	249

Resumo

Este trabalho aborda, sob a perspectiva dos conceitos *nacional* e *popular*, elaborados no contexto histórico, político e social dos primeiros anos da década dos sessenta, do século vinte, a obra dramaturgica de Oduvaldo Vianna Filho. Consideramos, portanto, o *nacional* enquanto rigorosa reflexão sobre a realidade brasileira e suas contradições sociais mais profundas, e o *popular* enquanto realização de um teatro que, além de se identificar com o homem brasileiro, traga-o para a cena como protagonista de seus próprios conflitos, e a ele retorne, enquanto uma política de conscientização, através da arte e da cultura. O trabalho tem como foco principal a peça *Rasga coração*, obra-síntese em sua pesquisa estética e dramaturgica, quanto em sua configuração política. Abordaremos também, no que concerne a uma análise do processo de aprofundamento e amadurecimento dramaturgico, as peças *Chapetuba Futebol Clube*, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* e *Moço em estado de sítio*. A seleção das peças obedeceu a critérios objetivos que visam a apresentar e confirmar o percurso estético e político do teatro de Vianninha, sua herança do *realismo dialético brechtiano* aliada às técnicas de composição do *realismo psicológico*.

Palavras-chave: Oduvaldo Vianna Filho, dramaturgia brasileira, teatro engajado.

Résumé

Ce travail aborde, du point de vue des concepts *national* et *populaire*, élaborés dans un contexte historique, politique et social des premières années de la décennie des années soixante du XXe. siècle, l'œuvre dramaturgique d'Oduvaldo Vianna Filho. Nous considérons donc le *national* en tant qu'une réflexion rigoureuse sur la réalité brésilienne et ses plus profondes contradictions sociales, et *populaire* en tant que la réalisation d'un théâtre qui, en plus de l'identification avec l'homme brésilien, l'amène à la scène comme le protagoniste de ses propres conflits, et qui lui revient comme une politique de sensibilisation, à travers l'art et la culture. Le travail concentre principalement la pièce *Rasga coração*, travail de synthèse dans sa recherche esthétique et dramaturgique, et dans sa configuration politique. Nous discuterons aussi, par rapport à une analyse du processus d'approfondissement et de maturation dramaturgique, les pièces suivantes *Chapetuba Futebol Clube*, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* et *Moço em estado de sítio*. La sélection des pièces obéit à des critères objectifs qui visent à présenter et confirmer la carrière esthétique et politique du théâtre de Vianninha, son héritage du *réalisme dialectique brechtien* allié avec les techniques de composition du *réalisme psychologique*.

Mots-clés: Oduvaldo Vianna Filho, drame brésilien, théâtre engagé.

O teatro de Oduvaldo Vianna Filho – Vianninha – se caracteriza por uma profunda tentativa de compreender e apresentar, no âmbito da literatura dramática, o homem brasileiro em confronto com suas necessidades e suas possibilidades. Uma dramaturgia carregada de significados sociais e forjada na procura de uma linguagem que pretende se aproximar à do homem comum, que estava bastante distante de nossa realidade teatral, profundamente influenciada que era pelo teatro europeu. Somente no final dos anos cinquenta do século passado o teatro brasileiro encontra as condições necessárias para criar e desenvolver uma dramaturgia empenhada numa discussão que tenha como objeto o debate franco sobre as questões mais pungentes de nossa sociedade. Em Vianninha, deparamo-nos com uma obra que tem no *nacional* e no *popular* dois de seus objetivos fundamentais: o *nacional* enquanto rigorosa reflexão sobre a realidade brasileira e suas contradições sociais mais profundas; e o *popular* enquanto realização de um teatro que, além de se identificar com o homem brasileiro, traga-o para a cena como protagonista de seus próprios conflitos, e a ele retorne, enquanto uma política de conscientização, através da arte e da cultura.

Suas primeiras experiências se concretizam no Teatro Paulista do Estudante (TPE), que seria incorporado ao Teatro de Arena de São Paulo, momento em que essas preocupações se manifestam e se realizam como proposta estética e política. O dramaturgo, inquieto e convicto de suas proposições, pesquisa um teatro que consiga incorporar uma postura crítica que se coloque além do mero divertimento, se tornando, assim, instrumento de análise da sociedade brasileira. Tal projeto se consolidará e irá se desenvolver e aprofundar em suas experiências junto ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e ao Grupo Opinião, dando continuidade ao trabalho iniciado no Arena. Portanto, essa proposta estético-ideológica, que envolve o caráter nacional e popular da cultura brasileira, está inserida em um projeto coletivo, no qual Vianninha foi, como se demonstrará, participante ativo e destacado em sua realização.

Arguto observador da realidade e dotado de uma percepção privilegiada, de uma apurada consciência marxista, Vianninha foi um autor que se debruçou sobre as contradições de nossa sociedade, e a elas respondeu com uma obra consciente e empenhada na luta pela transformação social. Acompanhou o movimento histórico e político do país, participando destacadamente dos principais movimentos culturais nos anos 50 e 60, adequando sua obra, seja em termos formais ou conteudísticos, à reflexão crítica de cada momento.

Na peça *Rasga coração*, o autor consegue, segundo nosso juízo, a síntese de sua pesquisa estética e dramaturgica; no âmbito de sua configuração política, entendemos que a síntese também é atingida, não só em sua abordagem histórica, já que abrange um grande período da luta dos comunistas brasileiros contra as forças das ditaduras, mas também por aquilo que seu personagem principal, Manguari Pistolão, representa em sua galeria dos heróis populares. A peça traça um painel histórico que percorre aproximadamente 50 anos da história política do Brasil, e estabelece como referência dois momentos distintos: o primeiro governo Vargas, desde a Revolução de 30, passando pelo Estado Novo até chegar ao processo de redemocratização em 45; e os primeiros anos da década dos 70, quando a ditadura militar atinge o seu mais alto grau de ação repressiva na luta contra a “subversão” e o “comunismo internacional”. Para operar essa investigação histórica, Vianninha lançou mão do instrumento do *flashback* em sua estrutura dramática, o que permitiu ao autor percorrer um período histórico bastante considerável para situar seus personagens em dois momentos tão distintos e, a partir daí, revelar a formação política do homem brasileiro, através do acúmulo de experiências, considerando para isso: as forças sociais que determinam as formas de luta, os encontros e desencontros de gerações que se enfrentam, o caráter cíclico da história e a superação de contradições que pareciam insuperáveis.

Por outro lado, ao acompanhar o processo de transformação pelo qual passa seu personagem central e sua luta pela conquista de uma sociedade mais justa e igualitária, nos defrontamos com um herói popular anônimo inserido em diversos momentos da nossa história. É a formalização dramaturgica dessa luta que nos interessa discutir a partir da compreensão e aplicação dos conceitos *nacional* e *popular* à dramaturgia oduvaldiana: como ela se efetiva no dia-a-dia de um cidadão que se entrega a uma causa, e a sustentação de uma ideologia, no interior da própria luta, apesar de todas as adversidades enfrentadas.

Rasga coração é a história de Manguari Pistolão, lutador anônimo, que depois de quarenta anos de luta por aquilo que ele acha novo, revolucionário, vê o filho acusá-lo de conservadorismo, antiguidade, anacronismo. Para investigar essas razões, a peça ilumina quarenta anos de nossa vida política, mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. Esse conflito se dá na percepção de gerações diferentes mas, principalmente, estala dentro de cada geração, e é dentro de cada uma delas que se define. [...] No final, no frigidar dos ovos, o revolucionário para mim, o novo, é o velho Manguari. Revolucionário

seria a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano. A descoberta do mecanismo mais secreto do cotidiano, que só sua vivência pode revelar.¹

Rasga coração revela um elevado apuro técnico, no qual o realismo psicológico convive harmoniosamente com formas do realismo dialético, herdadas das teorias propostas pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, que tanto influenciou autores e encenadores brasileiros; uma obra em que a paixão e a política caminham lado a lado na busca por uma sociedade mais justa, e investe no embate crítico e autocrítico como proposta de análise; uma obra que se define como um novo marco para a dramaturgia brasileira, ao lado de obras marcantes como *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, *A moratória*, de Jorge Andrade, *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, e *Navalha na carne*, de Plínio Marcos.

Considerando a importância histórica e cultural da peça *Rasga coração*; considerando, também, a extraordinária importância de Oduvaldo Vianna Filho para a cultura e o teatro brasileiros, seja por sua contribuição como dramaturgo ou por sua enorme participação no cenário teatral como agitador cultural, seja por sua destacada intervenção como homem político na reflexão sobre o comportamento do homem brasileiro e estimulador do processo de conscientização do nosso povo, seja, enfim, pelos enormes e significativos serviços que prestou na pesquisa e desenvolvimento de uma linguagem cênica que respondesse aos anseios e necessidades do nosso teatro, nossa pesquisa se propôs a investigar esse percurso, através da análise de algumas de suas peças, que julgamos fundamentais para a compreensão das transformações operadas em sua dramaturgia, assim como para nos fornecer os elementos necessários, tanto políticos e históricos quanto dramaturgicamente, para uma consequente e responsável análise da peça *Rasga coração*, principal objetivo deste trabalho. Procederemos, concomitantemente, a um estudo da obra ensaística de Oduvaldo Vianna Filho. Sendo os conceitos *nacional* e *popular* operadores de nossa análise, nos apoiaremos na orientação de Ferreira Gullar:

A expressão “cultura popular” surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. [...] A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. [...] Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária.²

¹ VIANNA FILHO, *Rasga coração*, p. 13.

² GULLAR, *Cultura posta em questão / Vanguarda e desenvolvimento*, p. 21 e 23.

[...] o que determina o caráter nacionalista da cultura popular é a sua visão básica da realidade.³

Neste sentido, buscaremos identificar, problematizar e analisar, nas diversas obras em questão e, em particular, *Rasga coração*, os elementos dramaturgicos constitutivos que resgatam e discutem os valores sociais sob a perspectiva apresentada, e o processo utilizado por Vianninha para os configurar esteticamente em suas obras.

Dedicaremos a primeira parte do trabalho ao estudo dos *Aspectos Teóricos* que orientaram a pesquisa. Os métodos de análise serão, por nós, expostos a partir da percepção marxista, que compreende a identificação da configuração estética da realidade a partir das relações sociais estabelecidas⁴. Dividido em quatro seções, o capítulo apresenta inicialmente uma abordagem dos processos da análise literária materialista, norteadas pelas contribuições de Candido (2010); na segunda seção, apresentaremos alguns pressupostos do pensamento brechtiano que foram identificados na dramaturgia oduvaldiana e que serão utilizados como instrumentos de análise; na terceira seção, fundamentaremos e discutiremos a formação e desenvolvimento do realismo em contraponto à tragédia aristocrática francesa e seu aprofundamento até atingir o realismo psicológico; e, finalmente, discutiremos a apropriação, por parte de Vianninha, do realismo crítico e psicológico e do realismo dialético de orientação materialista, visando a identificar suas configurações nas peças analisadas.

Na segunda parte, *Teatro no Brasil*, nos propomos, inicialmente, a uma análise do que compreendemos como teatro engajado, e de como ele se realizou no Brasil. Para tanto, faremos uma breve explanação histórica da criação e atuação do Teatro Brasileiro de Comédia-TBC, momento em que o nosso teatro operou um expressivo salto em seu caráter profissional, imprimindo um padrão de qualidade diferenciado nas encenações. A seguir, mantendo o respeito cronológico, analisaremos três peças de Vianninha.

Em *Chapetuba Futebol Clube*, tentamos ultrapassar a crítica tradicional que percebe apenas no binômio suborno/corrupção no futebol, o reflexo da sociedade, para abordar as configurações dos mecanismos de opressão capitalista apontados pelo dramaturgo; em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, discutiremos as primeiras

³ *Idem*, p. 29-30.

⁴ Cf. CANDIDO, Crítica e sociologia (tentativas de esclarecimento). In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, p. 13-25.

influências recebidas por Vianninha das teorias de Piscator e Bertolt Brecht, e sua aplicação numa peça que visa a discussão do processo de produção do lucro e acumulação de capital; em *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, escrita em parceria com Ferreira Gullar, será realizado também um breve estudo sobre os conceitos de herói e anti-herói, para daí extrair a terceira via, o *herói popular*, analisar sua configuração na peça e os processos de formalização adotados pelos autores com a utilização da literatura de cordel aliada aos princípios do modelo brechtiano. Analisaremos, finalmente, agora sem o devido respeito cronológico, a peça *Moço em estado de sítio*, escrita em 1965 e que permaneceu inédita até 1981, quando mereceu sua primeira encenação, que discute a função do artista comprometido e engajado politicamente no processo de transformação social. Pretendemos, através da análise das peças, compreender o conjunto dramático do autor e as atividades dos principais grupos teatrais atuantes no país – Teatro de Arena, CPC da UNE e Grupo Opinião.

Sempre nos orientando pela observação da aplicação dos conceitos *nacional e popular*, a seleção das peças obedeceu a critérios objetivos que visam a apresentar e confirmar o percurso estético e político da dramaturgia oduvaldiana. Entendendo que a sua obra obedece a um propósito político-ideológico, conforme proposição gramsciana do “intelectual orgânico”⁵, buscaremos identificar as relações que as peças estabelecem com a realidade histórica e social, assim como, apontar as transformações formais da configuração dessa mesma realidade, através da definição de temas, composição de personagens e aplicação de técnicas específicas de realização dramática. Todas as peças analisadas serão precedidas de um breve esboço histórico do momento de sua realização, *mantendo sempre a perspectiva dos documentos do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual Vianninha esteve filiado até a sua morte, e que influenciaram substancialmente a realização do seu trabalho teórico e artístico*. Tal procedimento tem como objetivo fornecer dados e suporte para a análise que realizaremos em cada uma delas. Analisaremos também os propósitos de cada um dos grupos e suas posições estéticas e políticas.

A terceira parte é dedicada exclusivamente à peça *Rasga coração*. Inicialmente, faremos uma exposição histórica dos dois momentos abordados na peça e nos dedicaremos, também, no âmbito histórico-político, a uma análise dos processos e efeitos

⁵ Cf. GRAMSCI, *Os intelectuais e a organização da cultura*.

da censura federal, instituída em 1964 e agravada com a decretação do Ato Institucional nº 5, sobre a obra de Vianninha, como de resto, em toda a dramaturgia e teatro brasileiros, com especial destaque à luta pela liberação da peça em questão, que se tornou símbolo da luta contra a censura no Brasil. No âmbito teórico, será realizada uma discussão em torno do conceito de *cronotopo*, criado por Bakhtin⁶, e que servirá de subsídio à nossa análise da relação tempo-espaço. Será realizado um estudo detalhado da peça *Rasga coração*, em que pretendemos operar uma análise criteriosa de cada uma de suas dez cenas, identificando e analisando, além do mecanismo dramático, o processo de transformação do personagem central: suas reações e suas percepções da realidade, no passado e no presente, ao longo da peça, tendo sempre como método de análise a aplicação dos conceitos *nacional* e *popular*.

Para operar a referida análise, nos apoiaremos nos conceitos e procedimentos dramáticos percebidos na obra, abordando e investigando seus aspectos de composição, com destaque especial para a identificação e discussão teórica sobre os recursos de *realismo dialético brechtiano* aplicados na construção dramática da peça; estudaremos as técnicas de composição do *realismo psicológico*, dominante nas cenas do tempo presente da peça, e seu contraponto com as formas não realistas que estruturam as cenas do passado.

Finalmente, em nossas *Conclusões*, demonstraremos que a trajetória artística de Oduvaldo Vianna Filho se pautou por uma tentativa de fixação do homem brasileiro comum como personagem central em sua dramaturgia; que sua obra buscou refletir e entender a realidade brasileira, transformando-a em matéria dramática, obedecendo sempre a critérios políticos e ideológicos direcionados à construção de uma sociedade mais justa e fraterna; que sua pesquisa estética, em torno de uma dramaturgia materialista e dialética, inspirada pelo pensamento brechtiano, encontrou sua forma definitiva em *Rasga coração*; e, finalmente, que a referida peça representa, sim, em todos os seus aspectos dramáticos e contêudísticos, uma síntese da obra de um dos mais importantes dramaturgos brasileiros.

Apresentaremos, ainda como parte das *Conclusões*, nossa opinião no sentido de ressaltar que a peça *Rasga coração*, mais de quarenta anos depois de escrita, continua

⁶ Cf. BAKHTIN, *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, p. 211-362.

refletindo a realidade brasileira, em sua complexidade política; continua atual em sua análise do comportamento do homem brasileiro e na identificação de problemas que não foram superados com a derrota da ditadura militar. Ressaltaremos também que *Rasga coração* está em conformidade com o que o autor concebia como uma obra nacional e popular.

PRIMEIRA PARTE

2 - ASPECTOS TEÓRICOS

2.1 – Considerações sobre o método de análise

O artista não está alijado do processo de luta que cada momento histórico trava dentro de si mesmo. Embora a realidade se manifeste na obra de arte de forma consciente ou mesmo à margem da consciência do seu autor, consideramos que a visão de mundo, a ideologia do criador, pode amplificar as possibilidades de representação da realidade histórica na construção ficcional. Nesse sentido, entendemos que cabe ao escritor engajado⁷ perceber, compreender e configurar literariamente essa realidade, utilizando os recursos formais que se encontram à sua disposição, e que são, eles mesmos, condicionados pela realidade objetiva e subjetiva.

Como afirma Lukács, “toda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo”⁸. A concepção de mundo está intimamente vinculada ao contexto histórico, e sua variação ideológica responde à própria dinâmica do movimento da história, com o qual estabelece uma relação dialética. As ideologias se batem no esforço de se colocarem hegemonicamente uma sobre a outra: a luta entre suas contradições e o consequente acúmulo de forças promovem saltos qualitativos, que visam a compreender a realidade sob determinada concepção do mundo e criar respostas alternativas a cada um desses momentos.

[...] o escritor precisa ter uma concepção do mundo sólida e profunda; precisa ver o mundo em seu caráter contraditório para ser capaz de selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. As concepções de mundo próprias dos grandes escritores se manifestam no plano da concepção épica. Na verdade, quanto mais uma concepção de mundo é profunda, diferenciada, alimentada por experiências concretas, tanto mais variada e multifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva. [...] *não há composição sem concepção de mundo.*⁹

⁷ Utilizamos aqui o verbo *engajar* no sentido de “pôr-se a serviço de uma causa”, como o define o *Dicionário Aurélio*, e que Raymond Williams categoriza como “alinhamento” ou “compromisso”. No entanto, é preciso não confundir, como ensinaram Marx e Engels, engajamento como desculpa para baixa qualidade artística: “Torna-se cada vez mais um hábito, particularmente dos tipos inferiores de *literati*, compensar a falta de inteligência de suas produções com alusões políticas que certamente atraem a atenção. Poesia, romances, críticas, drama, toda produção está cheia do que era chamado de *tendência*” *apud WILLIAMS, Marxismo e literatura*, p. 198.

⁸ LUKÁCS, *Marxismo e teoria da literatura*, p. 178.

⁹ LUKÁCS, *C*, p. 179, grifo nosso.

A realidade social e histórica fornece matéria bruta. Ao confrontar-se com a realidade, o autor extrai dela o que lhe convém, imprimindo-lhe determinada forma, operando, assim, sua transfiguração artística, que deverá responder, enquanto obra comprometida com o seu tempo, às necessidades objetivas do momento de sua realização. Ao refletir e refratar a realidade¹⁰, a obra *devolve*, de forma artística, aquilo que dela mimetizou, agora transfigurado, estabelecendo uma relação dialética, que pretende oferecer uma nova visão daquela mesma realidade. Tal operação se realiza mediante procedimentos específicos da confecção artística. A dinâmica própria da história proporciona novas modalizações desses procedimentos, que jamais serão inalteráveis, pois dialéticos em sua relação histórica.

A forma [...] é sempre uma unidade complexa composta por pelo menos três elementos: ela é moldada em parte por uma história literária das formas “relativamente autônomas”; ela cristaliza-se a partir de certas estruturas ideológicas dominantes [...] ela personifica um conjunto específico de relações entre autor e público. É a unidade dialética entre esses elementos que a crítica marxista se preocupa em analisar. Ao selecionar uma forma, portanto, o escritor descobre que sua escolha já está limitada ideologicamente.¹¹

Em última análise, podemos dizer que a realidade social determina a forma artística, ou como afirmou Adorno, “a arte, como forma de conhecimento recebe todo seu material e suas formas da realidade – em especial da sociedade – para transformá-la”¹², e, acrescenta em outro estudo que “importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado”¹³. No entanto, não é apenas a complexidade social decalcada na obra que deverá imprimir nela o seu caráter social. A matéria literária não é o fato em si, por mais que se aproxime estilisticamente do seu referente: a obra se constitui como palavra formalizada, que somente se realiza segundo parâmetros próprios que lhe garantam configuração artística. Da mesma maneira que a realidade atua sobre a literatura determinando-lhe a forma, a literatura, ao expressar essa forma elaborada esteticamente, atua também sobre a realidade, uma vez que, ao denunciar os desvios sociais poderá produzir, ato contínuo, um processo de conscientização do homem. É isso que procura o artista empenhado e engajado na luta por uma sociedade mais justa e igualitária.

¹⁰ Cf. BAKHTIN; VOLOCHINOV, *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*, p. 42.

¹¹ EAGLETON, *Marxismo e crítica literária*, p. 53-54.

¹² ADORNO, *A vida é alegre?*, n.d.

¹³ ADORNO, *Teoria estética*, p. 15.

Por outro lado, o percurso investigativo e analítico se orienta por uma teoria que, assimilada em seus conceitos fundamentais, instrumentaliza o analista, estabelecendo os limites de sua ação. A opção por uma orientação teórica implica na aceitação desses pressupostos, estabelecendo, assim, um compromisso ideológico do analista com o método. Entendemos que negar o componente ideológico a qualquer operação crítica é negar a própria crítica, enquanto manifestação concreta de determinado ponto de vista. A crítica materialista, ao considerar o contexto histórico, relações sociais, luta de classes e fatores econômicos como pertinentes a uma análise literária, entende que tais condições interferem significativamente na formalização estética, que responde a esse contexto. Portanto, tal procedimento crítico não se furta em operar uma análise minuciosa dos procedimentos estéticos da obra literária:

[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. [...] quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a construir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora [...] ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte.¹⁴

A decisão por uma análise materialista, no presente trabalho, vem amparada por um entendimento de que o objeto de nossa pesquisa estabelece uma estreita ligação entre os procedimentos dramaturgicos e as relações sociais, com as quais os personagens da peça se confrontam. As relações sociais estabelecidas tanto no tempo passado quanto no tempo presente, por regimes de força, interferem diretamente nos conflitos apresentados na peça *Rasga coração* e determinam sua formalização estética. O agente *externo* atua sobre os personagens levando-os a reagir dessa ou doutra maneira ao momento político que vive o país e, ao reagir, estabelecem conflitos interpessoais, uma vez que a reação não se manifesta de maneira unívoca. Neste sentido, o social – *externo* – cria as condições para que o drama se estabeleça, respeitando uma forma que lhe é particular. Em ambos os casos, passado e presente, as relações obedecem a uma estética previamente determinada que, segundo o autor, melhor traduziria os conflitos apresentados.

¹⁴ CANDIDO, Crítica e sociologia (tentativas de esclarecimento). In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, p. 14-15, grifo do autor.

2.2 – Considerações sobre Bertolt Brecht

Vianninha encontra no pensamento brechtiano os elementos necessários para uma escrita que, nos parâmetros do realismo dialético, apresente a realidade como passível de mudança. Brecht, que entendia o teatro como um poderoso agente de transformação social, buscou novos elementos que contribuiriam para o melhor entendimento das relações sociais a que os homens estão subordinados. *Para se entender o mundo como passível de modificação, é preciso compreender o homem como agente transformador e, ao mesmo tempo, transformável.* Compreender a dinâmica do movimento e suas leis, regidas pela dialética; compreender que o movimento é absoluto e o repouso relativo; compreender que da observação nasce o espanto, do espanto surge a compreensão de que assim como está não está bom. Brecht rompeu com a chamada *forma dramática* e formulou um novo e revolucionário pensamento para o teatro, pois acreditava que

[...] só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como mundo passível de modificação. Para o homem atual, o valor das perguntas reside nas respostas. O homem de hoje interessa-se por situações e por ocorrências que possa enfrentar ativamente.¹⁵

Herdeiro das experiências Erwin Piscator e seu *teatro político*, que primeiro concebeu a ideia do *teatro épico*, Brecht o absorveu e o transformou, aplicando a essa nova forma os princípios marxistas do materialismo histórico e dialético. O que se verificou a partir dessa nova formulação do épico, que deixa de ser apenas narrativo para se complexificar e operar um salto qualitativo, foi a reformulação do teatro que se fazia em sua época, voltado essencialmente para o prazer, sem praticamente nenhum posicionamento crítico diante da realidade.

O épico na concepção brechtiana se caracteriza pela utilização do *distanciamento*, ou *estranhamento*, num processo de superação do realismo, que se pauta por uma sensível aproximação com a realidade, pressupondo também uma sensível aproximação emocional com o leitor/espectador. Brecht, em importante artigo de 1931, para contrapor-se à arte idealista, refere-se ao seu teatro como “arte dramática épica, de orientação materialista”¹⁶, certo de que sua configuração estética se pautava pela aplicação das leis da dialética marxista para análise das relações sociais. No entanto, e o tempo mostrou isso, suas propostas exigiam um aprofundamento que extrapolava o caráter narrativo. A

¹⁵ BRECHT, Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro? In: _____. *Estudos sobre teatro*, p. 6.

¹⁶ BRECHT, Notas sobre a Ópera dos três vinténs. In: *Idem*, p. 28.

insuficiência do adjetivo “épico” como definidor de um complexo e revolucionário pensamento estético, precisou de uma nova nomenclatura que respondesse adequadamente aos interesses político e ideológicos de um teatro que se pretende da era científica.

Embora ainda continuasse acreditando na eficácia e necessidade mesma do épico enquanto historicização da *fábula*¹⁷, se tornou cada vez mais emergente a transição para uma designação que se amparasse na dialética, permitindo superar o caráter “geral e indeterminado, quase formal”¹⁸ do modelo épico, caminhando a largos passos para renunciar a essa configuração e definir sua proposta nos termos de um *realismo dialético*. A ideia dessa nova perspectiva de realismo, ainda que revelasse insuficiências, aproximou um pouco mais a teoria e a práxis teatral.

O teatro de Brecht, segundo os princípios que o orientam, não é apenas realista e dialético, é também materialista, pois orientado que é pela dialética marxista. Não acrescentar o adjetivo materialista, possibilita o risco de o método dialético ser confundido com a dialética idealista hegeliana, ou mesmo com a platônica. O realismo, nos moldes em que o configura, não se reduz à simples representação da realidade: propõe um rompimento com a naturalidade do realismo, para conferir a ele elementos que ao serem confrontados promovam o espanto e a surpresa.

O Realismo, do qual a História oferece muitos exemplos, é condicionado pela questão de como, quando e para que classe é feito. [...] Devemos tomar cuidado em não limitar o realismo a uma forma histórica particular [...] Nossa concepção de realismo deve ser larga e política, livre das restrições estéticas e independente da convenção. [...] Realismo não é uma mera questão de forma. [...] Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo.¹⁹

¹⁷ Para Brecht, fábula “são os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. Mas o homem particularizado que o ator desempenha ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece; e, se é preciso ajustá-lo apenas ao que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza num homem particularizado. *A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gesto*^(*), incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que [...] deve constituir o material recreativo apresentado ao público”. BRECHT, *Estudos sobre teatro*, p. 128, grifo nosso.

^(*) Neste ponto, a tradutora comete um equívoco ao traduzir “gestus” por “gesto”. “Gestus” é conceito desenvolvido e utilizado por Brecht, e que, traduzido como foi, leva o leitor a confundir os dois termos. Sobre *gestus*, ver Nota 20.

¹⁸ BRECHT, Teatro épico y teatro dialéctico. In: _____. *Escritos sobre teatro 3*, p. 195, tradução nossa.

¹⁹ BRECHT, O popular e o realista. In: _____. *Teatro dialéctico*, p. 118-119.

Com essa nova formulação, que amplia o sentido da ideia de teatro épico, as configurações realistas se manifestam a partir da compreensão dialética da realidade. Para Brecht, assim como para Marx, *o ser social determina o pensamento*, neste sentido, a fábula deve centrar-se na discussão das relações sociais, e não sobre fatores psicológicos e individuais como determinantes do comportamento dos personagens. Essa nova perspectiva de análise persegue uma recepção diferenciada por parte do leitor/espectador, que deve ser colocado diante da ação, e não jogado dentro dela num processo de identificação catártica. O que importa é compreender os processos sociais que são mostrados: suas razões, sua mecânica de desenvolvimento e, particularmente, sua interferência na vida dos homens.

Para promover essa nova compreensão de realismo, cria a ideia do *gestus social*²⁰, certamente o aspecto mais revolucionário de toda sua estética: uma forma narrativa dotada de alto poder revelador de comportamentos e situações. Não se trata de mera estilização, pois sua composição não se reduz a um efeito ou a um símbolo: o *gestus social* denuncia contradições, apresenta o comportamento humano em sua relação de poder e opressão, de luta e libertação, de possibilidades de transformação.

O caráter narrativo-épico aplicado às três instâncias do teatro – texto, interpretação e encenação – não foi abandonado, foi aprofundado e ampliado em suas possibilidades, pois amparada pelo *gestus social*: ao historicizar as ações dos personagens, possibilita o distanciamento crítico por parte do leitor/espectador, que deve fixar-se na fábula²¹. A presentificação do realismo burguês leva-o a uma aproximação psicológica com o drama do personagem, acentuando o envolvimento emocional.

²⁰ “*Gestus* não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. [...] Nem todos os *Gestus* são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha de um maltrapilho contra os cães de guarda. [...] O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da natureza é uma tarefa social uma tarefa do mundo dos homens. [...] o *Gestus social* é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais.” (grifo nosso) BRECHT, “A música-gestus”. In: _____. *Teatro dialético*, p. 77-79. Oportunamente, voltaremos a esse tema, quando tratarmos das atividades de Vianninha junto ao CPC da UNE.

²¹ Um primoroso exemplo de aplicação do *gestus social* no texto teatral, pode ser verificado na cena “Mãe Coragem e a canção da grande capitulação”, da peça *Mãe Coragem e seus filhos*. In: BRECHT, *Teatro 1*, p. 61.

2.3 – Considerações sobre formas realistas

O realismo estabelece na relação palco/plateia uma forma de empatia que tende a produzir a catarse. Desde as suas origens persegue tal objetivo, elaborando novas técnicas que o possibilitem a satisfação da ilusão teatral, estágio fundamental de envolvimento emocional, psicológico.

O rompimento com o rigor dos versos na tragédia clássica francesa e a utilização da prosa como forma dialógica, são alguns dos fatores que credenciam as peças *O filho natural* (1757) e *O pai de família* (1758), ambas de Diderot, a marcarem os primeiros traços realistas no teatro ocidental. Criador do chamado *drame bourgeois*²², Diderot contribuiu significativamente com várias renovações da dramaturgia, tanto em suas peças quanto em seus escritos teóricos, dentre elas, podem ser observadas aquelas técnicas de *aproximação* com a realidade, cuja representação se verifica nos seguintes termos: personagens burgueses ocupam o lugar da aristocracia; os dramas abandonam os grandes heróis e seus feitos, incorporando temas domésticos em suas tramas; o homem é concebido como um ser humano comum, de carne e osso; o grande conflito não se configura mais na superação do prazer pelo dever, pois cede espaço para os pequenos conflitos cotidianos; promove a aproximação da linguagem dramática ao ritmo da fala e seu tom, utilizados pelas pessoas no seu dia-a-dia, com o coloquialismo retirando da cena o formalismo alexandrino. O realismo implica em uma nova configuração artística da realidade: a verossimilhança deixa de ser apenas um procedimento ficcional de organização interna, como pretendeu Aristóteles, buscando agora maior aproximação do referente com sua representação estética. Nesse sentido, é significativa a rubrica da *Cena I, Ato II*, da peça *O filho natural*:

Justine traz para perto de Rosali um bastidor com uma tapeçaria. Rosali se apoia nele tristemente. Justine está sentada num outro canto. Elas trabalham. Rosali não para, a não ser para enxugar as lágrimas que caem de seus olhos, mas logo recomeça a trabalhar. O silêncio dura um certo tempo, durante o qual Justine larga o que está fazendo e observa a patroa.²³

A inevitabilidade da tragédia – ou o destino –, que a partir de Shakespeare se manifesta como obra construída pelo próprio homem, permite ao novo herói (do drama) a superação dos seus obstáculos, podendo ou não ser vítima das relações conflituosas em

²² O *drama burguês* é também conhecido como *tragédia burguesa* ou *tragédia doméstica*.

²³ DIDEROT, O filho natural. In: _____. *Obras V: o filho natural ou as provações da virtude; Conversas sobre O filho natural*, p. 43.

que se encontra: a catástrofe é apenas uma entre tantas outras opções, até mesmo um final feliz. O drama opera um deslocamento da tragédia, trazendo-a para mais próximo do homem burguês, colocando-o no mesmo nível dos personagens trágicos. Herda a prosa shakespeariana, utilizada por este concomitantemente com o verso, e rompe a *regra das três unidades*. Até mesmo a separação dicotômica *grotesco/sublime* estratificava as classes enquanto representação dramática; o sublime para a nobreza, na tragédia; o grotesco da comédia para o populacho, detentor de todos os vícios, portanto, motivo de galhofas e críticas ferinas. Não havia nesse teatro lugar reservado ao burguês, embora ele já ocupasse os espaços sociais, políticos e econômicos. Forma e fundo rearticulados e irmanados sob o modo de produção capitalista, que lhe determina os novos parâmetros estéticos. O drama surge, então, como representação burguesa; o romantismo aprofunda os princípios realista propostos pelo *drama burguês*:

[...] a poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade; a ode, a epopeia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, *o drama pinta a vida*. O caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é simplicidade, *o caráter da terceira, a verdade*.²⁴

A verossimilhança exige cada vez mais recursos que possibilitem a *ilusão teatral*, que leva à *verdade* através da presentificação da ação, e criação da *quarta parede*, instrumento fundamental para envolver o público na cena: com a existência de uma *parede imaginária*, separando palco e plateia, o espectador é *jogado* dentro da ação que acontece naquele lugar pela primeira vez²⁵.

Colocar o homem burguês em cena significou um rompimento com a tradição de uma dramaturgia representante da aristocracia, agora já em processo de decadência. A ascensão de uma nova classe dominante exige uma nova arte que a represente. O teatro em sua afirmação realista deverá seguir as orientações burguesas, não só na configuração interna dos personagens, mas também na formalização estética das várias instâncias representacionais. Sendo o realismo uma estética de orientação burguesa, os conflitos dos personagens serão analisados sob a égide da nova ideologia hegemônica, já que são

²⁴ HUGO, *Do grotesco e do sublime*, p. 37, grifos nossos.

²⁵ A ideia da *quarta parede* se concretiza no processo de encenação, mas o texto teatral já possui marcas e mecanismos concretos para promover a *aproximação* emocional do leitor.

representações do mundo burguês, e se pautam pela valorização do indivíduo, que toma lugar na história e nas fábulas.

O que caracteriza o equívoco básico do individualismo não é a enfática valorização das vivências subjetivas e das ações individuais, pois essa valorização é compatível com a concepção dialética da história. A falha do individualismo está em não reconhecer o indivíduo social, as pessoas que se forma e se transforma no movimento da sociedade. O individualismo não consegue entender os indivíduos concretos.²⁶

No que se refere ao realismo psicológico, não seria absurdo afirmar que suas marcas podem ser encontradas nas tragédias de Shakespeare, particularmente em *Hamlet* e *Macbeth*, para nos determos naqueles que consideramos dois de seus maiores personagens, que têm suas mentes investigadas e reveladas em suas nuances mais conflitantes. Toda a ação dramática das duas peças se configura efetivamente no interior das mentes conturbadas e altamente sensíveis de seus personagens título: as dúvidas de Hamlet e a culpa e o arrependimento de Macbeth são os motivadores de suas tragédias. No entanto, é na passagem do século XIX para o século XX que iremos encontrar os autores e suas obras mais significativas que influenciaram de maneira determinante a formação do realismo psicológico, atingindo o seu auge a partir dos anos quarenta, no Estados Unidos.

Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912) e Anton Tchekov (1860-1904), três gigantes da dramaturgia, cada um a seu modo, deram vida a personagens extremamente complexos em sua psicologia. Personagens que se voltam para dentro de si à procura de resposta para indagações universais. Ibsen buscava no passado dos personagens a motivação dos seus conflitos; Strindberg, jogando impiedosamente o inconsciente em cena, nos apresenta seres esfacelados e corroídos, dando ao teatro os mais belos momentos de análise da mente humana; Tchekov nos ensinou que o silêncio angustiante tem o mesmo ou mais peso que uma enxurrada de palavras. O realismo psicológico, de certa forma, também irá se apropriar de elementos do teatro do absurdo, particularmente, via Samuel Beckett (1906-1989): seu diálogo repetitivo e muitas vezes incoerente, é resgatado como lapsos psicológicos, que acentuam em grande escala as relações conflitantes a que os personagens estão submetidos²⁷.

²⁶ KONDER, *As artes das palavras: elementos para uma poética marxista*, p. 62.

²⁷ Ver, por exemplo, *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee. Contrariando a opinião de muitos analistas que a consideram uma representante típica do teatro do absurdo, acreditamos que a peça,

2.4 – Considerações sobre a forma oduvaldiana

A utilização de dois modelos de escrita dramatúrgica – realismo psicológico e realismo dialético –, como operadores estéticos da peça *Rasga coração*, pretende contrapor passado e presente e estabelecer uma dinâmica que permita percorrer um período histórico consideravelmente longo, como aquele abordado na peça em questão. Podemos verificar uma conjugação de fatores sociais e dramáticos, numa realização estética em que forma e conteúdo experimentam uma complexa relação dialética, ainda que consideremos a primazia do conteúdo, uma vez que a determinação estética se efetiva a partir de sua organização. O dramático e o épico se completam e se explicam: os acontecimentos históricos ganham forma e se traduzem dramaticamente, colocando o personagem central em permanente estado de conflito.

No tempo presente, o drama do personagem central, Manguari Pistolão, se estabelece sob os parâmetros do realismo psicológico, obedecendo a uma linearidade de ações: os conflitos se alimentam de conflitos, gerando novos conflitos. O personagem, estimulado por um acontecimento externo e cotidiano – um acidente de trânsito com vítima –, é levado a um processo de imersão em suas memórias e, provocado por suas lembranças, vivencia um profundo processo de ajuste de contas consigo mesmo. O aprofundamento dos seus conflitos o obriga a uma revisão de sua própria história de luta: o que serve como estopim para detonar uma revisão histórica do país, contrapondo passado e presente num jogo de mútua determinação. Os mecanismos de investigação psicológica orientam a ação principal da peça e organizam os acontecimentos dramáticos como frutos da mente conflituosa do personagem central.

No tempo passado, resultante das lembranças de Manguari, a forma realista dialética, que encontra amparo na forma épica, nos apresenta os conflitos em forma de *flashes*, e estabelecem suas contradições com o presente. Não há mais a linearidade dos acontecimentos. A ação respeita as necessidades de revelação das relações sociais predominantes nos diversos momentos históricos que a peça propõe discutir. Verificamos, com isso, a utilização do “efeito de distanciamento”²⁸.

ao lançar mão dos recursos absurdistas, aprofunda a investigação do inconsciente dos personagens, caracterizando-a como realismo psicológico.

²⁸ “Distanciar um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. [...] Distanciar

Ao confrontar seu personagem com a realidade social, Vianna demonstra que sua vinculação com as forças materiais condiciona dialeticamente seu desenvolvimento humano. O autor aplica, assim, na prática dramatúrgica, a teoria marxista que ensina:

O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual de maneira geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas ao contrário, seu ser social determina sua consciência.²⁹

As formas dramatúrgicas revelam tais condições, numa relação metonímica, visando a desvendar as contradições sociais e, com isso, revelar o caráter do personagem em seu processo de formação e maturidade política. O aprimoramento de sua consciência se realiza no momento em que se confronta com a realidade e, dela, retira matéria para a construção e afirmação de seus compromissos com a transformação social, política e econômica do país, visando a construção de uma etapa superior do desenvolvimento humano.

Do ponto de vista do olhar histórico lançado sobre os movimentos das esquerdas, esta escolha trouxe a Vianna desafios importantes do ponto de vista da forma e sinalizou claramente para a necessidade do épico como base para a estrutura formal em “Rasga Coração”. Afinal, só seria possível chegar ao âmage desejado de questões como as abordadas através de mecanismos formais que transcendessem o patamar dos conflitos intrafamiliares e interpessoais, e que permitissem colocar em foco a tessitura histórica e a experiência política presente nas experiências e ações representadas. O eixo fragmentado de tempos e de situações desempenha, na peça, uma função épica por excelência, colocando no epicentro da matéria figurada os processos históricos e as transformações políticas.³⁰

Os movimentos de presentificação da história e historicização do presente observados em *Rasga coração*, através da unidade dialética das formas, pretendem consolidar uma compreensão crítica da realidade muito mais acurada. Ao propor um conhecimento das relações sociais vigentes no Brasil nos anos da ditadura militar, Vianna estabelece uma conexão dialética do presente com o passado, em que ambos se deslocam, num movimento dinâmico e de mútua completude: o presente busca no passado seu correlato histórico e dialético, enquanto o passado se projeta no presente e, neste, se materializa.

é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros”. BRECHT, O teatro experimental. In: *Teatro dialético*, p. 137-138.

²⁹ MARX, Prefácio à Contribuição para a crítica econômica política. In: MARX; ENGELS, *Sobre literatura e arte*, p. 13.

³⁰ BETTI, Apontamentos sobre prólogo inédito para “Rasga coração” (fragmentos), de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), p.36.

Tais movimentos são implementados por técnicas dramatúrgicas contrárias em sua estrutura, mas que se completam em seus propósitos: o realismo psicológico propõe uma *aproximação* – através da presentificação da ação – com o universo interior do personagem, enquanto o épico se pauta pela técnica do *distanciamento*, que implica, ou possibilita, uma postura crítica em relação às ações do personagem, utilizando-se, para tal, da historicização da ação. Importante é ressaltar que o seu processo de formação/transformação não está preso ao seu passado: é um processo dinâmico e complexo, e corrobora o pensamento marxista de que a prática é o critério da verdade.

Embora todo esse processo de reavaliação crítica se realize sob a égide do realismo psicológico, pois é no presente que o personagem se confronta consigo mesmo, podemos identificar mesmo nele, traços marcantes do realismo dialético, uma vez que o confronto das ideias é colocado a partir de argumentos e não de sugestões, pois tem o homem como “objeto de análise [...] susceptível de ser modificado e de modificar”³¹. Vianna nos apresenta um herói que se constrói em sua prática cotidiana; um herói que, respondendo às necessidades do seu tempo, sabe enfrentar suas contradições e não se render às reações adversas. Um herói construído de contradições e alimentado por essas contradições, por isso, sua configuração realista não o torna um super-herói: é um homem comum que sabe que sua função social é determinante em sua formação psicológica, e sua práxis é que justifica sua própria existência.

Verificamos, portanto, que o recurso dramatúrgico do *flashback*, além de configurar o caráter histórico da peça, revela o processo de transformação dialética da realidade e do próprio homem, diante de acontecimentos sociais aos quais está submetido. Manguari forja sua luta e busca entender a realidade que o cerca e os meios para transformá-la. Para transformá-la é preciso compreendê-la; para compreendê-la é preciso, antes, enfrentá-la em toda sua complexidade e segmentação.

A realidade se tornou problemática, o mundo real nos escapa em sua dinâmica, em sua riqueza, em suas complicações. Ele é sempre mais rico do que conseguimos compreender, e *nós só temos possibilidade de conhecer alguma coisa efetiva do mundo real se percebermos alguma coisa das suas contradições*. Quando estamos diante de uma construção harmônica, numa visão de harmonia

³¹ BRECHT, Notas sobre a ópera *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny*. In: _____. *Estudos sobre teatro*, p. 16.

no plano do conhecimento, significa que nós estamos mistificando ou estamos sendo mistificados.³²

Consciente de que a realidade não está dada e, portanto, é passível de ser modificada, Manguari se coloca a tarefa de lutar para a efetivação da mudança. Sua vida se pauta por sua luta; sua luta se alimenta na profunda certeza de que o homem é capaz de transformar e se transformar.

Rasga coração se apropria de quarenta anos da realidade histórica e social do Brasil e os transforma em matéria dramaturgica, numa clara pretensão de, ao resgatar essa memória, resgatar também a luta do povo brasileiro, e de tentar avançar em conquistas sociais e transformação da sociedade. Para isto, utiliza-se de uma sofisticada técnica dramaturgica, em que seus procedimentos revelam todo esse complexo histórico e social.

Ao propor um estudo qualificado de parte da obra teórica e dramaturgica de Oduvaldo Vianna Filho, em particular da peça *Rasga coração*, compreendemos que ele somente se efetivará a contento se mantivermos nosso compromisso com uma análise que considere o seu estreito relacionamento com os fatores sociais e de classes, mantendo seus olhos voltados ao objeto primeiro de sua análise, que são os mecanismos de formalização e transfiguração do tema em literatura. Dessa dialética forma/conteúdo, pretendemos extrair a comprovação de que a forma dramaturgica é uma mediadora entre o conteúdo social e sua representação, essa enquanto expressão estética do movimento histórico, pois entendemos que

[...] a gravitação cotidiana das ideias e das perspectivas práticas é a matéria imediata e natural da literatura, desde o momento em que as formas fixas tenham perdido a sua vigência para as artes. [...] a feição exata com que a História mundial, na forma estruturada e cifrada de seus resultados locais, sempre repostos, passa para dentro da escrita, em que agora influi pela vida interna – o escritor saiba ou não, queira ou não queira. [...] a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência.³³

³² KONDER, A questão da ideologia na ficção literária, np, grifo nosso.

³³ SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p.30-31.

SEGUNDA PARTE

3.1 – Consumo e conhecimento

A arte se manifesta inserida em determinado contexto social, portanto, condicionada pelas relações humanas, as quais, num movimento dialético, serão objeto de sua expressão. No entanto, a arte deve ser compreendida como produto social em seu sentido mais amplo, pois sua realização é resultante “da experiência singular, concreta, vital, do artista como individualidade criadora, ainda que esta deva ser concebida não abstratamente, mas como própria do indivíduo enquanto ser social”³⁴. Na unidade dialética *autonomia* e *condicionamento*, a arte se impõe por uma necessidade do homem de compreender sua própria existência e a complexidade do meio em que vive: são as relações sociais que criam as condições adequadas para a expressão artística. A arte surge, assim, de uma necessidade humana de expressão e transformação, revelando um homem capaz de se projetar sobre a natureza, imprimindo-lhe um caráter estético e funcional. A realidade, em seu complexo de contradições, determina a obra de arte e, nesta, sofre uma correção, um redirecionamento. Através de sua obra o artista busca transformar o homem para que este transforme a realidade concreta, tornando a sociedade mais adequada e justa segundo o seu pensamento. Assim como o homem não está dissociado do seu tempo, a obra de arte, uma vez que é produto exclusivo do homem, não existe senão a partir da consciência social do seu criador.

Ao afirmar que “a arte não é só necessária e tem sido necessária, mas igualmente a arte continuará sendo necessária”³⁵, Fischer reafirma que o homem busca e continuará buscando na arte um nível de compreensão que, às vezes, a realidade crua não lhe permite. Através da arte o homem se encontra a si, como representação, e, por meio da dialética *semelhança* e *diferença*, proporcionada pelo objeto artístico, amplia seus conhecimentos, tanto no nível particular quanto numa percepção mais ampla e universal de sua presença e relação na sociedade. A arte, ao confrontar o imaginário e o concreto, provoca sensações e emoções que, ao serem suscitadas estimulam também a consciência, posto que o encantamento e o prazer não se esgotam em si, mas canalizam formas de reflexão.

A opção por realizar uma arte engajada vincula-se à percepção de que a realidade é passível de ser modificada, e cabe ao homem, e somente a ele, essa tarefa. No entanto, para que o homem a execute, é preciso que ele compreenda determinados mecanismos

³⁴ VAZQUEZ, *As ideias estéticas de Marx*, p. 94.

³⁵ FISCHER, *A necessidade da arte*, p. 11.

reguladores da ação coletiva e rompa com essa estrutura; é preciso que saiba que a transformação só se dá, efetivamente, com o deslocamento do poder de determinadas mãos para outras. A arte engajada tem como compromisso primeiro sensibilizar e despertar o homem para uma tomada de posição, uma vez que “a avaliação [do público] resulta da percepção consciente da obra de arte e dos sentimentos suscitados por esta”³⁶.

A resistência, forjada por um preconceito ideológico, que se criou em relação à “arte engajada” ou “arte política”, ou qualquer denominação que se dê a uma arte voltada para a defesa dos interesses dos trabalhadores, contrapondo-se, portanto, aos interesses da burguesia, favoreceu ao longo dos anos, particularmente, durante guerra fria – mas, também, depois dela, uma vez que “a retórica do mercado pós-guerra fria chega a ser mais anticomunista que a dos velhos tempos”³⁷ – a ideia perversa de que a arte para apresentar qualidades literárias precisa afastar-se das questões de classe. Essa postura considera a arte política como arte menor; arte engajada é sempre arremedo, pois traz a marca do radicalismo e fanatismo político. No entanto, não existe arte que não seja política: “não existe qualquer obra de arte que seja inteiramente livre de conteúdo ideológico”³⁸.

Julgamos correto afirmar que a arte, seja ela proletária, seja ela burguesa, é engajada se defende os interesses de sua classe. Porém, não se diz que a arte burguesa é uma arte engajada. Tal epíteto se aplica, via de regra, apenas à arte que defende interesses da classe trabalhadora, de esquerda, “socializante” ou “comunizante”. Percebemos, portanto, uma clara manipulação ideológica por trás de tal postura, já que alimenta uma discriminação a uma literatura, ou qualquer outra forma de arte, que seja contra os interesses da classe dominante, no caso, a burguesia.

É preciso, antes, distinguir arte política e/ou engajada de arte de protesto, que, muitos, alguns por ignorância, outros por preconceito ou mesmo má-fé, insistem em confundir. Ainda que tenham uma mesma origem, as duas se diferenciam substancialmente em sua proposta estética e imediatismo da discussão proposta. A arte de protesto se caracteriza por responder a uma realidade determinada, de maneira crítica, denunciando os seus desvios e servindo a objetivos imediatos; nesses momentos específicos, ela se apresenta como uma poderosa arma de combate.

³⁶ OVSIÁNNIKOV, *op. cit.*, p. 154.

³⁷ JAMESON, *O método Brecht*, p. 13.

³⁸ PLEKHANOV *apud* EAGLETON, *Marxismo e crítica literária*, p. 37.

Em nosso país, particularmente nos anos de ditadura militar, a consciência dos artistas, intelectuais e escritores, não os traiu e os levou a um enfrentamento aguerrido contra as forças da repressão. A arte engajada e, em particular, o teatro com sua “vocação política”³⁹, se colocou na frente de luta em favor das liberdades democráticas e melhores condições de vida para todos, não abriu mão de sua função social e engajou-se, correndo todos os riscos inerentes a uma luta política travada sob um regime de exceção.

O golpe de 64 interrompeu um dos momentos mais ricos do nosso teatro, tanto em seu aspecto estético quanto em seu engajamento político, que compreendia a manifestação cênica como resultado de uma análise dialética da realidade, para, dando-lhe contornos artísticos, interferir na própria realidade e transformá-la. Como resposta e resistência ao golpe, nossos artistas se armaram com todas as suas forç s e não se calaram diante ameaças constantes, como também não se calaram diversos segmentos da sociedade civil brasileira. Mas o teatro, por suas próprias características, foi a mais perseguida das artes.

Ao longo de todo o período de obscurantismo e perseguições políticas, o teatro procurou formas, as mais diversas, para escapular das garras do monstro da Censura Federal, e dizer, viva voz, o que pensava. Sem medo e sem se intimidar, trouxe para a cena discussões profundas e fundamentais, denúncias severas e críticas mordazes ao regime; lanç o mão da metáfora e da parábola como seus principais recursos; às vezes, situando a ação dramática em outro tempo e espaço, ou mesmo criando situações absurdas, mostrou os desmandos cometidos pelo regime de forçá. O engajamento da dramaturgia se fez sentir de maneira clara e determinada. Mas não foi sempre assim. O grau de consciência social e comprometimento político do teatro brasileiro com a realidade nacional foi um processo que apenas se efetivou na segunda metade do século XX. O surgimento de artistas e grupos empenhados foi responsável pela transformação do caráter elitista, até então dominante nos espetáculos, textos e público consumidor.

A necessidade de se elevar o nível técnico e artístico do nosso teatro e, com isso, equipará-lo ao que se produzia na Europa, provocou, na primeira metade do século XX, o surgimento de grupos, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, que através da pesquisa est tica e processos de produção mais organizados, buscavam atingir tal

³⁹ DORT, *O teatro e sua realidade*, p. 366.

objetivo. As companhias estáveis Teatro de Brinquedo, Teatro do Estudante, Os Comediantes, e o Teatro Brasileiro de Comédia, se lançaram nessa empreitada de transformar o teatro brasileiro e dar-lhe uma roupagem de grande teatro.

Uma contradição, no entanto, se verifica: esses grupos não se propuseram a desenvolver um teatro brasileiro, mas, sim, fazer no Brasil um teatro aos moldes daquele que se fazia na Europa; para eles, “revigorar a arte cênica do país é atingir um apuro de execução capaz de colocar as companhias à altura das exigências das grandes obras da dramaturgia universal”⁴⁰. Em momento algum pretenderam estudar nossa realidade para transportá-la para o palco enquanto expressão artística, para daí promover uma reflexão crítica. O homem brasileiro, enquanto um comportamento a ser estudado e compreendido em suas necessidades fundamentais, foi silenciado, pois as poucas peças escritas por autores brasileiros privilegiavam o comportamento refinado europeu e um linguajar lusitano.

Poucos foram os que se investiram contra esse estado de coisas. Merece destaque a dramaturgia de Oduvaldo Viana (pai)⁴¹, que sempre primou em trazer para o palco uma linguagem coloquial em consonância com o português brasileiro que se falava nas ruas. De resto, o que importava era conseguir colocar em cena as grandes obras da dramaturgia universal, com um nível de qualidade ainda não atingido em nosso país. Sábato Magaldi corrobora nosso pensamento. Ao comentar o encerramento das atividades do grupo Os Comediantes, afirma:

Com exceção das velhas companhias, que se mantiveram à margem do fluxo renovador, todos os elencos novos aproveitaram a experiência de *Os Comediantes*. Não se aceitavam mais os métodos antigos. Qualquer que fosse o texto, impunha-se uma encenação de gosto. Outros nomes estrangeiros, de

⁴⁰ ARRABAL; LIMA, *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro*, p. 98.

⁴¹ Oduvaldo Vianna (1892-1972), casado com Deocélia Vianna e pai de Oduvaldo Vianna Filho. Dramaturgo, cineasta, redator de jornal, autor de radionovelas, séries de TV e programas de rádio. “Oduvaldo Vianna ocupa na dramaturgia nacional lugar de destaque como um inovador que, através de vários veículos e gêneros, fez a transição entre o erudito e o popular, desde a sua defesa e luta pela prosódia brasileira no teatro — uma arte de elite — até trazer para o rádio, um veículo de massa, a linguagem coloquial, direta e popular.” Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/>. Acesso em: 16/01/2014. Vianninha destaca: “O meu pai trouxe pro Brasil a primeira companhia que falava com prosódia brasileira. Isso parece que pra nós não tem importância nenhuma. Mas naquela época realmente tinha um sentido, uma importância muito grande”. VIANNA FILHO, Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena (uma entrevista). In: PEIXOTO, *Vianninha: teatro, televisão, política*, p. 36-37. Ver também: VIANNA, *Companheiros de viagem*, 1984.

melhor ou pior formação, somaram-se a esse esforço da década de quarenta, que deslocava para o encenador o eixo central do espetáculo.⁴²

O Teatro Brasileiro de Comédia-TBC, fundado em 1948, e sob liderança do empresário Franco Zampari, promoveu um salto qualitativo extraordinário no debate em torno do fortalecimento do nosso teatro, enquanto um processo organizado e sistêmico. O teatro brasileiro adquire apuro estético e senso de profissionalismo, estando, portanto, pronto para “competir em elegância e justeza com o melhor teatro europeu”⁴³. Contrata encenadores europeus, particularmente, italianos que trouxeram técnicas e conhecimentos e, inegavelmente, impuseram um diferencial ao nosso ator. Organiza-se como empresa e, como tal, determina seu interesse imediato: “o produto-mercadoria, bem embalado e com aparência europeia”⁴⁴.

Sabemos que muito foi realizado no sentido de se estabelecer não só um padrão de qualidade dos espetáculos apresentados, mas, e sobretudo, um respeito profissional, que se inaugurou em relação aos artistas e técnicos. O TBC contribui sensivelmente para um avanço do nosso teatro e deixa sua marca na história. No entanto, a grande crítica que recai sobre a companhia paulista, e esse é o ponto que nos interessa neste trabalho, se localiza no âmbito de um flagrante desinteresse pela dramaturgia nacional, já que “poucas eram as peças nacionais que frequentavam o repertório”⁴⁵.

Entre 1948 e 1959, dos noventa textos encenados pelo teatro, dezoito são de autores nacionais. [...] A dramaturgia desses escritores [...] versa os mais diversos assuntos, desde os humildes assalariados da classe média até a alta aristocracia lusitana, passando por burgueses urbanos do Brasil, israelitas dos tempos bíblicos e gregos da era clássica. Boa parte foi apresentada apenas no Teatro da Segunda-Feira e no Teatro Experimental, iniciativas de alcance extremamente limitado.⁴⁶

O fato mesmo de o TBC não promover uma política de valorização e estímulo à formação do autor brasileiro, revela a compreensão de uma ideologia burguesa que orientava a companhia, e que se interessava mais em alimentar a vaidade da elite paulista, em sua necessidade de estar sempre atualizada naquilo que há de “melhor” no mundo civilizado europeu, que o sustentava financeiramente, do que buscar refletir nossa

⁴² MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*, p. 194.

⁴³ *Idem*, p. 196.

⁴⁴ Ver: PEIXOTO: Zampari, Rugero, semente, ossos. In: DIONYSOS N.º. 25, 1980, p. 59.

⁴⁵ MAGALDI, *Panorama do teatro brasileiro*, p. 18.

⁴⁶ GUZIK, *TBC: crônica de um sonho – o Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964*, p. 183.

realidade e suas contradições em suas montagens. A ausência do autor nacional no palco impede que os problemas da nossa gente sejam discutidos.

Mesmo aquelas peças estrangeiras que discutiam questões sociais e políticas, sofreram um deslocamento do seu foco temático, acentuando seu caráter melodramático. Observando uma foto da peça *Ralé*, de Gorki, encenada em 1951, verificamos que o luxo se sobressai de maneira avassaladora naquele albergue em que os personagens se reuniam. O figurino de Maria Della Costa parece mais um vestido de festa que um signo da miséria daquelas “criaturas que uma vez já foram homens”⁴⁷.

O teatro do TBC foi um teatro de ilusão, uma fantasmagoria ideológica, a criação de uma artificialidade destinada a suprir um imaginário acaipirado de uma burguesia voltada para suas tradições de *oriundi*, um engalamento formal que mesmo quando encenou *Ralé*, de Gorki, ou *Mortos sem Sepultura*, de Sartre, diluiu estas encenações em eflúvios caritativos, amortizando contradições e sublinhando o melodrama.⁴⁸

Somente a partir de 1958, quando as pesquisas por um teatro nacional e popular, desenvolvidas pelo Teatro de Arena, ganham espaço, é que o TBC passa a se interessar pela dramaturgia brasileira.

[...] a implantação de uma estética importada e eclética, profundamente comercial, ideologicamente comprometida com uma classe desvinculada da realidade cultural do país, institucionalizada durante muito tempo como símbolo de qualidade sagrada... [...] a reação que a alienação cultural proposta pelo TBC provocou na juventude brasileira, ocasionando o aparecimento de correntes nacionalistas de dramaturgos e encenação.⁴⁹

A entrada do encenador Flávio Rangel para a companhia foi fundamental nessa renovação. Autores como Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes foram os contemplados com montagens arrojadas, inovadoras e bem cuidadas. Abílio Pereira de Almeida, que participa TBC desde sua fundação, continuaria figurando como o autor brasileiro mais encenado pela companhia, merecendo seis montagens de peças de sua autoria, nos dezesseis anos de existência da companhia.

O surto de nacionalismo e a ânsia de desenvolvimento tomavam conta do Brasil; iniciaram-se as primeiras mudanças na estrutura política; o país tomava noção de suas limitações e de suas possibilidades. Tudo isto tinha de se refletir no teatro, e

⁴⁷ Frase creditada a Gorki, para definir seus personagens na peça. Ver: GORKI, Máximo. *Pequenos Burgueses*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. xii (Introdução).

⁴⁸ GUZIK, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹ PEIXOTO, In: DIONYSOS N°. 25, p. 59.

as plateias até então alienadas, respirando um drama importado, passaram a ter curiosidade por aquilo que, estando à sua volta, era demonstrado no palco⁵⁰.

As relações de produção e consumo do teatro no Brasil, no período discutido acima, estão subordinadas ao prazer estético, unicamente. O que se produziu e o que se viu, foi um teatro voltado para a satisfação de uma burguesia desejosa de consumo. A dialética *diversão e conhecimento*, no complexo processo de produção da obra de arte, foi ignorada. Em seu lugar se impôs um teatro recreativo, que não se comprometeu, e sequer se arriscou em propor uma discussão que considerasse as relações sociais e seus reflexos no conjunto da sociedade. Ao desvincularem-se de uma preocupação que se sustentasse na busca pelo entendimento do homem brasileiro, se acomodaram naquilo que consideraram ser suficiente para a instauração de um teatro de qualidade no Brasil.

Não houve, nesse período, nenhuma experiência que chancelasse as companhias aqui citadas como responsáveis por uma pesquisa de afirmação da identidade nacional, no sentido de se aprofundar a reflexão sobre o país e as condições de produção: a “pesquisa e desenvolvimento da própria linguagem teatral brasileira [que ainda] é colonizada, é dependente, tem muito pouco das verdadeiras raízes do espetáculo brasileiro”⁵¹. Sob o manto de um procedimento que buscava o engrandecimento do nosso teatro, viraram as costas para qualquer discussão que extrapolasse o essencialmente estético, ignorando que *qualquer grande teatro, só é grande e se efetiva enquanto nacional no instante mesmo em que suas pesquisas estéticas se somam à preocupação de se entender a sociedade em que ele se manifesta*.

O nacional para eles parece-nos estar restrito ao fato de se produzir teatro de qualidade no Brasil. Afirmaram-se, malgrado todos os acertos que empreenderam, à base de um conceito de teatro dependente estética e politicamente de um modelo importado. Entendemos o nacional como uma reflexão crítica sobre a realidade objetiva: colocar a realidade em cena para confrontá-la, visando sua transformação. O nacional como instância revolucionária. Ou, como demonstra Peixoto, um “conceito ligado a uma libertação da dependência cultural, nacional como afirmação de valores de libertação e emancipação política e econômica”⁵².

⁵⁰ RANGEL, Flávio. Prefácio da peça *A invasão*, de Dias Gomes. In: *Teatro de Dias Gomes apud* GUZIK, *op. cit.*, p. 182-183.

⁵¹ PEIXOTO, *O melhor teatro do CPC da UNE*, p.72.

⁵² *Idem*, p. 72.

3.2 – JUSCELINO, PCB, ARENA: *Chapetuba Futebol Clube*

3.2.1 – O teatro e a política

A ação política do movimento teatral brasileiro, na segunda metade da década de 1950, pautou-se por uma profunda busca da identidade nacional e entendimento das relações sociais e formas de luta do povo. O teatro, assim como toda a arte e a cultura brasileiras, em suas mais diversas formas de expressão, foi contagiado pela euforia “juscelinista”, e respondeu positivamente em suas responsabilidades sociais. Como se pode constatar, o “nacional desenvolvimentismo” prevaleceu não apenas na indústria e setores da economia formal. As liberdades democráticas formaram um solo fértil para uma diferenciada manifestação do saber e do fazer. As novas perspectivas, implantadas pelo governo JK, criaram condições objetivas e subjetivas para uma ação cultural e artística diferenciada e contaminaram o espírito daqueles que acreditavam na afirmação e crescimento do país.

Para melhor entendimento das relações entre a arte e a cultura, agora confrontadas com essa nova realidade social, e seu esforço para assimilar e estabelecer uma configuração estética condizente a esse momento histórico, julgamos necessário, ainda que superficialmente, apresentar um painel da ação política desenvolvida pelos governos que precederam aos anos JK. Consideramos que não haviam condições políticas que permitissem o florescimento de um teatro que se orientasse ideologicamente em favor das camadas mais baixas da sociedade, e as trouxessem, como personagem central, para a cena.

A derrota do nazi-fascismo não arrefeceu o ânimo do anticomunismo que, a cada novo governo, recrudescera não apenas em seu caráter ideológico, como também no impedimento de uma ação efetiva dos comunistas. Com o fim da ditadura do Estado Novo, em 1945, o Marechal Dutra, que havia sido Ministro da Guerra do governo Vargas, articula um golpe contra o ex-ditador e se elege para o cargo de presidente, pelo voto direto. Seu governo foi marcado por uma implacável perseguição aos comunistas e ao PCB. O Partido, que conquistara sua legalidade com a redemocratização, e elegera uma expressiva bancada parlamentar, com quatorze deputados federais e um senador da República, se afirmando como “o mais forte Partido Comunista da América Latina”⁵³, teve seu registro cassado e, “em maio de 1946, o governo de Dutra expurgou todos os

⁵³ SKIDMORE, *Brasil: de Getúlio a Castelo*, p. 92.

funcionários públicos conhecidos como membros do Partido Comunista”⁵⁴. O governo, no âmbito de sua política internacional, rompeu as relações diplomáticas com a União Soviética e alinhou-se ao bloco anticomunista que capitaneava a *guerra fria*.

O monopólio estatal do petróleo, instituído através da criação da Petrobras, em 1953, e as justificativas do suicídio de Getúlio Vargas, relatadas em sua Carta-testamento, em agosto de 1954, são marcas que apontam para uma ideia de um nacionalismo que se fortalecia no país:

A campanha subterrânea dos grupos internacionais aliou-se à dos grupos nacionais revoltados contra o regime de garantia do trabalho. A lei de lucros extraordinários foi detida no Congresso. Contra a justiça da revisão do salário mínimo se desencadearam os ódios. Quis criar liberdade nacional na potencialização das nossas riquezas através da Petrobrás e, mal começa esta a funcionar, a onda de agitação se avoluma. A Eletrobrás foi obstaculada até o desespero. Não querem que o trabalhador seja livre. [...] Tenho lutado mês a mês, dia a dia, hora a hora, resistindo a uma pressão constante, incessante, tudo suportando em silêncio, tudo esquecendo, renunciando a mim mesmo, para defender o povo, que agora se queda desamparado. Nada mais vos posso dar, a não ser meu sangue. Se as aves de rapina querem o sangue de alguém, querem continuar sugando o povo brasileiro, eu ofereço em holocausto a minha vida. Escolho este meio de estar sempre convosco [...] Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será a vossa bandeira de luta.⁵⁵

Durante o segundo governo Vargas, o PCB, orientado pelas resoluções radicais do *Manifesto de Agosto*⁵⁶, se isola cada vez mais das massas trabalhadoras, defendendo a posição que considera o governo brasileiro servil ao imperialismo norte-americano, o que implica na colonização do país pelos Estados Unidos. O Partido prega abertamente a derrubada do governo Vargas:

⁵⁴ *Idem*, p. 93.

⁵⁵ “Ainda que a autoria da carta tenha sido questionada e que o documento original nunca tenha vindo a público, sua leitura provocou reações emocionadas da população, o que só pôde acontecer porque seu conteúdo fazia sentido, era crível. Mais importante do que as controvérsias, portanto, é o fato de que o suicídio e a irradiação da carta para todo o território nacional foram capazes de produzir sensíveis alterações nos rumos políticos do país”. Sobre a *Carta-testamento de Getúlio Vargas* ver: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas2/artigos/alemdavida/cartatestamento>

⁵⁶ O *Manifesto de Agosto*, publicado em 1950, tornou-se o mais radical e intolerante documento produzido pelo PCB. Em linhas gerais, considera que é necessária a “substituição da atual ditadura feudal-burguesa servil do imperialismo por um governo revolucionário”. O seu programa revolucionário, de nove itens, reclama: “1 – Por um governo democrático e popular [...]; 2 – Pela paz e contra a guerra imperialista [...]; 3 – Pela imediata libertação do Brasil do jugo imperialista [...]; 4 – Pela entrega da terra a quem a trabalha [...]; 5 – Pelo desenvolvimento independente da economia nacional [...]; 6 – Pelas liberdades democráticas para o povo [...]; 7 – pelo imediato melhoramento das condições de vida das massas trabalhadoras [...]; 8 – Instrução e cultura para o povo [...]; 9 – Por um exército popular de libertação nacional”. Clama pela organização de uma *Frente Democrática de Libertação Nacional*. Esse documento ficou vigente até 1956, quando o XX Congresso do PCUS apontou a via pacífica para o socialismo, o que culminou, para o PCB, na *Declaração de Março*.

É inevitável a substituição do governo de Vargas, a revolução democrática de libertação nacional. O povo brasileiro levantar-se-á contra o atual estado de coisas não admitirá que o governo de Vargas reduza o Brasil a colônia dos Estados Unidos. O atual regime de exploração e opressão deve ser destruído e substituído por um novo regime, o regime democrático popular.⁵⁷

Em setembro de 1954, o PCB, através de um *Manifesto do Comitê Central*, reafirma a luta pela libertação do país, prega a derrubada do governo Café Filho, mas não fala mais em revolução, revelando, ainda que de maneira não taxativa, um afastamento do radicalismo do *Manifesto de Agosto*:

Nós, comunistas, lutamos pela derrubada do atual governo e por um governo democrático de libertação nacional, mas estamos prontos a *entrar em entendimento com todas as forças políticas, líderes políticos e correntes patrióticas* que queiram unir-se em torno de uma plataforma democrática a fim de *derrotar eleitoralmente* as forças da reação e entreguismo.⁵⁸

A defesa das eleições presidenciais e o apoio à posse de Juscelino demonstram o abandono de uma crítica unilateral, por parte dos comunistas, apontando um novo caminho em direção a uma participação política de entendimentos e alianças, embora não abandone uma severa crítica ao imperialismo norte-americano, tema que permanece na pauta da luta política. O projeto juscelinista se caracterizou, no campo político, por um estado democrático de direito, nitidamente defensor das liberdades políticas, destacando-se, inclusive, por não haver, durante todo o seu governo, presos políticos, fato até então inédito no país. Porém, sensíveis contradições marcaram o período: se, por um lado, os comunistas conquistaram o direito de atuação política, por outro lado, o artigo n.º 58 da Lei Eleitoral, vetava a organização do Partido Comunista, considerando qualquer tentativa neste sentido de crime passível de condenação pela justiça⁵⁹.

As denúncias dos crimes de Stalin e o fim do Culto à Personalidade, por ocasião do XX Congresso do PCUS⁶⁰, provocou um impacto jamais vivenciado pelos comunistas, deixando a todos num estado de total perplexidade. As denúncias foram acompanhadas por uma nova resolução política que adotava a *transição pacífica para o socialismo*. O resultado do Congresso aponta uma nova perspectiva política para o mundo, pelo menos no campo teórico – o fim da guerra fria.

⁵⁷ *Idem*, p. 119.

⁵⁸ Manifesto do Comitê Central. In: *Idem*, p. 122, grifos nossos.

⁵⁹ PRESTES. *Luiz Carlos Prestes: o combate por um partido revolucionário (1958-1990)*, p. 26.

⁶⁰ O XX Congresso do PCUS foi realizado entre os dias 14 e 26 de fevereiro de 1956.

No Brasil, o PCB, depois do susto inicial, inicia um profundo e doloroso processo de autocrítica, que atingiria o seu ápice em março de 1958, com a realização de uma Conferência e a publicação da Declaração de Março, um dos mais importantes documentos do PCB, que liberta o partido do sectarismo e do dogmatismo que prevalecia em suas fileiras. O documento detecta a contradição entre o proletariado e a burguesia, ressaltando, porém, que essa não é a principal contradição do país.

A revolução no Brasil [...] não é ainda socialista, mas anti-imperialista e antifeudal, *nacional* e *democrática* [e que] a contradição entre a nação em desenvolvimento e o imperialismo norte-americano e os seus agentes internos tornou-se a contradição fundamental na sociedade brasileira.⁶¹

Quanto à ação política de sua militância, o documento reafirma a necessidade uma atuação orientada na unidade partidária, centrando o seu foco no movimento nacionalista e no trabalho junto às massas trabalhadoras⁶².

Para que os comunistas possam cumprir sua importante tarefa, devem estar a serviço das massas e lançar-se decididamente a atividade junto às massas. Ao invés de se voltarem apenas para o trabalho interno do Partido, precisam *dedicar o fundamental de suas energias à atuação legal nas organizações de massas e aí exercer uma função eminentemente construtiva*. É indispensável, por conseguinte, tomar as medidas adequadas para que o maior número possível de quadros, militantes e dirigentes realizem atividades legais entre as massas.⁶³

⁶¹ NOGUEIRA, *PCB: vinte anos de política 1958-1979* (documentos), p.13, grifos nossos.

⁶² *Idem*, p. 16.

⁶³ *Idem*, p. 27, grifo nosso.

3.2.2 – Do TPE a *Eles não usam black-tie*

O momento é rico em debates políticos e ideológicos em torno da função do teatro. A certeza da necessidade de um teatro atuante e participativo em sua ação política é marcante na formação do grupo amador Teatro Paulista do Estudante-TPE⁶⁴, que contou com o substancial apoio de Ruggero Jacobbi, diretor italiano bastante identificado com o significado político do teatro. A participação de Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, ambos militantes ativos do PCB, é fundamental para a formulação da orientação política do grupo, e pode ser confirmada em importante documento produzido pelo TPE:

[...] os problemas da cultura não vivem independentemente de problemas políticos e econômicos. Um povo entorpecido é um povo que na passividade se encontra à rapina e à escravidão. Um povo entorpecido é o que não ama, não quer, não luta. E a cultura destinada a entorpecer um povo é aquela que se desliga desse mesmo povo, que se desvincilha de seus sentimentos, paixões e aspirações, é a que foge dele, é a que se abstraindo do humano, deturpa e entorpece.⁶⁵

O encontro do grupo amador com o Teatro de Arena, em 1956, e sua posterior fusão, nos parece natural, considerando que os objetivos dos dois grupos apontavam numa mesma direção; as afinidades políticas e ideológicas se projetavam na formulação de uma estética que buscava o realismo social e crítico como opção. A necessidade de ampliação do raio de influências do PCB, através de dois de seus militantes – Vianninha e Guarnieri –, encontra no Arena o campo fértil para se desenvolver e, ali, implementar uma reflexão política ainda mais qualificada ideologicamente.

[...] o teatro há muito tempo não fazia mais parte da vida popular, da vida do povo, da consciência popular [...] essa juventude que se aproximou do teatro olhava o teatro quase que exclusivamente como um instrumento político de luta. A autonomia da própria literatura teatral, ou da própria experiência teatral, era subordinada constantemente aos interesses imediatos da transformação da realidade política brasileira.⁶⁶

As pesquisas desenvolvidas pelo Arena – visando à constituição estética de um modelo – que estabeleciam como objetivo principal a reflexão sobre as condições de vida do homem brasileiro, e a própria sociedade enquanto sistema econômico, político e social,

⁶⁴ O Teatro Paulista do Estudante foi fundado em 5 de abril de 1955.

⁶⁵ O Teatro Amador em Defesa de Nossas Tradições Culturais, tese do TPE apresentada ao II Festival de Teatro Amador de São Paulo, in *Revista do Teatro Amador*, ano I, no. 6, janeiro de 1956 *apud* MOSTAÇO, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶ VIANNA FILHO, Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, *Vianinha: teatro televisão, política*, p. 162

estão inseridas num momento decisivo para a própria história do país. Oduvaldo Vianna Filho, em artigo de 1958, detecta a importância desse momento ímpar, e, ao discutir a contradição entre “um teatro comercial ou um teatro brasileiro”, aponta as perspectivas de transformações que orientam o novo fazer teatral:

O teatro brasileiro atravessa já uma das fases mais expressivas de todo o seu desenvolvimento histórico. A da definição. Fase da conscientização diante de realidade que não pode mais ser ignorada. [...] um teatro nacional. Um teatro que procure a realidade brasileira que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele.⁶⁷

Ainda que se perceba certa euforia juvenil no texto em questão, observa-se, também, a certeza de que o momento histórico é propício ao movimento de consolidação de novas bases para o nosso teatro, que deverá marcar-se, nas palavras de Fernando Peixoto, como “o princípio de uma transformação irreversível do teatro no país”⁶⁸. As condições políticas permitem uma discussão mais elaborada sobre a realidade brasileira e sua representação artística. Vianna tem consciência de que o processo não está ainda consolidado, mas a reflexão crítica e autocrítica, marca fundamental do grupo, orienta sua análise, que destaca a certeza de que o caminho está aberto e se apresenta como única alternativa para a maturação do teatro brasileiro.

O Arena não é apenas uma experiência estética; é, também, uma experiência política e ideológica: sua pesquisa, que tem como referência a realidade social do país, observa a aplicação dos conceitos materialistas de análise e formalização estética. Colocando-se em rota de confronto com a realidade cênica dominante, propõe uma ruptura que se ramifica nos diversos aspectos do espetáculo: dramaturgia, encenação e interpretação dramática. Boal destaca que essa ruptura é resultado de um processo histórico que se verificava no país:

A primeira etapa do Arena veio responder às necessidades dessa ruptura, e veio satisfazer a classe média. Esta, fartou-se das encenações abstratas e belas e, à impecável dicção britânica, preferiu que os atores, sendo gagos, fossem gagos; sendo brasileiros, falassem português, misturando tu e você. O Arena devia responder com peças nacionais e interpretações brasileiras. Porém, peças não havia. Os poucos autores nacionais de então preocupavam-se especialmente com os mitos gregos. [...] Estávamos interessados em combater o italianismo do TBC. [...] Portanto, só nos restava utilizar textos modernos realistas, ainda que de autores estrangeiros.⁶⁹

⁶⁷ VIANNA FILHO, Momento do teatro brasileiro. In: *Idem*, p. 25.

⁶⁸ PEIXOTO, Cinco *encontros* com Vianninha. In: *Idem*, p. 23-24.

⁶⁹ BOAL, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, p. 177.

Embora o foco desta pesquisa deva se restringir à análise dramatúrgica de uma peça teatral, suas relações histórico-sociais e suas reflexões acerca da ação política do homem brasileiro num determinado contexto, julgamos, porém, não ser conveniente, para o bem do próprio trabalho, nos furtarmos a discutir o projeto do grupo Teatro de Arena em sua totalidade de propósitos. A elaboração de um projeto dramatúrgico e cênico, que se vincule a uma reflexão sobre a realidade brasileira, está amparada pelo pensamento estético e político de transformação do teatro nacional como agente conscientizador e transformador. As atividades do Arena não se restringem exclusivamente à pesquisa por uma dramaturgia de caráter nacional: a arquitetura cênica⁷⁰ (que deu nome ao grupo) foi fator decisivo na estruturação de uma linguagem estética bastante específica e que se colocava na vanguarda do modelo de encenação praticado no país; a interpretação dos atores pode ser percebida como resultante da pesquisa por uma linguagem que caminhava ao encontro do entendimento do comportamento do homem brasileiro e sua expressão dramática, seja em seu aspecto corporal ou em sua prosódia, assim como em suas necessidades e suas possibilidades – suas reações à própria condição social, no campo ou na cidade; no trabalho ou junto à família.

O exercício teórico sistemático implementado pelo Arena a partir da parceria com o TPE e acentuado com a chegada de Augusto Boal e sua adesão ao grupo, promove modificações estruturais em sua organização. O Arena deixa de ser apenas um grupo que encena espetáculos e adota uma postura que o define como um espaço privilegiado para uma discussão qualificada sobre o fazer teatral e as condições sociais vigentes. Tal experiência se apresenta como um embrião que irá definir os rumos dos seminários de dramaturgia, quando será aprofundada.

[...] a dinamização do centro cultural que marca a transformação do Arena numa nova espécie de agente modificador das coordenadas teatrais. É essa ampliação

⁷⁰ Augusto Boal esclarece as diferenças entre as formas arquitetônicas de palcos e aponta a vantagens da utilização da forma arena nos espetáculos encenado pelo grupo: “O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco [italiano] a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a arena revela sempre o caráter “teatral” de qualquer espetáculo: plateia diante de plateia, com atores no meio, e todos os mecanismos de teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de *close-up*: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima “furtiva” expõe seu segredo... o palco italiano, ao contrário, usa preferentemente o *long-shot*.” BOAL, *op. cit.*, p. 178. Em outro artigo, acrescenta: “Em teatro de arena, mais talvez do que nos de prosa [italiano], o que tem mais importância são as inter-relações humanas. O que importa mais é a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las. E isso implica em despojamento, em simplicidade, desde que se compreenda que simplicidade não é sinônimo de pobreza” *apud* MAGALDI, *Um palco brasileiro: o arena de São Paulo*, p. 24.

de atribuições e interesses que reabre a discussão sobre a função definida de um grupo de teatro nas condições globais de produção da arte, condições que envolvem portanto, a compreensão do todo social. Nessa época o Arena se decide por uma interferência ativa na vida teatral, e não apenas pela consolidação e pelo reconhecimento do seu próprio trabalho.⁷¹

Pela primeira vez nos defrontamos com uma companhia teatral preocupada em encontrar nas relações sociais aspectos, modos e temas, tornando-os matéria da ação cênica. A pesquisa de um teatro que vai se afirmando cada vez mais como veículo de inquietação e transformação, na permanente investigação de processos de aproximação com a realidade objetiva. Não apenas uma aproximação por meio da empatia com o herói, mas que se manifeste a partir dos conflitos gerados na luta pela resolução da contradição básica entre suas necessidades e suas possibilidades, uma aproximação para compreensão e transformação dessa mesma realidade, cujo objetivo final é sua superação.

O pequeno palco do Teatro de Arena, em São Paulo, revolucionou de forma irreversível o teatro que se fazia no Brasil até então; transformou-se num fórum privilegiado para a manifestação do homem brasileiro, em sua singularidade e sua pluralidade, e a discussão sobre sua realidade social. Uma nova maneira de fazer teatro, bastante influenciada pelo realismo dialético de Bertolt Brecht, que seria adaptado e transformado, respondendo às necessidades estético-políticas do grupo. A forma arena de encenação, ao mesmo tempo em que estabelece uma aproximação substancial na relação ator/público, cria, também, um afastamento, implicando, com isso, novas convenções teatrais, que perpassam a cenografia, a movimentação e a própria interpretação do ator. O fato de ser um palco de características dispersivas (contrário à forma italiana, que é de todas a mais concentradora de atenção), exige novas posturas e novos tons. Sob esse aspecto, a contribuição do pensamento brechtiano é fundamental para uma melhor compreensão teórica da relação palco/plateia, e aplicação das técnicas específicas exigidas pela forma do palco. Estava sendo inaugurado um dos momentos mais significativos e profícuos do nosso teatro, cuja importância para o cenário nacional pode ser observada em suas influências estéticas e políticas no novo repertório do TBC, ou na linha estética e política a ser adotada pelo grupo Opinião⁷².

É com essa perspectiva de construção de um teatro que não se contenta em apenas divertir, mas refletir sobre a realidade social, e, assim refletindo, transformá-la no sentido

⁷¹ LIMA, História das ideias. In: DIONYSOS No. 24. *Especial: Teatro de Arena*, p. 42.

⁷² Cf. MAGALDI, *Um palco brasileiro*, p. 7-8.

de proporcionar ao homem a garantia de suas necessidades materiais e sociais, que o Arena aprofunda sua discussão sobre a finalidade do teatro. Para se atingir esse nível de aprofundamento é necessário mais que encenar peças da grande dramaturgia universal que possam, através de sua adaptação cênica, proporcionar tal discussão. Uma nova etapa se anuncia: a busca por uma dramaturgia *nacional e popular*; uma dramaturgia que traga para a cena os anseios e as necessidades do homem brasileiro, e que promova uma profunda reflexão sobre a nossa realidade e suas conseqüências sociais.

O Arena é, no campo teatral, o setor mais disposto a encarnar o debate que vinha se desenvolvendo em torno do nacional na esfera da produção teórica e acadêmica. Nas formulações do grupo, esse “nacional”, conceito amplo no qual se projeta a identidade real do país, vem associar-se ao “popular”, tomado como modelo para a sua expressão. [...] Tanto Vianninha como Guarnieri, principais dramaturgos do Arena [...] são homens de esquerda por excelência, ligados ativamente à militância partidária. É natural que aceitem, nesse momento, a necessidade estratégica de apoiar p desenvolvimento nacional e de fortalecer os programas nacionais de atuação, os quais supostamente se chocam com os interesses da exploração capitalista americana.⁷³

Guarnieri afirmou que “sem uma dramaturgia nacional será impossível a formação de um teatro de características nacionais”⁷⁴. A afirmação parece óbvia e não contraditória, uma vez que a causa nos leva a uma conseqüência. No entanto, sua opinião surge como resultante de uma análise histórica, na qual está inserida uma crítica ao modelo de teatro que se fazia no Brasil, que desconsiderava o autor nacional como produtor de uma dramaturgia de qualidade em detrimento de peças importadas que, além de espetáculos luxuosos, pouco interferia para a compreensão de nossa realidade, como já ressaltamos anteriormente. No artigo em questão, Guarnieri reclama não apenas por uma dramaturgia brasileira, embora essa seja a base da discussão, mas por um teatro que promova

[...] a formação de jovens homens de teatro com uma mentalidade nova, decididos a contribuir marcadamente para a formação de um teatro caracteristicamente brasileiro. Autores, diretores, atores que objetivam o encontro de uma forma de expressão que reflita a sensibilidade brasileira.⁷⁵

A questão debatida por Guarnieri em seu artigo, reflete a inquietação de um grupo que possui a clareza necessária para encaminhar seus propósitos. No entanto, o Arena encontra-se diante de uma situação financeira bastante sensível, e se vê obrigado a “fechar suas portas”. Porém, com dignidade, pois um novo trabalho é preparado para esse

⁷³ BETTI, *Oduvaldo Vianna Filho*, p.16 e 18.

⁷⁴ GUARNIERI, O teatro como expressão da realidade nacional. In: ARTE EM REVISTA No. 6: *Teatro*, p. 6.

⁷⁵ GUARNIERI, *op. cit.* p. 6.

momento. A montagem de *Eles não usam black-tie* surpreende a todos e se torna um enorme sucesso de bilheteria. Na peça, Guarnieri traz para o palco os conflitos, os anseios e as lutas de um homem do povo, um operário, e, junto com ele, sua prosódia, seu modo de viver, suas ambições e suas fraquezas. Através de um microcosmo familiar, discute a greve, a traição, a firmeza ideológica e as condições a que os operários eram submetidos financeira e economicamente.

[...] um texto criado dentro das discussões do Arena. Até um certo ponto o texto responde a essas discussões. Pelo menos é a crise intelectual do Arena que faz ver a sua necessidade. Entretanto, a peça é uma contribuição pessoal em termos de temática e linguagem. Vai bem mais longe do que os argumentos levantados até o momento pelo grupo. E, num certo sentido, determina os rumos dos acontecimentos posteriores do Arena.⁷⁶

Eles não usam Black-tie teve sua estreia em 22 de fevereiro de 1958, e permitiu ao Arena um novo fôlego para que pudesse arriscar-se em voos mais altos.

⁷⁶ LIMA, *op. cit.*, p. 44.

3.2.3 – Seminário de Dramaturgia: realismo crítico ou realismo socialista?

Bertolt Brecht afirmou que “sem introduzir inovações de tipo formal, a literatura não pode apresentar novos conteúdos e novos pontos de vista para novas camadas do público”⁷⁷, e acrescenta, “a realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação”⁷⁸. Existe, portanto, uma relação dialética entre realidade e sua representação artística, que sempre será dinâmica em sua interação. A definição por uma forma que melhor traduza interesses específicos está condicionada à especificidade do momento histórico em que é produzida.

Eles não usam black-tie demonstrou que era possível se construir uma dramaturgia brasileira que apresentasse camadas sociais ainda não representadas em cena. Um novo teatro se configurava irreversivelmente, o *nacional* e o *popular* como operadores do novo modelo dramático respondiam às necessidades de um momento histórico, que encontrava o país aberto e receptivo aos questionamentos propostos, tanto no campo social quanto no político e ideológico.

Chapetuba Futebol Clube, primeira peça produzida pelo Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, aberto em abril de 1958, marcaria não só o lançamento de Oduvaldo Vianna Filho como dramaturgo, mas, sobretudo, a fixação do autor nacional no teatro brasileiro, demonstrando, com isso, o acerto da opção do Arena em investir numa dramaturgia de cunho eminentemente nacional, assim como a concretização de um projeto estético-ideológico, que se tornaria referência em nosso teatro. A proposta por um teatro de caráter popular, tanto em sua dramaturgia e encenação quanto em sua expectativa de estabelecer novas relações com o público, procurava “analisar os problemas sociais do Brasil com uma nova visão, enfocando as classes menos privilegiadas, sob seu próprio ponto de vista”⁷⁹. Os membros do grupo perseguiram de maneira quase obsessiva a afirmação da identidade nacional, o que começa a se concretizar com a realização do Seminário, que

[...] foi organizado em caráter permanente, reunindo-se inicialmente todas as manhãs de sábado, e durou quase dois anos, com interrupções. [...] As atividades dos seminários foram divididas em três partes: I – Prática; a) Técnica de dramaturgia e b) Análise e debate de peças. II – Teórica; a) Problemas estéticos

⁷⁷ Apud FISCHER, *A necessidade da arte*, p. 131.

⁷⁸ BRECHT, *Teatro dialético*, p. 119.

⁷⁹ Depoimento de Sábato Magaldi. Citado em GUIMARÃES, *Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois*. In: DIONYSOS No. 24. *Especial: Teatro de Arena*, p. 77.

do teatro; b) Características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) Estudo da realidade artísticas e social brasileira, e d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro. III – a) Burocrática; Seleção e encaminhamento das peças inscritas nos seminários e b) Divulgação de teses e resumos dos debates.⁸⁰

Embora o caráter ideológico das propostas poéticas e políticas do Seminário sejam de fácil identificação, “agir sobre [a realidade brasileira, considerando que] o teatro é um produto social e tem que transformar a realidade”⁸¹, o mesmo não se pode afirmar sobre a orientação estética de sua composição dramaturgica: não há dúvidas quanto a adoção do realismo enquanto base formal e conteudística das obras, porém, não há um consenso sobre qual realismo estamos nos referindo.

O estreito limite que separa conceitualmente o realismo crítico do realismo socialista, cria não só para o analista, mas também para próprios componentes e participantes do Seminário, diferenças de opiniões e contradições difíceis de se superar. No processo crítico e autocrítico, essas opiniões se contradizem, tanto na análise da posição dos participantes durante os debates promovidos quanto pelo próprio resultado artístico das obras em questão. Para Zulmira Ribeiro Tavares, não há dúvida de que a opção do Seminário se alinhava aos preceitos do realismo socialista:

Do ponto de vista teórico, o Seminário de Dramaturgia esteve muito preso às teses do realismo socialista. As relações entre teoria e prática foram nele sempre problemáticas. O procurado “reflexo” da realidade era entendido em sentido estrito, quase documental, e a fuga a isto encarada como um “desvio formalista”.⁸²

Guarnieri contesta essa opinião:

Não aceitamos o rótulo de realismo-socialista. Nosso realismo era, antes de tudo, crítico. Nas primeiras composições, era um naturalismo de observação social imediata. Tivemos sérias discussões a respeito da existência de um realismo socialista num país capitalista.⁸³

A investigação da realidade brasileira, visando sua transfiguração dramaturgica, estabeleceu a determinação formal do realismo como melhor alternativa para a realização

⁸⁰ GUIMARÃES, Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois, p. 77. In: DIONYSOS No. 24. *Especial: Teatro de Arena*.

⁸¹ Depoimento de Gianfrancesco Guarnieri. Citado em GUIMARÃES, Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois, p. 79. In: DIONYSOS No. 24. *Especial: Teatro de Arena*.

⁸² Depoimento de Zulmira Ribeiro Tavares. *Idem*, p. 82.

⁸³ Depoimento de Gianfrancesco Guarnieri. *Idem*, p. 82.

desse propósito, respondendo, assim, a um momento histórico específico e à própria necessidade de transformação exigida pelo teatro brasileiro.

A plateia começou a exigir uma integração cada vez maior com o texto, com o seu conteúdo de ideia e emoção. Não mais apenas o prazer estético de uma estética importada, mas os nossos problemas, a nossa forma, a pesquisa da nossa realidade humana e social. É preciso transcrever artisticamente, no teatro, os resultados dessa pesquisa. Chegou o momento de uma dramaturgia brasileira. O dilema do homem de teatro no Brasil é simples e definido: ser autêntico, ou terminar.⁸⁴

Realizou-se desse modo a aproximação e reflexão crítica sobre as particularidades de uma sociedade em processo de significativas transformações no âmbito político, econômico e social. A opção pelo realismo resultou da compreensão dialética da forma como reveladora do conteúdo, e atendia a interesses objetivos para detecção, compreensão e revelação das contradições internas da sociedade brasileira. São essas revelações que demonstram o caráter “crítico” de um realismo que não se contentava em apenas mostrar as condições de vida de determinadas parcelas da sociedade, mas discutir e promover reflexões acerca das relações sociais vigentes.

[...] o realismo não como escola literária, mas o *realismo* como *confronto* com a realidade. Um teatro que tenha como tema o real, que pegue a sociedade real, e procure examinar o comportamento dos homens dentro desta realidade. [...] um confronto crítico de uma realidade feito a partir de instrumentos e de uma consciência nacional, e a partir de uma *perspectiva popular*.⁸⁵

O teatro se transformava para transformar a realidade. A influência do pensamento socialista se tornou a pedra de toque para a concretização desse projeto, que se apresentou à sociedade e por ela foi acolhido em suas inovações estéticas e temáticas. As relações entre público e artista se efetivaram como resultante da identificação da realidade retratada, tendo o realismo como facilitador dessa aproximação e fator de reflexão crítica.

Engels compreendia que “o realismo [...] implica, para além da verdade do pormenor, a reprodução verdadeira de personagens típicos em circunstâncias típicas”.⁸⁶ Os membros do Arena compreendiam a concepção engelsiana sobre o realismo e a aplicaram em suas obras. A produção dramaturgical do Seminário – à exceção da peça

⁸⁴ BOAL, Texto para o programa de Chapetuba Futebol Clube *apud* XAVIER, Nelson, A necessidade de ser brasileiro. In: VIANNA FILHO, *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p 83-84.

⁸⁵ PEIXOTO, *Teatro em movimento*, p. 71, grifo do autor.

⁸⁶ ENGELS, Carta a Margaret Harkness, abril de 1888. In: MARX; ENGELS, *Sobre literatura e arte*, p. 70.

*Revolução na América do Sul*⁸⁷, de Augusto Boal – se pautou por uma estética realista, sem permitir sua transformação naquilo que se convencionou chamar de “teatro panfletário”.

A investigação da realidade se operava respeitando as necessidades do próprio contexto a que os personagens estavam subordinados. Mais uma vez, portanto, observamos o respeito ao pensamento engelsiano, que afirmava: “a ideia devia desprender-se por si da situação e ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor as soluções históricas futuras dos conflitos sociais expostos”⁸⁸.

Estabelecer a identificação do realismo socialista nas obras produzidas pelo Seminário implica na identificação de certas características, que nos parecem não estarem configuradas nessas mesmas obras. A simples identificação e problematização das questões sociais e sua denúncia, não caracterizam, ao nosso juízo, os princípios jdanovistas do realismo socialista. Fischer nos oferece elementos fundamentais para que possamos estabelecer pontos de contato e de afastamento entre o realismo crítico e o realismo socialista, lançando um fecho de luz nesse estreito e complexo limite que os separa.

O “realismo crítico” e, mais amplamente, a literatura e a arte burguesa em seu conjunto (quer dizer, a grande literatura e a grande arte burguesas) implicam uma crítica à realidade social circundante. O “realismo socialista” e, mais amplamente, a arte socialista e a literatura socialista como um todo implicam uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo. O fato de que a distinção seja o resultado de uma nova atitude e não de novos padrões estilísticos foi obscurecido pelo método de ingerência administrativa as artes, praticados no período de Stalin.⁸⁹

Fischer deixa bastante claro que adotar uma perspectiva da classe operária não é suficiente para se determinar o caráter socialista de uma obra realista; é preciso apontar a conquista do socialismo como alternativa real para a resolução das contradições do capitalismo e sua consequente superação. Mais que permitir a figuração de representantes proletários como personagens e dramatizar suas condições de vida e sua luta, é preciso dotar esses personagens com características de atuação política específica que os particularizem como “heróis positivos”.

⁸⁷ *Revolução na América do Sul* teve sua estreia em 15 de setembro de 1960, com direção de José Renato.

⁸⁸ ENGELS, Carta a Minna Kautsky, 26 de novembro, 1985. In: MARX; ENGELS, *Sobre literatura e arte*, p. 73.

⁸⁹ FISCHER, *A necessidade da arte*, p. 125.

Os seus traços essenciais são a fidelidade aos ideais comunistas, a convicção de que o homem tem enormes possibilidades, é capaz de construir uma nova sociedade, ser inflexível na luta para atingir os objetivos visados, condicionando assim os atos do herói do mundo novo. [...] Os heróis da arte realista socialista distinguem-se pela dedicação com que se consagram à atividade socialmente útil. O seu comportamento é conforme aos princípios da moral socialista. A cupidez e o egoísmo são-lhe estranhos. [...] Uma outra particularidade dos heróis do realismo socialista é a sua união com o povo.⁹⁰

O herói que encontramos nas peças em questão, se debate contra as forças sociais, visando sempre o bem comum, mas sabe que sua luta está ainda subordinada a uma correlação de forças que lhe é desfavorável. A grande transformação ainda se lhe apresenta como horizonte distante, embora possível. O socialismo é uma meta, não um processo em construção.

Ao contrário do realismo socialista, em que as obras visam a exaltação dos valores socialistas e educação do homem na construção da nova sociedade⁹¹, estamos diante de discussões éticas e morais, em que o confronto coletivo/individual se manifesta de maneira clara e objetiva. O que vemos é um herói confrontado com a realidade, que luta para superar as contradições sociais, ainda no interior do próprio capitalismo. A estética realista socialista, nos parâmetros estabelecidos no Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934, tem por fundamento

[...] conhecer a vida a fim de poder representá-la veridicamente nas obras de arte, representá-la não de modo escolástico, morto, não apenas como realidade objetiva, mas *representar a realidade dentro de seu desenvolvimento revolucionário*. E aqui, a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deve unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores dentro do espírito do socialismo. A este método de literatura e da crítica literária é que chamamos de realismo socialista.⁹²

⁹⁰ KOULIKOVA, Espírito inovador do realismo socialista. In: EGOROV et al., *Estética marxista e actualidade*, p. 144-145.

⁹¹ Podemos, sim, pensar no realismo socialista em duas peças que nos parecem aproximar substancialmente dos ideais estéticos e ideológicos jdanovista: *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Brasil, versão brasileira*, de Oduvaldo Vianna Filho. Ambas as peças foram escritas em momentos posteriores à realização do Seminário de Dramaturgia.

⁹² JDANOV *apud* MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*, p. 43, grifo nosso.

3.2.4 – *Chapetuba Futebol Clube*

A consolidação de uma dramaturgia que tenha como propósito investigar a realidade social e transformá-la em matéria dramática, na perspectiva de um aprofundamento na relação teatro-sociedade, será efetivada com a encenação de *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, primeira montagem resultante do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Com o propósito de reafirmar o caráter *nacional e popular* que deve orientar o teatro brasileiro, Vianninha encontra no futebol o universo e os elementos propícios para provocar essa discussão e demarcar o espaço inaugurado por Guarnieri, com *Eles não usam black-tie*.

Embora tratando de temas diversos, as duas peças apresentam traço comum no que diz respeito, particularmente, à utilização da dramaturgia realista como instrumento de investigação da realidade social e econômica do país: Guarnieri traz para a cena o movimento operário, enquanto Vianninha revela os mecanismos do suborno e da corrupção, num time de futebol da segunda divisão estadual. As duas se utilizam das técnicas do *playwriting*⁹³ em suas estruturas dramáticas, como construção de personagens, curvas de tensão, suspense, etc.

É quase inevitável, portanto, estabelecer uma comparação estético-ideológica, tendo como referência *Eles não usam black-tie*, para se discutir o texto de Vianninha. No entanto, com o propósito de evitar um esquematismo altamente prejudicial à nossa análise, julgamos necessário compreender as condições de produção de cada uma das peças. Portanto, não formularemos aqui nenhum julgamento de valor entre as duas obras.

A peça de Guarnieri surgiu de uma necessidade pessoal do autor e, sendo submetida à direção do grupo, mereceu a encenação. *Chapetuba* foi escrita com o objetivo de ser submetida a uma análise criteriosa, em seus aspectos dramáticos e ideológicos. Processo crítico e autocrítico, promovido pelo Seminário, e que levou seu autor a reescrevê-la sete vezes⁹⁴. A peça responde objetivamente aos propósitos estéticos e

⁹³ Conjunto de técnicas específicas da construção dramática, como composição de cena, diálogos, personagens, desenvolvimento da ação dramática, etc. Como bem ressalta Pavis, “A escritura contemporânea, especialmente a pós-dramática e pós-brechtiana, não mais obedece a uma série de regras de composição”. PAVIS, *Dicionário de teatro*, p. 62-63.

⁹⁴ Em entrevista a Alfredo Souto de Almeida, Vianninha esclarece: “essa peça no *Seminário de Dramaturgia* passou por quase sete versões”. Cf. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena (uma entrevista). In: PEIXOTO, *Vianninha: teatro, televisão e política*, p. 39.

ideológicos do grupo não mais como experiência individual e isolada, mas produto de um processo coletivo de discussão e análise. Magaldi destaca que “a peça de Oduvaldo Vianna Filho representa mais um passo significativo para a instauração de uma dramaturgia brasileira autêntica”⁹⁵.

Estamos diante da afirmação de uma dramaturgia nacional, que não se satisfaz em apenas trazer para a cena temas brasileiros, reproduzindo uma realidade estática e determinada. O projeto teórico e dramaturgicamente do Seminário, observado por Vianninha, tem como objetivo a análise e entendimento dessa mesma realidade como um processo dinâmico, portanto, sujeito a transformações; uma dramaturgia que pretende discutir um ser humano complexo e capaz de representar sua efetiva participação no jogo das forças sociais, não apenas como receptor passivo, mas, sobretudo, enquanto condição de resposta a esse sistema.

Um teatro brasileiro, então, para mim, será o teatro que vá buscar sua forma e seu conteúdo na realidade específica em que vivemos – não aquele que vai acrescentar vivências e sentimentos a forma que a exprimem, inversamente, como originária da conduta dos homens. Quero fazer um teatro que pretende enriquecer o instrumento do homem, com que ele enfrenta a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta no seio mesmo das próprias condições que originam sua trágica existência – necessariamente trágica pelas condições, *não porque suas vontades formam condições; porque as condições formam vontades*. Um teatro que distinga a realidade da representação e dos valores que o homem dela tira para a modificação destes mesmos valores, mais aptos para enfrentar as condições que a originaram.⁹⁶

Em *Chapetuba*, o futebol não é visto apenas como paixão corrompida e manipulada pelo dinheiro, embora este seja o seu tema: a discussão recebe tratamento diferenciado, tanto política quanto ideologicamente, pois pretende debater a configuração social frente aos poderosos mecanismos de *persuasão* e *coerção* econômica do sistema capitalista em nosso país, através da discussão em torno do suborno e da corrupção. O futebol torna-se assim um pano de fundo para se discutir aspectos relevantes da realidade brasileira.

Para não se perder no esquematismo e cair numa denúncia que se esgote em si mesma, a peça incorpora elementos do realismo psicológico, sem abrir mão de sua força

⁹⁵ MAGALDI, Sábato. Problemas de Chapetuba F. Clube. In: PATRIOTA, *op. cit.*, p. 102.

⁹⁶ VIANNA FILHO, O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão e política*, p. 73-74, grifo nosso. Podemos observar, aqui, a percepção do conceito marxista de que o ser social determina a consciência, tema já apontado por nós na *Introdução* e que será, oportunamente, objeto de discussão mais elaborada.

crítica, e analisa uma sociedade que se encontra em franca transformação, revelando mazelas que se escondem atrás do jogo de interesses capitalista. Seus personagens são dotados de uma individuação que os torna capazes de agir e reagir aos obstáculos, que lhes são antepostos por situações dramáticas muito bem elaboradas e desenvolvidas. Tudo se explica, e tudo está concatenado à ação principal do texto, que, gradativamente, vai ganhando a dramaticidade necessária, caminhando para o seu desfecho quase trágico.

Vianna reafirma a pesquisa empreendida no processo de feitura da peça, com destacada clareza de propósitos, acentuando, inclusive, sem perder a autocrítica, os eventuais defeitos, tanto de composição quanto de abordagem, do material temático. Tal postura nos revela o perfil de um autor que, ainda jovem, não se satisfaz com o produto acabado de sua criação, entendendo-o como um processo sempre sujeito à reformulação e ao crivo de uma severa análise.

Chapetuba F. C. tem defeitos graves, de ordem essencial, causados pela ingênua satisfação de muitas vezes permanecer no pitoresco, no detalhe digestivo. Mas *Chapetuba F. C.* tem enorme importância atualmente porque, além de nacional, foi escrita numa tentativa de superar o melodrama jornalístico, a denúncia de efeito, a fala vazia. É cedo para um rendimento satisfatório total. Mas fica a proposta. Tudo que na peça procura a reação fácil, o que fica superficialmente exposto, não é característico, é defeito. Falta de vida. [...] Nunca pretendi fazer de *Chapetuba F. C.* uma peça estática que imobilize o homem na sua fragilidade e na sua desconfiança. [...] Gostaria de transmitir com esta peça exatamente o transitório, o eterno para a frente, o condicionamento destas vidas a todo um processo da realidade de hoje.⁹⁷

A discussão sobre o caráter popular de *Chapetuba* não pode, portanto, estar reduzida à introdução do futebol como tema dramático e à mera utilização de representantes das camadas populares como personagens centrais – embora esse fato seja de extrema importância ao projeto político e estético do grupo Arena. O *popular* se insere, numa relação dialética com o *nacional*, como apresentação e análise de uma realidade complexa e que, como tal, deve merecer um tratamento também complexo. A compreensão dos fatos, através do tratamento dado a eles, é fundamental à concretização de uma empreitada revolucionária e transformadora do teatro, enquanto experiência coletiva, e da própria realidade vigente.

A arte só se torna transformadora a partir da compreensão de que a realidade é transformável, tornando-se, assim, ela mesma, a arte, transformável. Somente a arte de

⁹⁷ VIANNA FILHO, Texto para o programa de Chapetuba Futebol Clube *apud* XAVIER, Nelson, A necessidade de ser brasileiro. In: VIANNA FILHO, *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p. 82-83.

qualidade superior possui o caráter transformador, pois é nela, e somente nela, que o acontecimento humano se realiza em sua plenitude.

Em *Chapetuba*, o popular não se rebaixa para se impor: é apresentado como uma inovadora formalização estética que valoriza esses temas, encarados, agora, sob uma destacada qualidade dramática, sem que seja necessário apelar a recursos de fácil assimilação. A sofisticação dramática não implica numa eruditização da forma, o que implicaria numa elitização da própria peça e, conseqüentemente, elitização da plateia, descartando assim a possibilidade de participação popular no acontecimento teatral.

A arte, vigorosa, plena, aprofundando o conhecimento do homem e da realidade, com imagens e símbolos tirados do mundo da consciência popular, abre a verdadeira perspectiva de participação da arte. Não podemos aceitar o dilema que frequentemente nos é colocado – para que haja mensagem, não é possível fazer arte.⁹⁸

A constatação de que é possível fazer arte popular com qualidade como “[...] parte da autoafirmação, da democratização de nosso pensamento, da afirmação do indivíduo, da responsabilização individual pela sorte da sociedade e tantos outros valores que são defendidos pela consciência popular brasileira”⁹⁹. A realização dessa qualidade é facilmente verificável nas obras fundadoras do novo teatro que se inaugura e se pretende no Brasil, tendo como ponto de partida as ações do grupo Arena. No confronto com a realidade, verifica-se um salto qualitativo da nossa dramaturgia e encenação, que credencia esse teatro como popular não por seus recursos rasteiros e de efeitos imediatos, mas por uma formalização artística consciente e de indiscutível qualidade.

A grande diferença que situa tanto *Chapetuba* quanto o *Black-tie* num nível inteiramente diverso e, infinitamente acima de muita coisa que se apresenta como sendo *popular* é o respeito básico pela massa popular que é inerente à atitude dos dois autores. [...] Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho – e não são eles os únicos – fazem à sua plateia a cortesia de considerá-la capaz de pensar, capaz de se interessar pelas aperturas porque passa o gênero humano.¹⁰⁰

Aliada a esse reconhecido valor artístico, é preciso destacar também a qualidade argumentativa de uma nova postura política que passa, então, a figurar em nosso teatro. A apurada consciência crítica de seus autores é fator determinante na construção de uma

⁹⁸ VIANNA FILHO, Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo. In: _____. *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p. 13.

⁹⁹ *Idem*, p. 14.

¹⁰⁰ HELIODORA, Bárbara. O futebol como tema dramático. In: PATRIOTA, *A crítica de um teatro crítico*, p. 107.

dramaturgia inquietante e instigadora, que apresenta a reflexão política como resultante do confronto de seus personagens com a realidade, e não como simples manipulação didática de um panfleto. São obras com uma densidade dramática e dramatúrgica, que se colocam entre as melhores já construídas pelo teatro brasileiro.

[...] à atitude criadora que cada vez mais caracteriza todo nosso pensamento político, deverá corresponder uma criadora atitude no teatro, que recebe com violência os golpes imediatos dos fatos, estando em estreito contato artístico e financeiro com plateias que, como nunca talvez, exigem o debate de sua própria condição, a fundamentação de seus objetivos e de sua filosofia que vai sendo arrebanhada no dia-a-dia.¹⁰¹

Chapetuba se propõe a realizar uma investigação da realidade, em seus aspectos condicionantes das relações humanas, e promove um entendimento sobre alguns mecanismos de opressão capitalista perceptíveis na sociedade brasileira. *Discutir o suborno no futebol é bem mais que discutir a compra do resultado de um jogo de decisão de campeonato: é revelar fraturas de um sistema que, em suas contradições e conviências, não se constrange em destruir sonhos e frustrar esperanças.*

Não é possível superar a opressão e a desigualdade porque se escolheu fazê-lo através das alternativas que o sistema supostamente concede, e que levam meramente à manutenção do *status quo*. [...] *Chapetuba*... opta por trazer a consciência do oprimido à cena em pleno fervilhar de esperanças e otimismo, e em pleno limiar de uma transformação que, ao final, não se realiza, o que contribui para expor de forma mais crítica as contradições que a caracterizam.¹⁰²

Para analisar a determinação econômica sobre o homem, Vianninha encontra num time de futebol da segunda divisão os elementos necessários para entender essa engrenagem. Nesse ambiente aparentemente ingênuo, percebemos que uma força superior comanda as relações sociais e humanas, e encontramos aí os dados que nos permitem compreender os processos capitalistas de dominação: a máquina é acionada e o homem é absorvido e vê os seus sonhos esmagados.

O que está em jogo é mais que o acesso à divisão de elite do futebol estadual, é a dignidade humana que não consegue resistir à força do dinheiro. É o sonho desfeito, que não se realiza porque uma engrenagem de interesses é colocada em movimento, e ela não conhece, como também não respeita, sentimentos. O microcosmo que envolve o acesso à primeira divisão do futebol estadual é um espaço privilegiado para que as relações

¹⁰¹ VIANNA FILHO, “Black-tie”, “Chapetuba” e o nacionalismo. In: _____. *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p 87-88.

¹⁰² BETTI, *op. cit.*, p. 57.

dialéticas *sonho e realidade, corruptor e corrupto, indivíduo e coletivo* se manifestem e se enfrentem em constante conflito: suas contradições são determinadas pelas relações sociais. Interesses diversos se manifestam e induzem a um processo de reflexão sem, necessariamente, o autor tomar essa ou aquela posição.

O dinheiro é, de maneira direta ou indireta, o grande articulador de relações entre personagens e as ações principal e secundárias da peça. Dramaticamente, as relações que envolvem o dinheiro se movem a partir da dependência mais imediata que os personagens manifestam, reforçando sua importância, conferindo-lhe um status de *leitmotiv*¹⁰³. *Chapetuba* é um time de futebol, mas é também uma cidade inteira. O futebol torna-se, assim, uma atividade de interesse público, não só em seu aspecto emocional, como também no que poderá representar para o futuro daquela comunidade. O sonho contamina a todos e a cidade se mobiliza por um resultado positivo:

Eunápio - Chapetuba está tremendo, gente! Nossa! Nunca vi isso! O orgulho dessa Chapetuba, sem nada, nunca nada, é vocês, gentada!¹⁰⁴ (p. 97)

O dinheiro, porém, não move apenas as pessoas, em suas individualidades: além do grande destaque que Chapetuba¹⁰⁵, a cidade, alcançará tendo o seu time disputando jogos nos principais estádios de São Paulo e recebendo também os *grandes* em seus gramados, a decisão do campeonato movimenta a economia, que vê na conquista do título reais possibilidades de crescimento em seu comércio:

Eunápio - Conheço dois tipos que abrem loja aqui com Chapetuba campeão... (p. 98)

Os jogadores são alçados ao status de verdadeiros heróis: de sua vitória se escreverá um novo futuro; sua conquista está para além do título de campeão. As condições são todas favoráveis: a decisão é *em casa*, conta com o apoio da torcida. O

¹⁰³ *Leitmotiv* é o tema central da peça, que pode se manifestar de diversas maneiras, através de gestos que se repetem, ou de temas ou de atitudes de personagens. No caso em questão, cabe ressaltar que a discussão em torno do dinheiro será um traço marcante na obra de Vianninha. Várias de suas peças como por exemplo, *Bilbao via Copacabana*; *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*; *Corpo a corpo*; *Allegro desbum*, terão o dinheiro como agente de grande destaque em suas tramas.

¹⁰⁴ Embora a ABNT recomende que toda citação com menos de quatro linhas seja integrada ao corpo do texto, optamos por, no caso das citações de diálogos da peça, colocarmos em recuo visando a manter suas características dramáticas. Todas as citações da peça serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelos números de página entre parêntesis, na edição que consta das referências bibliográficas. VIANNA FILHO, *Oduvaldo Vianna Filho/I*: teatro, p. 91-207.

¹⁰⁵ Sempre que nos referirmos à peça e ao time de futebol, utilizaremos a grafia em itálico - *Chapetuba*; para designar a cidade, utilizaremos Chapetuba – em grafia normal. Utilizaremos as mesmas grafias para Saboeiro (cidade) e Saboeiro (time).

entusiasmo é tanto que até mesmo contribuições financeiras foram conseguidas para premiar os jogadores – o bicho.

Eunápio – Ninguém largou mão de contribuir na lista pro Chapetuba. Olha aí... Lotadinha! O Zé Pidão deu dez mil réis! Chapetuba acendeu feito de noite! A última vez somei oitenta conto... oitenta e três... há, há!

Cafuné – Oitenta conto, de dinheiro?

[...]

Eunápio – Oitenta contos! Oitenta contos!

Cafuné – Tudo pra nós! Ai!

Todos – Ganhando, Funé.

Cafuné – (*Transição*) Ai... (p. 97-98)

Outros interesses, porém, estão colocados, e um jogo paralelo e simultâneo se estabelece na disputa pelo resultado final da partida, agora fora de campo: Saboeiro, a cidade do time rival, maior e mais rica que Chapetuba, também se interessa pela vitória do campeonato. Nesse quadro, a ordem que se impõe é determinada pelos lucros que se poderá obter com o futebol da primeira divisão. O *poder econômico* de Saboeiro, aliado aos interesses da Federação estadual de futebol, irá lançar mão de todos os expedientes disponíveis, no sentido de favorecer o time *Saboeiro*. Nessa articulação, não existe ética.

Para todo corruptor, em maior ou menor escala, haverá alguém que se preste a fechar o círculo e permitir que a corrupção se efetive. Benigno é um corrupto profissional – o homem da mala preta. Suas relações com o futebol envolvem sempre o suborno, a compra de resultados. Seu alvo mais uma vez é Maranhão, goleiro do *Chapetuba*, que traz uma nódoa em sua história, pois já se vendeu.

Benigno – Já tá perdido, Maranha. Me entende! Ninguém desconfia, rapaz. Até hoje em Saboeiro ninguém diz que você se vendeu! Ninguém desconfiou daquele pulo... Cê disfarça bem. Pula bonito. A bola entra. Ninguém diz nada... (p. 108)

Embora Maranhão queira dar a volta por cima, manifestando clara vontade de vencer o campeonato, o seu momento não é o melhor: a oportunidade que se lhe apresenta é bastante tentadora. Na primeira tentativa de suborno de Benigno sobre “o arqueiro menos vazado da segunda divisão de profissionais” (p. 104), podemos verificar que o futebol, aqui colocado como representação do macrocosmo social, está pressionado por interesses econômicos, e a eles subordinado. A apresentação do conflito principal da peça instaura também, no âmbito dramático, as relações sociais mais amplas do processo de dominação capitalista:

Benigno – Todo mundo quer o Saboeiro na primeira divisão.

Maranhão – Todo mundo menos eu...

[...]

Benigno – Todo mundo quer o Saboeiro, Maranhã. Juro! Saboeiro dá mais renda...

[...]

Benigno – A Federação não vai aceitar, Maranhã. Ouve... vai dizê assim: “o estádio do Chapetuba é muito pequeno!”. “Num é, não!”. “Tá bem”. Então, diz: a inscrição de fulano de tal num corresponde... Vai descobri qualqué coisa até enterrá teu time na papelada suja. É. Dá vontade de contá tudo por aí... A Federação prefere Saboeiro. Café, mais café, e café: dinheiro. Cheguei. A Federação prefere Saboeiro.

[...]

Benigno – [...] O juiz é da Federação, Maranhã. Ele come por causa dela...

Maranhão – Uma mentira sua, Benigno.

Benigno – Eu vinha de Saboeiro menti pra você, Maranhão? Oitenta quilometro?

Maranhão – Nenhum juiz vai fazê moamba nesse jogo. Falta peito.

Benigno – Vem todo mundo de Saboeiro vê o jogo, Maranhão. Eles querem o Saboeiro no Pacaembu. Querem o São Paulo e o Coríntia em Saboeiro. (p. 105-108)

Maranhão deve quatro meses de aluguel à pensão onde mora; deve uma quantia a Eunápio, e deve ainda mil reis a um tal Tomás, o que, para os seus padrões atuais, não é uma quantia irrisória. Durval, em uma das mais importantes cenas da peça, lembra o companheiro da dívida e, como pressentindo alguma coisa, discute também o seu possível envolvimento com Benigno.

Durval – Um sujeito te procurou no campo. Que tu deve pra ele...

Maranhão – Tomás.

Durval – Isso. Tomás. Muito dinheiro?

Maranhão – Mil réis.

Durval – Então o escândalo foi de fita! Eu sô como tu, nenê. Dinheiro é pra gastá. A gente sempre dá um jeito de se arrumá, não é?

Maranhão – Que jeito?

Durval – Tu já trabalhou com o Benigno?

Maranhão – Vê lá. Nunca precisei disso.

Durval – Eu já. Foi besteira que fiz, Maranhão. Tinha perna pra continuá sozinho. Depois eles não querem largar, não é? (116)

A engrenagem não visa apenas a Maranhão: existe uma rede de corrupção atuando em torno da decisão do campeonato: a Federação tem interesses claros na vitória de *Saboeiro* – um estádio maior, maior renda; mais renda, maior lucro – e se articula para se garantir: nos últimos minutos da partida, o árbitro marca um pênalti inexistente, que define o resultado. Benigno é apenas um testa de ferro; Maranhão apenas uma peça no tabuleiro, certamente a mais fraca, um peão, mas que pode ser decisivo no xeque-mate. Todo o sistema está protegido e preparado.

No início do segundo ato, Benigno faz uma nova investida, e dobra a oferta de dinheiro. É sua última participação na peça, e deixa para Maranhão a dúvida. O goleiro não é forte o suficiente para resistir aos assédios e às pressões de Benigno: simula uma contusão e não participa do jogo.

A peça inicia-se com um jogo de damas: Maranhão e Bila disputam uma partida. Maranhão impõe ao goleiro reserva um *cure*¹⁰⁶. Bila substitui Maranhão no jogo. *Chapetuba* perde o campeonato. Com esta cena de abertura, Vianninha apresenta o grande jogo da peça: aquele que se estabelece fora das quatro linhas. Ao colocar os dois goleiros – titular e reserva – se enfrentando ludicamente, antecipa (ainda que somente o percebamos ao final) uma estrutura que se constrói e se efetiva de acordo com interesses específicos. Os dois personagens são transformados em peças de um tabuleiro em que as verdadeiras mãos que os manipulam não se revelam.

Maranhão não é o grande vilão da peça; tampouco Bila pode ser considerado culpado pelo resultado que mantém *Chapetuba* na segunda divisão. Maranhão e Bila são, cada um ao seu modo, inocentes úteis, representando o papel que lhes cabe nesse jogo impessoal da corrupção, no qual se manifesta a luta de classes em que, de um lado temos os representantes populares trabalhadores e, do outro, o poder econômico representando a classe dominante. Nessa luta, travada no interior do sistema capitalista, o trabalhador é mais uma vez derrotado.

A dimensão humana que desenha os personagens-pivôs é a mesma que se revela em cada um daqueles jogadores de *Chapetuba Futebol Clube*. Seus personagens são seres humanos esmagados em seus sonhos; privados de experimentar a vida em sua plenitude, pois sempre vai lhes faltar alguma coisa. Ainda que tentem sonhar, a realidade se lhes apresenta com toda sua aspereza, interrompendo o momento lúdico no qual compartilham frágeis esperanças. Cada um tem sua razão e seus medos, suas expectativas e seus mistérios. Todas as ações estão plenamente justificadas pelo movimento psicológico dos personagens e pela integridade dramática de sua trama. Esse desvelo pelos personagens, cuidando de sua humanidade, se converterá em marca da dramaturgia de Vianninha, que sempre permitirá as mais profundas contradições e conflitos humanos às suas criaturas.

¹⁰⁶ Em jogo de damas, deixar a pedra do adversário sem possibilidade de saída. Equivalente ao *xequemate* no xadrez.

Chapetuba definia por antecipação uma das vertentes da obra do autor, a mais significativa, que escarafunha as motivações profundas do ser humano, traçando uma radiografia solidária do calvário do indivíduo contemporâneo, fiel aos valores éticos e pressionado por um mundo esvaziado.¹⁰⁷

Mesmo a opção do Arena por uma estética realista/naturalista¹⁰⁸, o que acentuaria o caráter *nacional e popular* das peças, não impediu Vianninha de desenvolver uma forma própria de diálogos, imprimindo-lhes uma identidade formal que marcaria toda sua dramaturgia. Segundo o autor, há clara influência do modo de escrever do seu pai: “eu tenho impressão que a influência é direta até no tipo de tratamento, no tipo de diálogo, um pouco sincopado, uma série de coisas que o meu pai teve como característica”¹⁰⁹. Não será, portanto, esse apuro formal determinante de um menor apreço pela humanidade de seus personagens: pressionados pelas forças sociais, não perdem sua natureza, como, tampouco, se esquematizam para servir como instrumento de denúncia.

O capitalismo esmaga a todos, mas nenhuma palavra é dita contra o capitalismo: um dos méritos de *Chapetuba* é o de não ceder ao panfletário e assumir uma denúncia escancarada ao suborno e à corrupção, preservando, assim, a autonomia da arte. Sua força dramática supera qualquer vacilo nesse sentido: a ação se sustenta nos conflitos humanos e unicamente a eles deve o seu desenvolvimento.

[*Chapetuba...*] carrega as preocupações mais duradoura do autor, que considerava importante a denúncia, mas que nunca se satisfaz apenas em denunciar. Um autor preocupado – mais do que qualquer outro entre nós – com a origem das “falhas” que determinam os conflitos de seus personagens, uma galeria de torturados consigo mesmos. Maranhão e Durval são apenas os primeiros dessa galeria. Os dois chegam a carregar um certo “segredo”, particularmente Maranhão, no sentido de não revelarem muito abertamente a razão de suas “falhas”. Nem para si mesmos. Vianna quis dar-lhes a inconsciência de suas limitações. Sabem que falharam, sofrem por isso, mas não sabem como resolver. Esse tipo de conflito me parece típico na obra do Vianna. Mais tarde, em níveis mais profundos e diferenciados, essa mesma necessidade de colocar o homem diante de si mesmo, no espelho, vai aparecer nas obras mais maduras. Uma característica do homem preocupado profundamente com as dificuldades, com as limitações, com os

¹⁰⁷ ZANOTTO, Ilka Marinho. A luta eterna pelos valores humanos. In: PATRIOTA, *A crítica de um teatro crítico*, p. 100.

¹⁰⁸ A opção por uma dramaturgia realista/naturalista pode ser verificada nas duas peças – *Black-tie* e *Chapetuba* – não só na temática, quanto na estrutura dramática: ambas são compostas em três atos, com a utilização do tradicional desenvolvimento linear e cronológico da ação dramática e na construção psicológica dos personagens.

¹⁰⁹ VIANNA FILHO, Limite de *Chapetuba* atividades do Arena – (uma entrevista). In: PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão, política*, p. 36-37.

obstáculos que o homem brasileiro encontra para levar a cabo com êxito a sua libertação política e social.¹¹⁰

A realidade refletida e refratada nos seus personagens se materializa enquanto arte e, configurada dramaticamente, nos revela o seu próprio interior. Os conflitos dos personagens, o suborno e a corrupção, agora dramatizados, estão subordinados à ação e a ela, exclusivamente, devem o seu movimento, sem se colocarem acima dos dramas vividos pelos personagens enquanto discurso do autor contra o sistema em questão.

Participação na arte, para nós, exige em primeiro lugar a realização plena da obra de arte. Ou seja, as significações que ela pretende extrair do mundo, a mensagem que ela pretende deixar, deve estar resolvida dentro de si mesma, a partir dos estímulos sensíveis que ela organiza. Não há que, em nome da participação, baixar o nível artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode emprestar.¹¹¹

¹¹⁰ XAVIER, Nelson, A necessidade de ser brasileiro. In: VIANNA FILHO, *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p. 85.

¹¹¹ VIANNA FILHO, Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo. In: _____. *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p. 13. Marx e Engels já haviam alertado para o perigo da instrumentalização da arte em detrimento da qualidade artística, e a utilização do engajamento como desculpa: “Torna-se cada vez mais um hábito, particularmente dos tipos inferiores de *literati*, compensar a falta de inteligência de suas produções com alusões políticas que certamente atraem a atenção. Poesia, romances, críticas, drama, toda produção está cheia do que era chamado de tendência” *apud* WILLIAMS, *Marxismo e literatura*, p. 198.

3.3 – O CPC da UNE e o golpe de 64:
A mais-valia vai acabar, seu Edgar

3.3.1 – Os militares tomam o poder

A eleição de Jânio Quadros, em 1960, inaugurou um dos períodos mais conturbados da vida política brasileira: um governo repleto de contradições e indefinições em diversos setores. Colocando em prática um verso de seu slogan de campanha, “a certeza de um Brasil moralizado”¹¹², adotou medidas que beiravam ao ridículo, como a proibição do “uso de biquínis nas praias ou lança-perfume no carnaval, as rinhas de galo e corridas de cavalo em dias de semana”¹¹³. Defendendo uma “política externa independente”, aproximou-se de Cuba, condecorou Ernesto Che Guevara com a Grã-Cruz da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, para, ato contínuo, *beijar as mãos* do FMI.

O enérgico candidato que atacava os desmandos do poder público e a inércia da burocracia é o mesmo que, governador de São Paulo, proíbe os professores da USP de criticarem o governo, baseando-se nos Estatutos do Funcionalismo. O estadista altivo que se opõe à aventura do Presidente Kenedy na invasão a Cuba (Baía dos Porcos, abril de 1961) aceita a imposição de regras rigorosas pelo FMI o presidente que condecora o líder revolucionário Guevara, ordena a repressão às manifestações de estudantes em Recife, por ocasião de conferência da mãe do próprio “Ché”. Empossado na Presidência, vai à televisão e reafirma sua firme defesa da iniciativa privada; no dia seguinte envia um projeto sobre os abusos do poder econômico.¹¹⁴

A derrota do PSD demonstrou não apenas a derrota do candidato oficial do governo à sucessão presidencial¹¹⁵, revelou, também, um esfacelamento de um partido dividido no apoio ao seu candidato, o general Lott, que fora abandonado por Juscelino. Não que apenas esse fato tenha sido suficiente para determinar a vitória janista: sua vitória deveu-se à aglutinação de forças reacionárias da burguesia nacional em torno do seu nome, injetando significativas somas de recursos financeiros em sua campanha, e, muito

¹¹² Tendo como símbolo de campanha uma vassoura, o jingle do candidato Jânio Quadros fala de “varrer a bandalheira”:

*Varre, varre, varre, varre vassourinha!
 Varre, varre a bandalheira!
 Que o povo já 'tá cansado
 De sofrer dessa maneira
 Jânio Quadros é a esperança desse povo abandonado!
 Jânio Quadros é a certeza de um Brasil, moralizado!
 Alerta, meu irmão!
 Vassoura, conterrâneo!
 Vamos vencer com Jânio!*

A letra do jingle está disponível em: <http://letras.mus.br/jingles/1540660/>; a melodia está disponibilizada em https://www.youtube.com/watch?v=m0QfM_IJsBw – Acesso em 30/09/2014.

¹¹³ RIBEIRO, *Aos trancos e barrancos*: como o Brasil deu no que deu – (1961 – Ano da renúncia).

¹¹⁴ BENEVIDES, *O governo Jânio Quadros*, p. 14.

¹¹⁵ “Na história do Brasil é a primeira vez que o governo é derrotado no plano federal”. Cf. BASBAUM, *História sincera da República* – de 1930 a 1960, p. 239.

também por seu discurso notadamente populista, que prometia tudo que o povo queria ouvir, desde que lhe rendesse votos¹¹⁶.

Assim que eleito, Jânio adotou uma postura de governar acima dos partidos, atitude que lhe custou o total abandono político, por parte do parlamento e da sua própria agremiação, no momento de seu anúncio de renúncia à Presidência da República: nenhuma voz se levantou em seu favor. Naquele momento estava se consolidando a tentativa de golpe, que somente se concretizaria em março de 1964, contra o seu Vice, constitucionalmente eleito, João Goulart. Nesse quadro, a renúncia de Jânio, a 25 de agosto de 1961, não se configura como episódio isolado na história política do Brasil.

[...] a renúncia [...] foi apenas uma nova etapa da crise econômica e política que se havia manifestado no Brasil, para não ir muito longe, desde 1945, talvez desde 1930 ou mesmo antes, se quisermos aprofundar-nos mais um pouco. Jânio renunciou, - e se não renunciasse seria deposto, como o foi o seu sucessor – em virtude de “terríveis pressões” que sofreu [...] de grupos poderosos. [...] Trata-se dos mesmos grupos econômico-políticos, prejudicados depois de 1930 – a Revolução Inacabada – por não lhes terem permitido o controle do poder como desejavam, os mesmos grupos que, por isso mesmo, derrubaram Getúlio Vargas em 1945, e que a seguir o depuseram em 1954, provocando o seu suicídio. Os mesmos grupos que, por fim – sempre em busca do poder político – derrubaram em 1964 o Presidente João Goulart.¹¹⁷

As forças golpistas, civis e militares, se articulam na tentativa de impedir a posse de Jango. Encabeçada pelo então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, é formada a Rede da Legalidade que irradiava discursos inflamados contra a intervenção dos militares, e pela posse de Jango, conclamando o povo à resistência¹¹⁸. A adoção do regime parlamentarista, que reduziria consideravelmente os poderes do Presidente, foi uma conciliação articulada *por cima*, sobreviveu até ao plebiscito, em janeiro de 1963, que devolveria o presidencialismo ao país: “era, não apenas uma vitória de Jango, mas uma derrota a mais na série de derrotas que constituem a história da UDN”¹¹⁹. Reconduzido ao cargo de Presidente, Jango passa a enfrentar, a partir de então, uma série de conspirações, que se propagam até março de 64, quando é consumada sua queda por um golpe civil-militar.

[...] todo mundo conspirava. Civis e militares, udenistas, petebistas, operários e camponeses, todos se reuniam em pequenos grupos, a deshoras, disfarçadamente ou não. E ninguém pensava em sustentar o governo legal; pelo contrário, todos

¹¹⁶ *Idem*, p. 235-242.

¹¹⁷ BASBAUM, *História sincera da República*: de 1961 a 1967, p. 11-12.

¹¹⁸ *Idem*, p. 23.

¹¹⁹ *Idem*, p. 31.

se declaravam dispostos a tomar o poder, embora não soubesse como fazê-lo ou que fazer depois com ele. Não havia *uma* conspiração. Era uma porção de conspiraçõezinhas, pequenos grupos a se reunirem [...] ¹²⁰

Acompanhando atentamente a movimentação política, o Partido Comunista Brasileiro estabelece, a partir de 1956, com a publicação do “Projeto de Resolução do Comitê Central do PCB”, uma nova orientação política que define sua atuação, no sentido de abandonar os métodos stalinistas, tão presentes no já mencionado *Manifesto de Agosto*. O novo documento considerava:

No Brasil, também estão-se operando importantes modificações econômicas e sociais. *São melhores as condições que permitem modificações na correlação de forças políticas favoravelmente à democracia, à independência e ao progresso*. Tendem a unir-se as amplas forças patrióticas e democráticas, desde a classe operária até importantes setores da burguesia. [...] As lutas pelas liberdades democráticas se desenvolveram e atingiram considerável amplitude na campanha da anistia e no atual movimento contra uma nova lei de imprensa. [...] Tenhamos sempre em vista, porém, que o avanço da democracia e a conquista da verdadeira independência nacional dependem fundamentalmente da unidade e da luta do povo. ¹²¹

O PCB tenta, ainda, se recompor da crise aberta pelas denúncias ao stalinismo ¹²². No entanto, métodos arraigados de mandonismo e autoritarismo, sectarismo e dogmatismo, sobrevivem nas fileiras do Partido: uma luta político-ideológica mantém acirrada a disputa interna. O processo crítico e autocrítico busca superar as contradições internas. No entanto, há um descontentamento declarado, por parte de membros da direção do Partido, que não aceita a correção de rumos e procura minar as estruturas partidárias. O Comitê Central está dividido em torno da correta aplicação da *Declaração de Março*:

A [...] maioria do Comitê Central, encabeçada por Prestes, seu secretário-geral, que defendia a continuidade da orientação aprovada em março de 1958 e, conseqüentemente, se declarava em concordância com as *Teses para discussão*. E a [...] minoria, embora atuante, que se pronunciava em maior ou menor medida contra tal orientação, colocando-se na prática em defesa das posições sectárias anteriores à *Declaração de março*, ainda que isso nem sempre fosse explicitado com clareza por seus partidários, uma vez que esgrimiam contra os adversários acusação de serem revisionistas, identificando-os com os “renovadores” de 1956/1957. Entre os defensores dessa segunda posição, destacavam-se ex-dirigentes do Comitê Central que, recusando-se a reconhecer os erros cometidos

¹²⁰ *Idem*, p. 41.

¹²¹ Projeto de Resolução do C.C. do P.C.B. sobre os ensinamentos do XX Congresso do P.C. da U.R.S.S. (20-10-1956). In: CARONE, *O P.C.B. – 1943 a 1964*, p. 145-147, grifo nosso.

¹²² Importante estudo sobre os reflexos das denúncias dos crimes de Stalin e o processo de reorganização do PCB diante da crise instaurada, pode ser encontrado em SANTOS, *A primeira renovação pecebista: reflexos do XX Congresso do PCUS no PCB (1956-1957)* - edição constante em nossa bibliografia.

pela direção partidária, haviam sido afastados dos seus cargos anteriores [...] como João Amazonas, Maurício Grabois, Pedro Pomar, etc.¹²³

O rompimento de importantes quadros históricos se estabelece de maneira definitiva com o surgimento do PC do B¹²⁴, que reclama os valores revolucionários e históricos do Partido¹²⁵, considerando-se “autêntica vanguarda revolucionária”¹²⁶, se mantendo fiel aos métodos stalinistas e condenando veementemente os “ataques infames de Kruschov a Stálin”, acusando o “renegado Nikita Kruschov e sua camarilha” de rejeitarem “princípios fundamentais do marxismo-leninismo”¹²⁷. O Brasil passa, então, a conviver com dois partidos comunistas: o PCB-Partido Comunista Brasileiro e o PCdoB-Partido Comunista do Brasil.

Com o objetivo de fazer cumprir a nova linha política, o PCB reorganiza suas ações de inserção junto às massas. No setor cultural, sua atuação confirma o processo iniciado no período juscelinista, acentuando *o caráter nacional e popular da revolução brasileira*, trazendo para a pauta de discussões a necessidade de sustentação e aprofundamento de *uma cultura que interfira diretamente na vida social brasileira*. Em seu V Congresso, realizado em setembro de 1960, que reafirma as posições democráticas apresentadas na *Declaração de Março*, manifesta sua preocupação em relação aos intelectuais.

Os comunistas devem dedicar particular atenção à intelectualidade, que, em sua grande maioria, é partidária do progresso e da emancipação nacional. A unidade dos intelectuais de diversas tendências políticas e ideológicas pode ser alcançada em torno de objetivos comuns como a *defesa da cultura nacional e do seu*

¹²³ PRESTES, *Luiz Carlos Prestes: o combate por um partido revolucionário (1958-1990)*, p. 40-41.

¹²⁴ Partido Comunista do Brasil – PCdoB. “Um passo adiante no reexame da questão [luta pela legalidade do partido] foi dado pelo secretário-geral do PCB, Luiz Carlos Prestes, apresentando aos comunistas brasileiros em agosto de 1961 o novo projeto de estatutos da agremiação por ele dirigida, que deixava de ser Partido Comunista do Brasil e passava a ser Partido Comunista Brasileiro. [...] A mudança de nome do partido, os novos estatutos (que não continham referência alguma à “ditadura do proletariado”) e a apresentação de Prestes provocaram uma onda de irritação entre os militantes politicamente mais atrasados, mais dogmáticos, muitos dos quais decidiram, em fevereiro de 1962, manter o PC do B, com um novo comitê central.” Cf. KONDER, *A democracia e os comunistas*, p. 109-110.

¹²⁵ O PCdoB, criado pelos ex-dirigentes do PCB João Amazonas, Maurício Grabois, Pedro Pomar, Calil Chade, Ângelo Arroio e Lincoln Oest, a partir de uma Conferência Nacional Extraordinária realizada em fevereiro de 1962, embora tenha mantido a fidelidade à mesma estratégia nacional-libertadora do PCB, adotaria uma tática “esquerdista” – em certa medida, uma retomada da política dos comunistas nos anos de 1948 a 1958 –, levantando a bandeira da “luta revolucionária” por um “governo popular revolucionário” e negando qualquer possibilidade de um caminho pacífico para a revolução brasileira. Cf. PRESTES, *op. cit.*, p. 54.

¹²⁶ AMAZONAS, João, O Partido Comunista do Brasil – autêntica vanguarda revolucionária. In: VENTURA, *Cinquenta anos de luta*, p. 11.

¹²⁷ Balanço da atividade revolucionária do P.C. do Brasil. In: *Idem*, p. 51.

desenvolvimento, a preservação e ampliação das liberdades democráticas, a salvaguarda dos interesses éticos e profissionais dos artistas.¹²⁸

É importante observar que o PCB não está fechado em suas fileiras, busca formar uma frente cultural que envolva artistas e intelectuais de diversos matizes políticos e ideológicos, entendendo que o momento conjuntural é propício a uma ação conjunta objetiva. As orientações comunistas não se definem como determinações de forma ou métodos de ação. Não há, no âmbito das artes e das letras, como se costuma acreditar – e muito já se falou e se escreveu sobre isso –, uma reprodução do processo verificado no período em que o realismo socialista foi adotado como estética oficial, na União Soviética. Exemplo disso pode ser verificado em depoimento do dramaturgo Dias Gomes:

O Pagador [de promessas] é uma peça nascida compulsivamente da necessidade interior de entender o mundo. Mas não é uma peça didática e, muito menos, panfletária. Ao contrário, muito embora ela tenha como tema fundamental a liberdade de escolha, ante o qual eu me posiciono, não tive, ao escrevê-la, a menor preocupação de expelir qualquer mensagem política. Muito menos sofri qualquer influência partidária; procurei mesmo evitá-la a todo o custo – jamais discuti o texto com qualquer dirigente ou membro do Comitê Cultural, do qual fazia parte. Acredito mesmo que poderia haver restrições ideológicas não muito graves, caso a peça fosse submetida à análise do Partido. (Digo isso para acabar com a falácia de que no Comitê Cultural se discutiam e aprovavam ou reprovavam obras de membros ou não-membros do Partido. Nunca tive uma peça ou romance analisado ou discutido no Comitê Cultural ou em qualquer organismo partidário).¹²⁹

Embora o momento histórico do país, durante o governo Jango, seja conturbado, com ameaças de golpe a cada instante, é preciso ressaltar o seu caráter democrático e progressista, do qual o PCB é parte atuante.

Nesta época de esperança e de desenvolvimento da sociedade brasileira, quando as reivindicações e manifestações são formuladas por todas as camadas da população urbana e até as do campo, parece desdobrarem-se condições mais democráticas e tolerantes de vivência e de lutas. [...] Os anos João Goulart são momentos conturbados, mas parece que o Brasil se encaminha para um período democrático de caráter social-reformista. O P.C.B. luta pela sua legalização e acredita na viabilidade da fase democrático-burguesa, período em que também o movimento operário se beneficiaria largamente com as reformas que seriam impostas ao país a sua política e sua movimentação são abertas, a preocupação de um retorno à clandestinidade parece ser fator inexistente, acreditando que o rolo compressor do nacionalismo e do populismo seriam fatores mais dinâmicos e dominantes.¹³⁰

¹²⁸ NOGUEIRA, *PCB: vinte anos de política 1958-1979* (documentos), p. 65, grifo nosso.

¹²⁹ GOMES, *Apenas um subversivo*, p. 178-179.

¹³⁰ CARONE, *O P.C.B. (1943 a 1964)*, p. 9-10.

Confrontado com este contexto, Vianninha insiste na pesquisa e produção de uma forma popular de teatro, que possibilite um nível mais elaborado de reflexão sobre a realidade nacional, aprofundando o projeto político e estético do grupo Arena.

As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe dão meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será nova na história da arte. [...] Um teatro de criação e não de imitação do real. Um teatro otimista, sátiro e revoltado como precisa ser o povo brasileiro.¹³¹

É com essa percepção crítica e autocrítica que irá investir, com todas as suas forças, no audacioso e revolucionário projeto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, que sobreviverá até a madrugada de primeiro de abril de 1964, quando o prédio da UNE é incendiado, interrompendo o sonho do projeto objetivo de uma cultura popular e revolucionária, que somente agora adquiria um formato possível de ser executado, numa parceria entre estudantes, intelectuais e artistas.

¹³¹ VIANNA FILHO, Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão, política*, p. 94-95.

3.3.2 – O nacional e popular: uma alternativa para o Brasil

A cultura se transforma e acompanha dialeticamente o movimento da história. O entendimento de sua dinâmica e de sua adaptação conceitual aos diversos momentos históricos em que está inserida, nos parece fundamental para a efetivação de uma análise consequente, e isenta de preconceitos. Toda crítica que se apresente a respeito de uma ação cultural específica deverá, segundo nosso juízo, levar em conta a especificidade do momento histórico em que tal ação foi concretizada em seus objetivos imediatos.

Embora o acúmulo nos municie com dados mais aprimorados para análises teóricas e históricas, não julgamos conveniente a utilização de tais recursos com o objetivo de desqualificar ou minimizar a importância de qualquer ação que se pretenda analisar. Não acreditamos que se possa, a partir de um modelo conceitual, enquadrar todas as manifestações históricas, ignorando particularidades que se recusam a uma determinação conceitual única. Tal postura nos revela um caráter reacionário no processo de análise, e tende a uma esquematização que naturaliza aquilo que não deve ser naturalizado.

Por outro lado, a dialética nos ensina que de todo movimento da história, considerados os seus momentos de retrocesso ou instabilidade política e social, há sempre um avanço, pois na luta dos contrários há que se comprovar a transformação qualitativa. Portanto, a negação absoluta de um momento como o verificado no início dos anos 60 – a atuação político-cultural do CPC da UNE –, nos parece demonstrar um desejo político de desqualificação daquele movimento. Compreender um dos momentos mais significativos de intervenção cultural em nosso país, nos obriga a um recuo histórico.

A discussão em torno de uma cultura popular e revolucionária estava acirrada em várias organizações políticas e entidades da sociedade civil. *A concepção da cultura popular como instrumento de conscientização e mobilização social e política ganhou força nos anos imediatamente anteriores ao golpe militar, quando se acreditava que a transformação radical da sociedade se apresentava como possibilidade real*, com uma ou outra divergência no modo de atuação, porém, afinadas em seu propósito político e social.

Respondendo ao calor da luta política, a concepção sobre a cultura popular sofreu uma profunda reformulação, e ganhou relevo junto ao CPC, que de 1961 a 1964

promoveu um conjunto de ações voltadas para a discussão de aspectos da sociedade brasileira, tanto no âmbito social, político e econômico, quanto na própria discussão do ensino na universidade brasileira. Sua intervenção social e produção teórica, ainda que marcadas por erros e equívocos, inaugurou um momento ímpar em nossa cultura política e na política cultural, na formulação de uma questão fundamental: qual a função do artista e do intelectual na organização da sociedade e na luta por uma transformação social?

A significação da cultura popular é precisamente entrar em tensão ideológica contra uma dimensão de cultura de uma classe (polarização ideológica na afirmação de uma cultura contra outra). [...] É popular a cultura quando é comunicável ao povo, isto é, quando suas significações, valores, ideais, obras, são destinadas efetivamente ao povo e respondem às suas exigências de realização humana em determinada época: em suma, à sua consciência histórica real. É popular a cultura que leva o homem a assumir a sua posição de sujeito da própria criação cultural e de operário consciente no processo histórico em que se acha inserido. [...] um movimento de cultura popular é um movimento para a libertação do homem e só tem sentido na medida em que promover o homem não só como receptor, mas principalmente como criador de expressões culturais.¹³²

Nesse mesmo sentido, a Igreja Católica, através do seu Movimento de Educação de Base (MEB), esclarece que a cultura popular está diretamente vinculada aos conflitos sociais e a eles deve responder com uma ação política objetiva:

[...] qualquer atitude frente à cultura popular é necessariamente situada no conflito ideológico. Cultura popular no Brasil não é um fenômeno neutro, indiferente; ao contrário, nasce do conflito e nele desemboca necessariamente. O fenômeno cultural popular, no Brasil, não surge somente como uma atitude nem somente como consequência de uma análise. Surge como um *movimento*, isto é, como uma ação efetiva com objetos determinados, que se cristaliza naturalmente em organizações [...] de cultura popular. [...] a ação das organizações de cultura popular está estreitamente ligada à ação política, visto que é a ação política que pode levar, em última instância, à transformação das estruturas. [...] todas as organizações que se situam numa área ideológica de libertação política, social ou econômica do povo, situam-se, por isso mesmo, no *movimento* de cultura popular.¹³³

Em seus argumentos, Chauí (1983, 1984 e 1987) ignora um conjunto de propostas elaboradas no mesmo período histórico de atuação do CPC – um momento em que a cultura popular foi colocada na vanguarda do movimento de luta pela emancipação do país do jugo imperialista; portanto, desconsidera que a concepção de cultura popular enquanto uma ação objetiva que visa a transformação social não é propriedade do CPC ou de Carlos Estevam Martins, que redigiu o Manifesto cepecista. Suas críticas se

¹³² AP/Cultura popular, in: FÁVERO, *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*, p. 23.

¹³³ MEB/Cultura popular: notas para estudo [1963]. In: FÁVERO, *op. cit.*, p. 79-80.

restringem a um único documento, visando desqualificá-lo, e, ato contínuo, desqualificar a própria ação do CPC. Nesse sentido, discordamos da autora em vários aspectos¹³⁴, sobretudo, na sua compreensão de que o CPC se caracterizou por uma ação de cunho populista, uma vez que, para ela, houve uma substituição das massas no processo cultural e isso já o caracterizaria como não revolucionário:

O “popular” se torna não só objeto de construção e de exibição, mais ainda se converte em palavra de ordem da ação política, na medida em que se trata de tomar o poder do Estado para criar um “verdadeiro Estado nacional” porque “Estado popular”. [...] Essencialista, normativo, prescritivo e pedagógico, esse discurso populista é uma das formas exemplares de autoritarismo da sociedade brasileira, em particular dos intelectuais.¹³⁵

Ombreando com Chauí, o crítico teatral Edélcio Mostaço, sempre irônico e debochado, e alinhado politicamente com a autora, reconhece apenas um valor na atuação do *CPC*, ainda assim, evadido de ironias:

Se de um ponto de vista rigorosamente político, o CPC produziu mais equívocos do que atos consequentes, forjou, em contrapartida, uma *consciência esquerdizante* em boa parcela da intelectualidade nacional que, levada pelos novos ventos, começou a externalizar uma espécie de culpa em não ser *povo*. Como se este povo, tomado assim em seu sentido genérico e abstrato, fosse o único estrato social que conteria as marcas da união, o único eleito que atravessaria as marcas da união, o único eleito que atravessaria os portões beatíficos da Revolução¹³⁶.

O CPC assumiu conscientemente o uso da cultura como veículo para uma ação política e revolucionária e *não populista*, contrariando o que pretendeu Chauí. Os erros foram muitos, e seus integrantes não o negam. O que não se pode negar, sob o risco de se falsear a história, os seus aspectos positivos: ao contrário do que pretende Mostaço, não se reduz a apenas forjar uma “consciência esquerdizante”¹³⁷. Sua atitude nos revela, assim como em outras críticas que formula¹³⁸, uma necessidade de desqualificar as obras de

¹³⁴ Dentre outros aspectos que nos leva a questionar sua crítica, Chauí se apoia no célebre artigo “Literatura popular”, de Gramsci, no qual o pensador comunista italiano se dedica ao conceito nacional e popular; no entanto, a obra, que forneceu novos e importantíssimos elementos para a compreensão e abordagem do conceito, só foi publicada no Brasil em 1968, portanto, quatro anos após o encerramento compulsório das atividades cepecistas. Cf. GRAMSCI, *Literatura e vida nacional*, p. 103-110.

¹³⁵ CHAUI, *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, p. 108-109.

¹³⁶ MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*, p. 62.

¹³⁷ Na realidade, essa “consciência esquerdizante” de que nos fala o autor, começou a ser forjada no grupo Arena, que buscava um teatro nacional e popular e, portanto, “esquerdizante”. Nosso capítulo anterior discute com bastante profundidade essa questão.

¹³⁸ Dentre tantos equívocos observados nos escritos do autor, destacamos: “Se os cepecistas tivessem ouvido o conselho para um debruçamento sobre a obra de Brecht, encontrariam, sem dúvida, respaldo teórico largamente formulado para vencer sua contradição básica e fatal [...]” Cf. MOSTAÇO, *op. cit.*, p. 63. (grifo

artistas vinculados a um projeto político diferente do seu, sem respeitar as contribuições de suas obras e seus pensamentos.

O fracasso do projeto cepecista, e consideramos que esse foi um efetivamente um fracasso, e não apenas um erro, deve ser creditado à sua *falta de continuidade*, como já apontou Vianninha e tantos outros integrantes do CPC, e não por formular um conceito *nacional e popular* seguindo suas concepções de revolução. Ainda que *romântico*, o projeto pautou-se por uma profunda honestidade em suas ações. Em momento algum, e é possível verificar em seus documentos, o CPC e seus militantes se esconderam no recurso da retórica fácil de um linguajar pseudorevolucionário, para se afirmar através da negação das ações de quem fez alguma coisa visando mudar o país rumo a uma sociedade mais justa e humana.

O conceito *popular* está sujeito, por sua própria complexidade e dificuldade de definição única, a entendimentos vários, que se transformam e se superam dialeticamente. Em nossa história recente, as condições políticas acentuaram e aceleraram esse processo de transformação, estabelecendo, assim, vários matizes que, se não se excluem de maneira absoluta, apresentam nuances que parecem inconciliáveis. A transposição mecanicista de concepções historicamente posteriores visando a análise de um movimento ocorrido nos fins dos anos 50 e início dos 60, nos parece temerária. Nesse sentido, a aplicação desse conceito está subordinada ao caráter ideológico de quem o aplica, uma vez que “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência”¹³⁹. A mobilidade ideológica da palavra permite o seu uso indiscriminado: a ideologia dominante poderá e deverá tomar da palavra como instrumento de dominação, pois “na palavra está a manifestação do sistema de valores, da ideologia, constituída e em constituição”¹⁴⁰. O mesmo conceito se presta a usos diversos, em momentos diversos: o *popular*, subordinado a um regime de força, como no período da ditadura militar em nosso país, subordina-se a interesses que, claramente, deverão se voltar contra os interesses das classes populares. Nesse sentido, devemos entender a mobilidade semântica servindo à afirmação de uma ideologia específica –

nosso). É, no mínimo, anticientífico, e mesmo antiético, um crítico, que se propõe a um julgamento qualificado, utilizar a condicionante como método de investigação. Cabe ao analista *analisar o que é, e não o que poderia ser*.

¹³⁹ BAKHTIN; VOLICHÍNOV, *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, p. 36.

¹⁴⁰ BACCEGA, *Palavra e discurso: história e literatura*, 49.

dominante, pois ideologia da classe que detém o poder –, inserida num contexto também específico.

Como bem afirma Peixoto, “o popular só existe numa sociedade dividida em classes. Você não fala em popular onde não exista mais esta divisão. Mas evidentemente onde ela exista, é uma classificação política, não é uma *categoria estética*¹⁴¹. Discutir o *popular* é, portanto, discutir uma sociedade de classes; discutir uma sociedade de classes implica em clara tomada de posição em defesa de valores que se contrapõem aos interesses movidos pelo capital internacional e pelo imperialismo. A afirmação desses valores é a afirmação do caráter nacional que alimenta a luta popular. Portanto, não há como insistir numa separação da luta por uma cultura popular da luta pela soberania nacional.

A cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista. [...] a visão cultural que a alimenta – como movimento e como fenômeno – emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade da participação do intelectual na solução desses problemas. [...] A redução dos problemas sociais à sua justa expressão leva à conclusão de que parte considerável desses problemas tem causa em interesses estranhos ao país, na dominação imperialista. [...] o trabalho de cultura popular não se faz sem que se abra o conflito entre a nova visão nacional e os princípios e valores, vindos de fora, que se integraram no processo cultural do país.¹⁴²

O acirramento da luta de classes – próprio de uma sociedade dividida em classes – impõe a utilização dos diversos instrumentos que se tem à disposição para que efetive o processo de conscientização das relações entre as classes. Dentre esses instrumentos, a cultura ocupa lugar de destaque, através de todas as suas formas de conhecimento e manifestações artísticas.

[...] não há um conhecimento neutro, pois ele sempre expressa o ponto de vista de uma classe a respeito da realidade. Todo conhecimento está comprometido com os interesses sociais. Esse fato dá uma dimensão mais ampla do conhecimento de ideologia; ela é uma “visão de mundo”, ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social. [...] Embora haja, numa formação social, tantas visões de mundo quantas forem as classes sociais, a ideologia dominante é a ideologia da classe dominante. No modo de produção capitalista, a ideologia dominante é a ideologia burguesa¹⁴³,

¹⁴¹ PEIXOTO, *Teatro em movimento*, p. 73, grifo do autor.

¹⁴² GULLAR, *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento* (ensaios sobre arte), p.29-30.

¹⁴³ FIORIN, *Linguagem e ideologia*, 29 e 31,

O conceito *popular*, considerado no período histórico a que esta pesquisa se propõe a investigar, foi forjado diante de circunstâncias que possibilitaram transformações substanciais em nosso país: a era juscelinista tomou de assalto o coração de todos, prometendo um avanço na economia e um crescimento do país; com Jânio, foram meses de dúvidas, incertezas e equívocos nos vários setores da economia, na política e no campo social, para novamente alimentarmos a expectativa da possibilidade do avanço social e político, com a promessa das reformas de base, que durou até março de 1964.

Diante desse quadro de grande otimismo econômico, político e social, as possibilidades de avanço e efetiva transformação social se tornaram cada vez mais viáveis. *A afirmação de uma consciência nacional e popular tomava de assalto estudantes, intelectuais e artistas, que assumem a vanguarda revolucionária do país, numa luta acirrada contra o imperialismo americano.* A vitória da Revolução Socialista, em Cuba, mostrou que o capitalismo poderia ser derrotado. Inspiradas nos feitos dos rebeldes de Sierra Maestra, a arte e a cultura encontram solo fértil, e se transformam, e se colocam definitivamente em favor da revolução popular.

Dentre as formas de luta popular que surgiram naqueles anos, ou que neles conseguiram se fortalecer, uma delas se chamou cultura popular; e ela subordinava outra: a educação popular. Nesse campo, tudo se revê e tudo se imaginou para criar ou recriar, a partir da conscientização e da politização – ou seja, da organização das classes populares. O que se pretendia? Transformar a cultura brasileira e, através dela, pelas mãos do povo, transformar a ordem das relações de poder e a própria vida do país. Os instrumentos? Círculos de cultura, centros de cultura, praças de cultura teatro popular, rádio, cinema, música, literatura, televisão... sindicatos, ligas... com/para/sobre o povo. Instrumentos que se convertiam em movimentos. [...] com muitas ilusões, mas com enorme esperança, tentaram-se caminhos novos ou reconstruíram-se caminhos antigos.¹⁴⁴

A visão que se constrói da cultura popular, particularmente nos anos 60, não deve ser compreendida como vinculada a uma produção cultural de agentes populares - nascida do povo enquanto manifestação espontânea ou induzida, e a ele retornada enquanto produto. O que se pensa, e se produz, no âmbito do CPC da UNE, é uma cultura empenhada, que responda diretamente aos anseios populares; comprometida em todos os seus aspectos, com a revolução socialista.

O que define a cultura popular, no sentido que apreciamos aqui, é a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de

¹⁴⁴ FÁVERO, *Cultura popular e educação popular*: memória dos anos 60, p. 9.

transformação social. E é essa visão desmistificada dos valores culturais que, naturalmente, leva o intelectual a agir, em primeira etapa, sobre seus próprios instrumentos de expressão para, através deles, contribuir na transformação geral da sociedade. [...] se trata da dramática tomada de consciência, por parte dos intelectuais, do caráter histórico, contingente, de sua atividade e do rompimento da parede que pretendia isolar os problemas culturais dos demais problemas do país. [...] A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. [...] cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária.¹⁴⁵

O artista se colocando, juntamente com a sua arte, na vanguarda popular e revolucionária. A arte como veículo e não apenas entretenimento, mas, sobretudo, conscientização e mobilização; quanto mais conscientização e mobilização, mais apuro revolucionário e necessidade de avanço na compreensão da própria luta que se trava.

A cultura popular é uma forma legítima de trabalho revolucionário na medida em que tem por objetivo acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade. [...] a cultura popular nada mais é do que a mediadora entre cultura e revolução.¹⁴⁶

[...] consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tão pouco acreditamos que ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações por meio das quais a história nacional segue o seu curso. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns.¹⁴⁷

A efetiva realização popular e revolucionária da arte e da cultura impõe a necessidade de ocupação de novos espaços, num processo de aproximação a esse público que se pretende atingir. A utilização de ruas e praças, associações e sindicatos como redutos privilegiados para apresentações, exige do artista novas posturas, que o obrigam a novas percepções do próprio fazer artístico. Do conforto e apuro técnico do palco para a insuficiência da rua e da praça, o artista opera um salto qualitativo em sua condição e função social.

A questão não é pesquisar o que é arte e o que não é; a questão é pesquisar quais as que servem ao homem e quais as que o alienam. Arte não é um pipocar bisonho de manifestações individuais de artistas. Arte é um conjunto de manifestações da

¹⁴⁵ GULLAR, *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento* (ensaios sobre arte), p.21-23.

¹⁴⁶ ESTEVAM, *A questão da cultura popular*, p. 4-6.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 79.

sociedade refletindo sobre sua existência. Não se deixa o título de artista quando nos dirigimos à praça pública. Lá se consegue ou não o título de artista.¹⁴⁸

¹⁴⁸ VIANNA FILHO, Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão, política*, p. 94.

3.3.3 - *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*

Uma das características que marcam a trajetória artística de Vianninha é a sua capacidade de percepção dos momentos mais significativos das transformações históricas e as respostas que formula, estética e tematicamente, com o seu teatro, a cada um desses novos momentos. Sua consciência artística, *pari passu* com sua consciência filosófica e política, fornece os instrumentos necessários para uma correta avaliação da realidade e adequação da prática artística ao momento histórico.

A adequação estética de sua obra responde a essas novas condições. Seu teatro é construído numa tentativa de compreender e atuar sobre a realidade, ainda que seja preciso abandonar métodos anteriores em favor de novas formas, que melhor possam responder a essas necessidades mais imediatas, para, num próximo momento, se necessário, voltar às antigas formas, agora já sob novas configurações, pois elas mesmas se transformaram. Ele não teme voltar para avançar. Sua dramaturgia opera saltos que revelam não apenas o acúmulo de experiências, como também radiografam sua trajetória enquanto artista atento ao movimento dialético da realidade e suas configurações estéticas.

A arte para mim é a transmissão de vivências, emoções, relações, representações e valores, que se incluem no aparelho imediato de conhecimento com que enfrentamos a realidade – desenvolvendo nossa capacidade de reagir sobre ela, nossa capacidade de inteli-la e representá-la. Arte não é útil – porque não ligada à produção de bens materiais, não pode transmitir conceitos, nem pode definir e formar atitudes diante de fenômenos isolados – mas se inclui na cultura do homem, no seu aparato imediato com que representa os fenômenos sociais – determinando suas aspirações, sentimentos, e criando as formas de ação com que representa e apreende esta realidade. A arte coordena e desenvolve as necessidades objetivas de representação do mundo que determinadas épocas e classe têm da realidade.¹⁴⁹

A certeza de que um teatro revolucionário somente se realiza em sua condição revolucionária no instante em que se aproxima das massas, e com elas estabelece um diálogo que não se encerra quando se fecham as cortinas, é definidora para uma tomada de posição de Vianninha em favor do rompimento com o Teatro de Arena. Suas divergências e críticas ao modelo desenvolvido pelo grupo, se caracterizam por uma

¹⁴⁹ VIANNA FILHO, O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, *op. cit.*, p. 66-67.

compreensão da debilidade da ação política do grupo, no que diz respeito à abrangência do público atingido pelos espetáculos:

O Teatro de Arena [...] trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. 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 com o Teatro de Arena enquanto empresa.¹⁵⁰

O questionamento a respeito da eficácia política do Arena não se reduz, porém, à deficiência do grupo em sua relação objetiva com o público: as dúvidas se situam num complexo e profundo processo de reflexão crítica, que envolve uma nova formulação estética, agora afastada dos parâmetros realistas, e visando a uma nova concepção de teatro, mais eficiente em seus propósitos políticos e ideológicos.

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e realidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última. Isto não será mais um teatro apenas político embora o teatro político seja fundamental nas atuais circunstâncias.¹⁵¹

A análise do processo de rompimento com a estética realista, utilizada em *Chapetuba Futebol Clube*, é decisiva para a compreensão do momento de consciência política vivido por Vianninha: não deve ser entendida como apenas uma opção que possa ser explicada por uma necessidade de experimentação. Suas críticas ao realismo são resultado de uma constante e profunda reflexão sobre a função social da arte e do artista, que, para ele, “colabora na criação de condições para a intervenção humana sobre a realidade”¹⁵². Sua crítica, assim como em Brecht, se baseia na compreensão de que o ser social determina a consciência. O realismo, nos moldes em que se apresenta¹⁵³,

[...] não consegue levar à consciência social como instrumento com o qual poderá verificar seu condicionamento, seu movimento histórico, sua alienação, para

¹⁵⁰ VIANNA FILHO, Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵¹ VIANNA FILHO, A mais-valia tem que acabar, seu Edgar. In: _____. *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p. 221.

¹⁵² *Idem*, p. 217.

¹⁵³ Tanto para Vianna quanto para Brecht.

independente de uma vontade e que necessariamente conduzem a história para trás.¹⁵⁴

Observando a subordinação do homem, configurado dramaturgicamente, a essa concepção estética, entende que “o realismo agora conduz à contemplação”¹⁵⁵, uma vez que não consegue produzir homens que atuem sobre a realidade, pois esta, segundo os parâmetros realistas ilusionistas, já está dada. O que se verifica, portanto, é

Um teatro que volta a prender o homem aos seus sentidos, nos dados imediatos; sentidos humanizados em contato com fenômenos sociais que entretanto só podem ser relacionados para capacitar nossa intervenção individual sobre eles. O teatro realista eterniza e empaca os transitórios valores culturais que um determinado processo histórico projeta na consciência social.¹⁵⁶

As formulações de Vianninha sugerem, de maneira inequívoca, uma aproximação ao pensamento brechtiano. No quadro comparativo forma dramática/forma épica¹⁵⁷, Brecht apresenta um esquema que traduz – sem se perder no esquematismo, o que levaria a uma naturalização de seus propósitos – uma severa crítica ao teatro de sua época, em que o subjetivismo se sobrepunha a uma visão dialética do movimento social e das contradições humanas. Reclamando um teatro para a “era científica”, aplica os princípios do materialismo histórico e dialético à análise do comportamento humano, em que reconhece o ser social como determinante da consciência. Para ele, “o teatro tem sido requisitado para interpretar diferentes papéis na vida social do homem; não somente representações de vidas diferentes, mas também de maneiras diferentes”¹⁵⁸.

Aquilo que Brecht denomina “forma dramática”, Vianninha vai chamar de realismo. Não percebemos nesse fato nenhuma contradição mais profunda, pois não interfere nos procedimentos de análise das formas. O dramático, para Brecht, se configura, particularmente, na forma realista do teatro burguês, que se constrói na abordagem dos conflitos e na superação dos obstáculos como resultantes da vontade individual dos personagens, em que suas ações obedecem a uma linearidade, numa relação causa/efeito, visando a atingir o desfecho. Na forma ilusionista de teatro, o público é envolvido por uma estética que o aprisiona à ação dramática, não lhe permitindo

¹⁵⁴ VIANNA FILHO, *op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 218.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 218.

¹⁵⁷ BRECHT, Notas sobre a ópera Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny. In: _____. *Estudos sobre teatro*, p. 16.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 185.

uma tomada de posição, pois “consome-lhe a atividade”¹⁵⁹. É contra esse tipo de realismo que Vianninha irá se insurgir:

O realismo nunca deixou de ser uma revolta. A tentativa de transformar a realidade para adaptá-la aos padrões éticos que devem caracterizar o ser humano ideal mantém valores de solidariedade, sacrifício, abnegação, etc., ainda que abstratos e transformados em objetivos. O realista não está atrás de novos valores para a realidade que se modifica; quer recuar a realidade para valores ideais que, de qualquer forma, compõem historicamente a luta do homem pela sua liberdade.¹⁶⁰

Tal concepção impõe a aceitação da realidade estática, pois seus personagens não a compreendem como determinante. A resolução dos conflitos continua encerrada entre quatro paredes, e será apenas momentânea, pois não pressupõe a transformação da realidade. A determinação encontra-se no indivíduo, que obedece apenas à sua consciência, que é soberana.

Nunca o ser social formula valores necessários que a consciência social precisa utilizar para se adaptar à realidade com um mínimo de atrito e desgaste. No realismo é a consciência social que precisa ser conhecida; seus vícios imutáveis, suas razões inescrutáveis. A este conhecimento corresponderá uma vida mais tranquila com Coca-Cola, torradeira, guerras com a vitória garantida, etc. No realismo tudo surge da vontade humana que cria as circunstâncias. Cada espetáculo realista é a consagração de valores que definem nossa irresponsabilidade social e formulam a responsabilidade do indivíduo segundo suas exclusivas necessidades. [...] O teatro realista formula e consagra o condicionamento como natural e imutável; abandona a história e se movimenta desenvolvendo ações que surgem de outras ações [...] A ação restringe-se aos momentos de desequilíbrio como se o equilíbrio social fosse ponto pacífico.¹⁶¹

O realismo crítico, como pesquisa e radiografia de uma realidade e reflexão sobre as contradições sociais mais emergentes, experimentado pelo Arena, representou um extraordinário salto no sentido de se fazer um teatro que atuasse criticamente em relação ao momento histórico, porém, não se mostrou viável como um teatro para além da própria crítica formulada. Vianninha, embora reconheça o valor do realismo brasileiro, aponta:

O realismo brasileiro ainda tem o sabor de revolta e protesto. Levantou-se diante da cultura importada que somente esclarecia e afirmava nossa natural e necessária e folclórica inferioridade. O realismo brasileiro surge para modificar esta posição e tenta caracterizar nossa realidade como resultado desse servilismo absurdo, da imensa irresponsabilidade cultural, da exploração violenta de um povo, de sua

¹⁵⁹ BRECHT, Notas sobre a ópera *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny*. In: _____. *Estudos sobre teatro*, p. 16. Grifos do autor.

¹⁶⁰ VIANNA FILHO, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶¹ VIANNA FILHO, *op. cit.*, p. 219.

desfiguração progressiva. *As peças são primárias, mas estão do nosso lado; não são obras-primas da irresponsabilidade.*¹⁶²

Vianninha percebe a hegemonia do realismo enquanto forma gasta, que não permite uma ação objetiva sobre a realidade. À maneira de Brecht, entende a impossibilidade de a forma dramática atuar significativamente na formação de uma nova mentalidade, absolutamente necessária ao momento historicamente passível de transformação. A oportunidade que se apresenta à sociedade brasileira, é favorável a mudanças, que podem representar avanços substanciais nas conquistas populares.

A opção por uma estrutura épica para a composição de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, vem ao encontro da necessidade de se fazer um teatro de características populares, não apenas em seus aspectos temáticos e estruturais, como o realizado no Arena, mas, sobretudo, no que se refere a seu alcance quantitativo de público. Nesse sentido, compreendeu que o realismo crítico e psicológico não dava mais conta.

A peça surge, então, a partir de uma profunda crise que, em 1960, já está bastante acirrada no interior do Arena. Uma crise política que irá repercutir no campo estético, que, por seu turno, além de produto, é também fator de acirramento das divergências. Política e estética num processo de mútua influência e determinação: *o projeto político impõe uma reformulação estética; uma nova estética é necessária para a correta aplicação da linha política.*

Ao utilizar a forma dramático-realista para discutir os mecanismos do suborno e da corrupção, em *Chapetuba*, Vianninha parte dos conflitos individuais, confinando a trama nas motivações interiores dos personagens, visando a promover, assim, uma reflexão sobre os “desvios” da sociedade capitalista e sobre o momento histórico brasileiro. Já em *A mais-valia*, na qual também discute a força do dinheiro na sociedade capitalista, seus propósitos são claramente o de fazer um teatro didático, caracteristicamente propagandista, que exponha e explique os mecanismos da exploração capitalista da força de trabalho, que é “aquela parte do valor total da mercadoria na qual está realizado o *sobretabalho* ou o *trabalho não pago*”¹⁶³, que produz o lucro.

¹⁶² *Idem*, p. 220, grifo nosso.

¹⁶³ MARX, Karl. *Salário, preço e lucro*, p. 57.

Para tanto, era necessária uma nova forma que permitisse a ampliação das possibilidades cênicas, visando o desenvolvimento didático do tema, ao mesmo tempo em que resgatava elementos da comédia musical brasileira, assim como das chanchadas. Tudo isso subordinado à técnica precisa do teatro épico, aplicado à realidade cultural brasileira.

O resultado final do texto era uma sequência de cenas que tinham como ideia central o efeito social da “mais-valia”. Mas, a ação central era bem variada. As cenas se sucediam mostrando momentos da vida do homem comum esmagado sob o peso do processo industrial, alternando com cenas onde a ideia e a proposta da “mais-valia” eram apresentadas como fórmulas a serem descobertas e entendidas na sua essência mais profunda.¹⁶⁴

É a primeira vez que Vianninha estabelece um contato mais estreito com a forma épica de teatro¹⁶⁵, que, ao contrário do dramático, é trabalhado com o *gestus social*, proposto por Bertolt Brecht. Seu objetivo é construir um nível diferenciado de entendimento da fábula, e, com isso, operar uma nova forma de recepção, agora mais dinâmica e objetiva, atendendo, com maior eficácia, aos propósitos de um teatro atuante. A forma didática e documental da peça se apoia, também, nas experiências desenvolvidas por Piscator, que, antecipando as pesquisas brechtianas, entendia que

O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia mais especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador. Não devia tão-somente (*sic*)

¹⁶⁴ ASSIS, Chico de. A “mais-valia”: pensando num mundo melhor. In: VIANNA FILHO, *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p. 214.

¹⁶⁵ Não se pode, e nem se pretende, criar uma cortina de fumaça e ignorar a influência exercida pela estrutura dramática de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, na confecção de *A mais-valia*. A peça de Boal, que teve sua estreia em maio de 1960, é a primeira experiência dramática a se utilizar das técnicas brechtianas no Brasil, e se caracteriza como uma descarada denúncia e uma crítica debochada ao subdesenvolvimento, ao imperialismo e articulações políticas e negociatas que interferem diretamente na vida do personagem José da Silva, alegoria e síntese do povo brasileiro. A peça não tem necessariamente um enredo, são cenas – esquetes – que se organizam tematicamente, com o objetivo de reproduzir diversas situações em que se identificam as mazelas sociais, políticas e econômicas da sociedade brasileira. Boal, no artigo para o programa do espetáculo, esclarece: “Porque uma peça tão quebradinha, com tantos personagens e tanta cena, e música e canções? Não nego que a peça apresente certa anarquia na seleção de seus elementos. (...) O objetivo era escrever uma peça que apresentasse diferentes características da sociedade, diferentes meios sociais e psicologias, sem contudo interliga-los por nenhum enredo que não fosse a simples apresentação de um show por uma equipe circense” *apud* MOSTAÇO, *Teatro e política: Arena Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*, p. 39-40.

Sábato Magaldi acrescenta que “a quase falta de estrutura da peça, porém, é apenas aparente. O flagrante episódico nasce de uma necessidade íntima da trama. O arcabouço define-se em função da personagem José da Silva, que estabelece a unidade do texto. A técnica incide no procedimento épico. [...] Outra proximidade do texto com a teoria brechtiana está no didatismo das canções finais das várias cenas, embora ele se mostre mais um “suplemento” do espetáculo do que propriamente uma exigência orgânica do original”. MAGALDI, *Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo*, p. 40.

comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento.¹⁶⁶

Suas pesquisas foram dirigidas com o propósito de se conseguir uma “ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundos planos; uma continuação da peça para além da moldura da coisa apenas dramática”¹⁶⁷. Vianninha buscou nos recursos extrateatrais piscatorianos, como projeções de *slides* e imagens em movimento, cartazes e faixas, possibilidades de aproximação e esclarecimento didático das relações históricas, econômicas e políticas contidas na produção do lucro, um conceito de difícil realização cênica para os parâmetros da estrutura dramática:

O *valor* da força de trabalho é determinado pela quantidade de trabalho necessário para a manter ou reproduzir, mas o *uso* dessa força de trabalho está bem limitado pelas energias ativas e pela força física do trabalhador. O valor diário ou semanal da força de trabalho é completamente distinto do exercício diário ou semanal dessa força. [...] A quantidade de trabalho pela qual o *valor* da força de trabalho do operário é limitado, de modo algum constitui um limite para a quantidade de trabalho que a sua força de trabalho está apta a fornecer.¹⁶⁸

Vianninha pesquisa, também, as origens do teatro musical brasileiro e, nas revistas¹⁶⁹, encontra não só a música, mas, sobretudo, a irreverência, que irá marcar definitivamente sua dramaturgia. Além disso, investe na comédia musical como forma popular e de maior alcance em seus recursos. Chico de Assis assumiu a direção do espetáculo, que aconteceu no Teatro da Faculdade de Arquitetura, no Rio de Janeiro, aponta algumas características do espetáculo:

Havia música, e por isso convidei Carlos Lyra [...] para compor as canções que o Vianinha tinha criado para a peça. [...] um cenário de 15 metros de altura com vários planos. Num deles ia ficar o conjunto musical, e nos outros desenvolviam as cenas. [...] pensamos em usar cinema, e Leon Hirszman veio trabalhar com a gente. Depois do cinema inventamos *slides* e fomos inventando uma parafernália de meios que redundou numa revista musical.¹⁷⁰

¹⁶⁶ PISCATOR, *Teatro político*, p. 53.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 69.

¹⁶⁸ MARX, *Idem*, p. 50.

¹⁶⁹ A revista é um “gênero autenticamente nacional, com regras e padrões de realização. Apesar de ser um gênero importado, adquiriu aqui uma fisionomia nacional com estrutura e convenções que foram se modificando com o passar do tempo. Estruturas e convenções cujas raízes absorveram a seiva popular, peculiar à sua natureza.” Cf. VENEZIANO, *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, p. 24. Ver também: _____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: UNICAMP, 1991. As duas obras se completam, oferecendo uma das mais amplas e profundas pesquisas sobre o gênero realizadas no Brasil. Outras valiosas informações sobre a revista, na perspectiva de atores, diretores e produtores, podem ser conferidas em DEPOIMENTOS III, *Personalidades teatrais*. Rio de Janeiro: MEC / SEC / SNT, 1981.

¹⁷⁰ ASSIS, *op. cit.*, p. 214.

A participação de Chico de Assis, na direção do espetáculo, é fundamental, no âmbito da compreensão e aplicação cênica das pesquisas estéticas propostas, e, também, por sua aproximação política e ideológica com Vianninha. Realiza um espetáculo que marca definitivamente um novo momento do nosso teatro: “muita gente não entendeu no início que aquele texto estava propondo novos caminhos para o teatro nacional”¹⁷¹. A polêmica envolve, num primeiro momento, até mesmo o autor:

O Vianinha não concordou logo de saída com a concepção do espetáculo; ele tinha, é claro, imaginado muita coisa de forma bem diferente do que tinha assistido. Discutimos um pouco, mas no correr de breve tempo ele também resolveu sair do Arena e veio fazer um papel na montagem. Não consigo esquecer de sua figura alta e magra dançando na Arena da Faculdade de Arquitetura, dançando e cantando e dizendo seu texto numa total integração do autor e ator.¹⁷²

A definição da forma épica, como estética dominante, pode ser verificada em sua forma narrativa, quando é anunciada o início do espetáculo, numa apresentação dos atores, em forma de coro:

Atenção! Vai começar a função!
 Não será o melhor espetáculo da Terra,
 Pobre de terra como ainda será.
 Mas:
 Não faremos chorar porque o croquete sobrou,
 Rir não faremos porque o croquete faltou.
 Queremos cantar o que sabemos,
 Apesar de pouco sabermos;
 Queremos fazer vocês rirem
 Da graça que ninguém tem.
 [...]
 Somos poucos: eu, eu, Abreu, Romeu, Tadeu, Dirceu
 Edivirges Seixas Dosório.
 José não veio com dor na espinha,
 André faltou porque deflorou a vizinha.
 Então é fazer papeis a mão-cheia:
 Mudo de roupa sou bom, sou mau, sou gago,
 Sou quatro, mocinho, fico na fila.¹⁷³ (p. 224-225)

Nas primeiras rubricas encontramos indicações como:

[...] um painel onde está desenhada uma linda piscina “guarujazenta”. No painel se lê “piscina”. Um baú em cena, no fundo, guarda todos os apetrechos que os

¹⁷¹ *Idem*, p. 213.

¹⁷² *Idem*, p. 215.

¹⁷³ Todas as citações da peça serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelos números de página entre parêntesis, na edição que consta das referências bibliográficas. VIANNA FILHO, A mais-valia vai acabar, seu Edgar. In: _____. *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p. 224-225.

atores utilizam durante o espetáculo. [...] Um dos capitalistas segura o sol pendurado num pedaço de arame. (p. 225)

Os personagens são apresentados como representações sociais, alegorias e estereótipos, como, por exemplo, *Desgraçado*, *Capitalista*, *Figurante*, *Vendedor*, *Barbeiro*, *Sujeito*, *Indivíduo*, *Vovó*, *Velho*, etc. As cenas são articuladas a partir de um fio condutor que as une, sem, no entanto, estabelecer uma dependência a um nexos causal, permitindo, assim, sua autonomia em relação às outras, respeitando a proposta brechtiana: “cada cena em função de si mesma”¹⁷⁴. Tendo como referência essa nova composição dramaturgica, o percurso percorrido pelo personagem – da ignorância ao esclarecimento –, ao invés de obedecer a uma lógica linear de acontecimentos, transcorre em saltos, em que cada cena apresenta uma etapa distinta desse percurso. Ao contrário da “forma dramática”, a “forma épica” trabalha a “tensão no decurso da ação”, e não no seu desfecho¹⁷⁵.

Estabelecidos os parâmetros estéticos, a peça inicia o processo de investigação da origem do lucro. Mas que não se espere nenhum didatismo que não seja formulado através da utilização de recursos cômicos, e mesmo farsescos, com passagens, também, pelo mais descarado melodrama. Os *Desgraçados*, revoltados com a exploração do trabalho a que são submetidos, e, liderados pelo *Desgraçado 4*, iniciam o movimento reivindicatório contra os “dois minutos de descanso e lamba as unhas” (p. 226). Estabelece-se um confronto dentro do próprio movimento, entre *D4*, operário consciente, que sabe que existe um processo de exploração, e *D3*, que defende os interesses do patrão:

D 4 – Não! Chega pra mim. Eu só trabalho, trabalho, trabalho... (*Perde o fôlego*)

D 3 - Eu te ajudo: trabalho, trabalho, trabalho...

D 4 – E tenho dois minutos de descanso: nunca vi o sol, não tomei leite condensado, não canto na rua, esqueci de sentar, quando chega a hora de descansar, fico pensando na hora de trabalhar! Chega!

D 1 – A paga vem depois... quando a gente morre! (*Canta*)

Você vira um anjo todo branco,

Rindo sempre da brancura,

Bebe leite em teta de nuvem,

Não tem mais fome, não tem saudade,

Pinta o céu de cor de felicidade!

D 3 – Mas lá não tem mulher!

D 4 – Lá não me deixam entrar: rasgado, zangado, parado, descascado, cansado, desmanchado.

¹⁷⁴ BRECHT, *Estudos sobre teatro*, p. 16.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 59.

D 3 – E mesmo se deixarem: você fica de camisola, com asa nas costas, morrendo de vergonha, com medo de cair, sem mulher. Rindo amarelo da sem-gracice que tem.

D 4 – E o patrão todo folgado. Quando fica sujo é com creme chantili no bigode, por causa do pagode.

[...]

D 1 – Mulher, raiva do próximo e do afastado... é isso a danação! Você não quer trabalhar porque é vagabundo, bundo; quer ficar escrevendo nome feio em latrina, trina; assistindo partida de futebol, tebol; dançando em carnaval, naval; quer jogar sinuca com uma mão só, só; espiando a irmã de seu amigo pelo buraco da fechadura dura. [...] Vocês querem é sossego, chamego, aconchego, labrego!

D 3 – Eu quero mulher.

D 4 – Que sossego? Eu não quero é virar catupiri. Não quero viver tendo vontade de gritar: pa-ra-le-le-pí-pe-do! A-ba-ca-xi!

D 3 – So-fia Lo-ren!

D 1 – Você é um pecador! Esse fogo que arde no seu peito é a raiva, o desrespeito. Gente assim é que mija no muro, põe dedo no nariz, não limpa o pé no tapete, deixa crescer o topete.

D 4 – E o patrão, poltrão?

D 1 – Ele pode, capão! Ele sabe o que faz. Leu nos livros a educação. Pra condessa não diz palavrão, na igreja põe seu tostão, na Indochina fala Indochinão.

D 3 – E tem tudo quanto é mulher de colher.

D 4 – Vamos reclamar. (p. 227-228)

O foco da ação é transferido para o grupo de capitalistas, que reagem à manifestação dos operários, revelando a lógica do patrão, que “justifica” a produção do lucro, dramatizada numa cena em que, depois de marchas e contramarchas, carregadas de melodrama barato, atinge suas cores mais fortes no discurso final do personagem *Capitalista 2*:

Eis a minha história, sem enfeites e macetes. Deslutei, destrabalhei sem descanso e desvenci. Não era preciso vender um pouco mais caro, seu Amaro? Era preciso. Meu lucro tinha de existir para extinguir em todos os recônditos recantos do mundo os homens que sugam como vampiros imundos o trabalho de seus semelhantes. E preciso continuar a ganhar – para a luta continuar. Vendo mais caro – nada oculto dos homens de bem – para construir novas máquinas, novas vidas. Toda vez que estiver em jogo a dignidade do homem, eu responderei – presente. Um soldado a mais no exército que luta em nome da vida, do sonho dos poetas, de um mundo melhor, todo flores, crisântemos, sorrisos, todo mãos apertando mãos, bocas comendo pães. (p. 236-237)

Dentre os vários recursos que visam a obtenção do cômico, deparamos com a subversão da linguagem, seja na criação de neologismos (muitas vezes, beirando o absurdo), como também a perversão da norma culta e a utilização de rimas, absolutamente forçadas, que não possuem nenhum valor poético, mas contribuem na fixação do efeito pretendido.

Ao discurso do *Capitalista 2*, é contraposta a revelação dos mecanismos da mais-valia. A necessidade de compreender os fatores que determinam sua miserável condição de vida, levam o *Desgraçado 4* a se indignar e questionar “alguma coisa”, que ele, mesmo ainda não sabendo o que seja, sabe que é a causa de sua dor.

Podem disfarçar e me enganar, podem tocar tango, anular gol de Pelé, que na Índia é muito pior, que o Brasil é rico de fazer dó, que eu estou aqui porque quis, que o calor arrebenta o verniz. Podem fazer pinga da verde, da branca, da amarela. Quem nasceu pra tostão nunca chegará ao milhão e ficará mijão e pagão. Só uma coisa vocês não podem esconder, porque vocês não podem sentir! É essa dor de barriga, é essa dor no meu peito – é essa dor que eu tenho de mim! Precisamos descobrir imediatamente de onde vem essa dor, essa raiva enrugada, o macacão que não sai do meu corpo. (p. 245)

A investigação do *Desgraçado 4* vai aos poucos revelando os motivos daquela dor que o aflige. Ele descobre que no processo de compra e venda, alguns ganham e não perdem.

D 4 – Estou rindo porque descobri uma coisa sozinho da Silva aqui na minha cabeça. Sujo, rasgado, sem cueca, sem ver peru, descobri uma coisa. No começo dessa peça sem graça de desgraça, um homem muito rico, de muito bom bico, disse que ele tinha lucro porque vendia um pouco mais caro o que ele fazia trabalhando como burro chucro! E era mentira. E é mentira. Ele mentiu e fingiu e fugiu. Se ele vendesse um pouquinho mais caro do que é, comprava dos outros um pouquinho mais caro do que é – e tudo acontecia sempre como aconteceu com vocês – ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo... (*Barbeiro 1 dá-lhe um tapa nas costas*)

Barbeiro 1 – Enguiçou.

D 4 – Obrigado. Mas tem gente que ganha e não perde e tem cueca, peru, não come angu e não tem vontade de descobrir! Eu vou descobri mais só com a minha cabeça, meus olhos, minha vidinha amarela... Eu descobri, bibi! A gente pode descobrir as coisas atrás do jeitão mentiroso que elas têm, Belém bem, bem. (p. 253)

Através de várias cenas ilustrativas da produção da mais-valia, *D4* toma consciência do percurso de obtenção do lucro e do processo de exploração do trabalho. No confronto final dos *Desgraçados* com os *Capitalistas*, *D4* revela a todos: se o operário é dono da sua força de trabalho, o produto do seu trabalho é igualmente seu.

D 4 – Ô gordinho. Nós descobrimos uma coisa quando os olhos abrimos. Tudo que os gordinhos têm é nosso também. A gente quer o que é da gente pra não ser mais pingente. Tudo é nosso, ô, gordinho. E eu preciso de um médico, de um dentista, descanso, tenho dor de barriga, pés inchados, não consigo mais comer, tenho dor de cabeça, estou ficando magro, choro à toa, pego gripe quando tomo garoa, estou perdendo a memória, a história, não enxergo direito, estou perdendo o peito – durmo de pé – só sobra a vontade. A vontade de não ter mais isso na vida. E vontade só morre quando seca a veia por onde ela corre.

C 1 – Por que é que tudo é de vocês, morto de fome?

D 4 – Porque eu trabalho oito horas por dia... eu vendo a minha força que já não tem força durante oito horas... e para fazer com que a força continue dentro de mim... pra continuar a viver – eu gasto uns dez minutinhos de trabalho dos outros. O resto do meu trabalho fica com você, gordinho.

[...]

C 1 – [...] Isso tudo é mentira que contaram pra vocês. Nós temos nossos cientistas, economistas, puxa-saquistas que estudaram e pensaram... E agora vocês – meia dúzia de gatos pingados, suados, mijados – com essa história? Tudo é mentira que o Capeta põe no coração de gente ruim que não se contenta com o pão e querem ver tudo feito um vulcão. Rua.

D 4 – Eu exijo, gordinho.

C 1 – Gordinho é a mãe! Ninguém exige coisa sem cabimento. Faça um requerimento.

D 4 – O requerimento nunca se lê.

C 1 – Faça outro requerimento requerendo a leitura do requerimento. E para se concentrar em praça pública é preciso licença. (*C2 põe um boné de guarda e dispersa os desgraçados. D4 sobe no baú*)

D 4 – Companheiros.

C 1 – Isso é subversivo. Transtorno da ordem pública! Cana! (*C2 vestido de guarda coloca uma grade na frente de 4. Os desgraçados vão saindo abatidos. D1 começa a rezar. Espera. Nada acontece*)

D 1 – (*Olhando para cima*) Eu entendi, doutor. O senhor não tem nada que ver com isso não é? Um momento! (*Todos param*) Ou o 4 sai de cana ou a gente para o trabalho! (*Todos apoiam. Cruzam os braços*)

C 1 – Pois parem.

C 3 – Não posso, 1. A minha fábrica... eu preciso terminar a minha produção agora.

C 2 – Eu também.

C 1 – Você o que precisa é parar de urinar! Pois parem.

C 3 – Vai ficar tudo encajado, amontoado.

C 2 – Sua fábrica também não vai produzir... Você perde o dinheiro para as eleições.

C 1 – Soltem o 4. (*C2 põe o boné. Todo molhado. Solta o 4. Os desgraçados aplaudem, os capitalistas olham da janela. Amedrontados. 1 e 4 se abraçam*)

D 4 – Você é meu amigo, 1.

D 1 – Você é que é meu amigo, 4.

D 4 – Eu estou feliz, 1.

D 1 – Eu estou feliz, 4.

D 4 – Precisamos contar pra todo mundo. Precisamos pensar mais e descobrir como as coisas são. Vamos contar, falar, cantar, berrar, sussurrar, esfregar...

D 1 – Contar que bem que a gente já podia ganhar mais.

D 4 – Ganhar mais? Fomos nós que fizemos tudo isso, 1! Essa avenida é tua, essa casa é tua, como o sol, o mar que é seu meu, do Abreu... como o ar. Jornal, leite, a gravata, a bola de futebol, papel pra fazer cheque, rolha de uísque, paralelepípedo. (*Avançam para o público. O coro de figurantes repete as últimas palavras do que eles dizem*)

D 1 – Joaquim – o sapato é teu, o pão é teu, sabão é teu, roupão é teu, serpentina é tua, tambor é teu, navio é teu, avião é teu...

[...]

D 1 – Gente – o trem é teu, o riso é teu, linotipo é tua, aço é teu, eletricidade é teu, prensa é tua, rotativa é teu, tear é teu, torno é teu, segadeira é tua, martelo é teu, rotativa é teu, o sonho é teu, a foice é tua, o samba é teu, o amor é teu, a lembrança é tua, a lua é tua. A vida é teu! A vida é tua!

Coro – A vida é tua! A vida é tua! (*A cortina fecha de golpe*)

Sujeito – (*Põe a cara fora da cortina – dá três pulinhos. Só o cara é que se vê*)
A mais-valia vai acabar – seu Edgar! (p. 275-278)

Através da dialética *ignorância e esclarecimento*, a peça discute não só o acesso ao conhecimento da produção da mais-valia, como, também, a conscientização do operário em sua luta contra a exploração, particularmente representada pelo *DI*: de defensor do discurso do patrão, se engaja na luta de sua classe. Tal condição só se torna possível por sua capacidade – ainda em processo – de reconhecer a exploração do capital sobre o trabalho.

A mais-valia vai acabar, seu Edgar é uma “resposta” à crise vivenciada pelo Arena – e, por Vianninha, no Arena. Suas inquietações políticas e estéticas se aprofundam. A peça aponta um caminho para resolução de sua proposta; o contato com o pensamento brechtiano oferece as ferramentas necessárias para o desbravamento de uma nova seara. A admiração e o estudo em torno do épico brechtiano, por parte de Vianninha, podem ser verificados em alguns de seus escritos teóricos, em que faz referências ao pensamento do dramaturgo alemão:

Brecht para mim [...] é artista antes de ser homem. É consciente de suas responsabilidades. Faz o preciso e não faz o que pode fazer com as armas anárquicas que lhe entrega uma sociedade alienada. Os gregos eu já li, e nunca vi, desde então, tanta responsabilidade e clareza. [...] Brecht faz um teatro ético. Exclusivamente ético. A arte para ele é o que trata da ética instintiva do homem que ele apanha empiricamente da realidade – e que só a arte pode organizar e dirigir conscientemente. Isto não exclui a inspiração, a intuição, etc. dando-lhes os lugares certos e correspondentes na escala normal de necessidade e causalidade, libertam-na para os mais altos voos. Os do pensamento.¹⁷⁶

A descoberta do *modelo* brechtiano não apenas como teoria estética dramaturgica, mas, sobretudo, como prática marxista aplicada ao teatro, foi fundamental no desenvolvimento da obra oduvaldiana. Sua assimilação dialética do pensamento de Bertolt Brecht definiu sua forma. Mesmo naquelas peças em que o psicológico se impõe, a análise das contradições de seus personagens ganhou relevo especial proporcionado pelo método de análise dialética apontado por Brecht.

As investigações sobre o caráter popular do teatro promovem um enorme salto qualitativo com *A mais-valia*: as pesquisas realizadas adquirem um desenho muito particular, e se instauram como modelo que, certamente, sofrerá modificações estruturais,

¹⁷⁶ VIANNA FILHO, Alienação e irresponsabilidade. In: PEIXOTO, *op. cit.*, p. 60-61.

mas que poderá ser percebido em muitas de suas peças¹⁷⁷, atingindo sua maturidade estética e técnica em *Rasga coração*, onde consegue a união da revista com o documentário, do realismo psicológico com o realismo dialético, da estrutura da peça bem feita com recursos extra teatrais.

¹⁷⁷ Como registro, podemos citar as peças: *Brasil versão brasileira*, *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*, *Opinião*. Inúmeros foram os “autos” e as “peças-caminhão”, produzidos pelo CPC e que herdaram a mesma estrutura, porém, seria muito difícil definir todas aquelas nas quais Vianninha tenha colaborado como autor, pois nem todas é possível identificar a autoria, uma vez que o CPC possuía uma equipe de redatores. Muitas delas foram escritas a várias mãos, como, por exemplo, *Auto dos 99%*, assinada por Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estêvan Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho.

3.3.4 – CPC da UNE: revolução no Brasil

O radicalismo político-estético cepecista deve ser compreendido como resposta a um momento histórico em que se acreditava que as condições revolucionárias, em seu caráter subjetivo e objetivo, estavam colocadas, só faltando mesmo a mobilização das massas, pois as liberdades democráticas, embora ainda limitadas, permitiam um nível de organização substancialmente diferenciado. Como já ressaltado anteriormente, as condições políticas do país juscelinista possibilitaram a rearticulação do movimento de esquerda hegemônico pelo PCB. O rompimento com o dogmatismo stalinista, que havia distanciado o Partido do movimento de massas¹⁷⁸, permite uma nova aproximação dos comunistas com o proletariado. A orientação nacional e democrática afasta o PCB da estreiteza política, considerando, inclusive, a existência de uma burguesia progressista, que, se não iria cerrar fileira com a esquerda, acreditava na possibilidade de crescimento do país, através de uma indústria forte e combativa. A vitória da Revolução Cubana criou novas esperanças para a revolução popular, mostrando que é possível derrotar o inimigo, e chancelou a luta contra o imperialismo estadunidense. O CPC da UNE, herdeiro do projeto do Arena, encontra um campo fértil para sua manifestação:

[...] o CPC [deve ser] examinado como expressão de um contexto político específico, grávido de contradições bastante singulares tanto no nível político, nacional e internacional, quanto no nível cultural [...] no nível político é impossível pensar no CPC fora dos nem sempre nítidos contornos que assumia, no Brasil de 1961 a 1964, o projeto de reformas de base e desenvolvimentismo nacional frente a um reordenamento monopolista do capitalismo internacional e especialmente em face de uma agressiva redefinição do imperialismo norte-americano em relação à América Latina após o triunfo da Revolução Cubana, em janeiro de 1959.¹⁷⁹

O projeto de revolução popular no Brasil vincula-se, a partir de abril de 1961, ao projeto político-cultural do CPC da UNE, com sede no Rio de Janeiro. Estudantes, intelectuais e artistas se unem num projeto único, movidos pela crença da transformação social, certos de que lutavam por um país mais justo, por uma sociedade igualitária e pela

¹⁷⁸ “Foi a época em que o partido adotou a política mais stalinista e rígida de toda a sua existência: o Comitê Central deliberava com quem os militantes iriam casar; era proibido falar com trotsquista e, se tivesse algum trotsquista na família, tinha que sair imediatamente de casa; na cadeia, o comunista não podia sequer declinar o seu nome e profissão (muita gente era espancada barbaramente só para preencher a ficha de qualificação criminal); e, nas portas das fábricas, os comunistas muitas vezes apanhavam dos operários quando tentavam impor as ideias do voto em branco e fazer propaganda contra Getúlio, que continuava tendo grande carisma popular e sendo o “Pai dos Pobres”, apesar de todas as atrocidades de cometera durante o Estado Novo”. MORAES; VIANA, *Prestes: lutas e autocríticas*, p. 121.

¹⁷⁹ PEIXOTO, *O melhor teatro do CPC da UNE*, p. 10.

soberania do seu povo. Um trecho da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar* parece ter sido escrito para ser o lema do CPC: “Precisamos contar pra todo mundo. Precisamos pensar mais e descobrir como as coisas são. Vamos contar, falar, cantar, berrar, sussurrar, esfregar...”¹⁸⁰.

[...] houve uma confluência de interesses. Se você for analisar só do ponto de vista dos estudantes, que descobriram a atividade artística como um instrumento da luta política, você estará analisando errado. Mas se for analisar ao contrário, que foram só os artistas e intelectuais que descobriram, também acho que estará errada. Acho que houve uma confluência. Por um lado, o movimento estudantil, num processo de explosão, de mobilização, de fortalecimento da sua liderança, pegando a questão da luta pela reforma universitária com muita força, buscando novos métodos de mobilização para o conjunto dos estudantes do Brasil. E aí surge a ideia da UNE Volante. Por outro lado, os intelectuais que, naquele momento, discutiam algo que está sempre presente na luta, na reflexão dos artistas e intelectuais, que é a questão da arte pela arte, ou da arte como instrumento de expressão dos problemas sociais. Naquele momento, o pessoal que constituiu o núcleo do CPC questionava essa concepção da arte pela arte. É claro que não tinha clareza do aspecto estético, da forma etc, mas compreendia a arte como instrumento de expressão dos problemas da sociedade.¹⁸¹

Em termos estéticos, políticos e ideológicos, o CPC, conforme acentua Peixoto,

[...] não foi um bloco monolítico, isento de divergências e contradições internas: havia um clima permanente de crítica e autocrítica, um questionamento e uma inquietação viva incentivada pela evolução política do país e pela ânsia de participação social e política, cada vez mais intensa, de inúmeros intelectuais e artista em diversos Estados.¹⁸²

Essa participação, no âmbito artístico e cultural, se efetivava nas diversas frentes encampadas pelo CPC: teatro (espetáculos, seminários de dramaturgia, cursos de formação de atores), literatura (livros de poesias, reportagens e cordel), música, discos, cinema¹⁸³. Todas as atividades visando objetivamente a conscientização e politização de estudantes e trabalhadores. Já no âmbito das organizações partidárias, os comunistas e os católicos ligados à Ação Popular (AP), assumiam a hegemonia política e ideológica do CPC e da UNE. Apesar de suas divergências¹⁸⁴, conseguiram uma unidade de ação,

¹⁸⁰ VIANNA FILHO, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. In: _____. *Op. cit.*, p. 277.

¹⁸¹ Depoimento Aldo Arantes. In: BARCELOS, *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, p. 27.

¹⁸² PEIXOTO, *op. cit.*, p. 9-10. É importante ressaltar que Peixoto registra sobre essa tensão existente internamente, quando registra a existência de uma censura interna sobre a peça de Carlos Estêvam, *A vez da recusa*: “[...] talvez o texto mais polêmico e fascinante da dramaturgia do CPC justamente porque questiona o próprio significado da proclamada aliança operário-estudantil, foi julgada inoportuna e proibida pela própria direção da UNE após sua estreia, em Niterói, dirigida por Chico de Assis.” (p. 14)

¹⁸³ Cf. Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELOS, *op. cit.*, p. 447-452.

¹⁸⁴ Na peça *Brasil, versão brasileira*, Vianninha confronta operários comunistas e católicos na luta pela soberania do petróleo. Ver texto completo da peça em PEIXOTO, *op. cit.*, p. 249-317.

mesmo porque, em termos programáticos, suas visões em relação à cultura popular não diferiam substancialmente¹⁸⁵:

Na sua totalidade, era uma gente que acreditava na necessidade de transformar a sociedade brasileira, e que considerava o socialismo como o caminho para resolver esse problema. Mas é claro que, como composição política, havia duas forças básicas dentro do CPC: a AP de um lado e o PC de outro. Mas no Centro Popular de Cultura era basicamente o PC que trabalhava, enquanto que na diretoria da UNE estava a AP.¹⁸⁶

O teatro foi o carro-chefe das atividades artísticas e culturais do CPC. No “Relatório” publicado, o teatro é o que mais merece destaque em sua prestação de contas, e, ainda assim, só estão registradas, com respectivos títulos, datas e locais de apresentações as peças de maior porte; as *peças-caminhão* e/ou esquetes, praticamente não foram registrados no referido “Relatório”. Nossa opinião é de que houve uma percepção da eficácia do teatro como veículo de agitação e propaganda¹⁸⁷. Nesse sentido, investiu-se muito alto no espetáculo teatral, entendendo-o como poderoso agente transformador político e formador de consciência.

O teatro, assim como a arte, se transforma e existe a partir de uma estreita relação que estabelece com valores culturais e sociais próprios do seu tempo¹⁸⁸. *O modo de se conceber o fenômeno teatral, sua expressão estética e política, será determinado pelo grau de liberdade que cada povo desfruta em seu momento histórico*. Quanto maior a liberdade, mais livre será sua expressão; quanto menor a liberdade, espera-se maior a sua combatividade contra esse estado de opressão e censura, maior a sua necessidade de denúncia – forma e conteúdo se unem criando novas maneiras que irão refletir essa contradição básica do ser humano: necessidade/possibilidade, pois é dela que o teatro se alimenta.

O teatro, por suas características, possui uma extraordinária capacidade de transformar as pessoas. E como são os homens que transformam a sociedade, o teatro torna-se, então, um grande *cadinho* de inquietação, onde se estimulam e se aprimoram as consciências. Provocado por reflexões acerca das relações sociais estabelecidas no palco,

¹⁸⁵ Para maiores detalhes sobre as posições política da AP em relação à cultura: AP / Cultura popular. In: FÁVERO, *op. cit.*, p. 15-31.

¹⁸⁶ Depoimento Ferreira Gullar. In: BARCELOS, *op. cit.*, p. 212.

¹⁸⁷ Conforme análise que elaboramos acima: “3.3 – O nacional e popular: uma alternativa para o Brasil”.

¹⁸⁸ Aqui, parafraseamos Bertolt Brecht: “tudo se transforma é próprio apenas do seu tempo”, versos do poema “Canção do escritor de peças”, in: BRECHT, *Poemas*: 1913-1956,

e, a partir delas, o homem é instigado a lançar um novo olhar sobre a sua própria existência e dela passa a questionar pontos que antes não lhe preocupavam. E essa tomada de posição, provocada por uma relação íntima e única – ator/público –, é que faz do teatro um grande agente de transformação.

O fato de ser obra de arte viva lhe confere qualidades específicas, que as outras artes não conseguem atingir tão plenamente. O ator em cena promove entendimentos e tomadas de posição, que as outras artes teriam maiores dificuldades em conseguir. Com os olhos voltados para a realidade, o teatro se apropria dos problemas sociais e os toma para si, e sobre eles registra para o público o seu compromisso histórico. Assim, entendemos o grande interesse e investimento no teatro pelo CPC. Infelizmente, não podemos ter acesso a toda sua produção dramaturgica, o que dificulta consideravelmente o estudo e a compreensão de sua abrangência no seu projeto político.

A mais-valia vai acabar, seu Edgar aponta os caminhos da dramaturgia a ser produzida. Sua forma didática estabelece os parâmetros estéticos de grande parte das peças ali encenadas: utilizando-se de uma estrutura épica e uma linguagem de fácil assimilação, os espetáculos se orientavam por uma proposta revolucionária de agitação e propaganda, visando objetivamente a conscientização popular¹⁸⁹.

O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando 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 formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular.¹⁹⁰

Colocando-se a serviço da transformação social, essa dramaturgia foi marcada pelo deboche, pela crítica ferina, explorando o humor em seu limite máximo¹⁹¹, trazendo para a cena situações que beiravam mesmo ao absurdo. À denúncia direta, não se impõe restrições de caráter estético¹⁹²: o importante é atingir seu objetivo. A adequação de sua

¹⁸⁹ Em 1961 foi criado o Seminário de Dramaturgia do CPC da UNE, “para pesquisas no campo da dramaturgia popular e autoria de peças populares para o repertório do CPC e demais organizações de cultura popular”. Cf. Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELOS, *op. cit.*, p. 448.

¹⁹⁰ VIANNA FILHO, Teatro de Rua. In: PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão, política*, p. 98.

¹⁹¹ “[...] o *Auto dos 99%*, que chegou a deslocar o maxilar de um espectador de tanto rir, em Alagoas”. Cf. História do CPC: depoimento de Carlos Estevam Martins. In: *Arte em revista n.º 3* – questão: o popular, p. 79.

¹⁹² Não pretendemos engrossar o coro daqueles que entendem que o CPC não se preocupou com o caráter artístico de suas obras, submetendo-as ao interesse meramente político. O que pretendemos é destacar a liberdade com que um autor do porte de Vianninha manipulou as diversas formas dramaturgicas numa

estrutura formal aos interesses do movimento, que se orientava a partir da “ideia de uma cultura popular, moderna, revolucionária”¹⁹³, se realizou naturalmente.

O CPC da UNE em sua atividade teatral distingue dois tipos de ação: as de teatro para grupos sociais e com os grupos sociais. No primeiro tipo, o CPC tem duas áreas de experiência: um teatro de agitação política, focalizando temas imediatos de reivindicações populares e denúncias de ações políticas, contrárias aos interesses nacionais, levado em praça pública, em carreta, em comícios populares; e um teatro que, partindo do que já foi alcançado e ganho na dramaturgia brasileira, visa a aprofundar essa experiência no sentido de aumentar seu grau de comunicação enquanto levanta os problemas fundamentais de libertação do nosso povo. No teatro de agitação política o CPC tem atingido as grandes massas trabalhadoras nacionais mediante “autos” escritos por seu seminário de dramaturgia [...] Em sua outra área de experiência, o CPC sai do teatro de agitação política e encena peças de participação de autores contemporâneos brasileiros, como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho e outros.¹⁹⁴

Um teatro de fácil assimilação, de comunicação direta, trazendo para a cena, em forma de denúncia, as questões mais prementes da sociedade brasileira, sejam elas urbanas, rurais, ou mais dirigidas ao ambiente universitário, que compunha seu grande público, particularmente com a UNE Volante¹⁹⁵, como o caso do *Auto dos 99%*.

[...] com o objetivo de contribuir para a conscientização popular, efetivamente, [o CPC] aspirava a se constituir em uma nova vanguarda, a partir de conceitos, nem sempre bem explicados ou bem defendidos de elementos esparsos de uma estética marxista (em termos de teatro, simplificando bastante: mais Piscator, isto é, comício e agitação, do que Brecht, ou seja, reflexão e crítica): inclusive assumindo a produção de uma arte de cima para baixo como passo para instaurar uma arte de baixo para cima.¹⁹⁶

Para melhor compreender a análise efetuada por Peixoto, é necessário antes compreender os fatores estéticos e ideológicos que unem e/ou afastam os dois encenadores, uma vez que ambos pensavam um teatro atuante e transformador. Só assim

mesma peça. Isso, de acordo com o nosso entendimento, cria resultados muito mais elaborados de uma dramaturgia empenhada. Ele consegue, por exemplo, na peça *Brasil, versão brasileira*, transitar do épico piscatoriano ao brechtiano, com passagens significativas pelo realismo psicológico.

¹⁹³ Depoimento Cacá Diegues. In: BARCELOS, *op. cit.*, p. 38-39.

¹⁹⁴ Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELOS, *op. cit.*, p. 448-449.

¹⁹⁵ **UNE Volante**, “Realizando espetáculos teatrais, debates sobre arte popular, exibição de filmes documentários e espetáculos em praça pública, venda de livros e discos populares e participantes – apesar dos defeitos artísticos, da estreiteza ideológica –, o CPC da UNE contribuiu para instalar, em diversos estados brasileiros, movimentos de cultura popular, abrindo perspectiva de ação para a juventude universitária e para a intelectualidade.” Cf. Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELOS, *op. cit.*, p. 446.

¹⁹⁶ PEIXOTO, *op. cit.*, p. 11.

é possível compreender que a relação entre Piscator e Brecht não é tão contraditória quanto se pode pensar ao defrontar-se com a citação acima. Piscator afirmava que

[...] a missão [do teatro] não se pode esgotar no fato de imitar, sem críticas, a realidade, e conceber o teatro tão-somente como “espelho do seu tempo”. É tampouco essa a sua missão, como o é a de superar tal estado apenas com meios teatrais, eliminar a desarmonia pelo disfarce, apresentar o homem como fenômeno de grandeza superior numa época que na realidade o desfigura socialmente; numa palavra: agir idealmente. *A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem.*¹⁹⁷

Piscator entendia o teatro como “um parlamento e o público uma associação legisladora [...] desejava [...] não apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de *participar ativamente* da vida”¹⁹⁸. Para ele, o espetáculo teatral deve “elevar a discrepância social a elemento da acusação” e, com isso, acentuar a denúncia das mazelas sociais e promover “a subversão” da ordem natural-burguesa, visando a estabelecer uma nova ordem em que os valores atuais seriam transformados em valores orientados para o bem da massa trabalhadora, em detrimento dos privilegiados da burguesia dominante. Nesse sentido, utiliza-se de recursos não-teatrais – filmes, canções, faixas, cartazes, etc. – para melhor esclarecer e apontar os desvios da sociedade burguesa. A teatralidade do seu teatro, como forma de melhor atingir o seu público, se manifesta tanto no texto dramaturgicamente quanto na iluminação; do trabalho do ator ao figurino que o veste e o cenário sustenta; dos telões para projeções à distribuição cênica e movimentação do elenco.

O princípio de um teatro *não-aristotélico* – essencialmente *anti-catártico* – deverá orientar também o pensamento estético de Bertolt Brecht, no qual nos deparamos com o entendimento da utilização da dialética como formadora de uma reflexão crítica e, conseqüentemente, transformadora das condições sociais vigentes. Para melhor efetivação de seus propósitos, apoia-se em algumas das experiências de Piscator, conferindo-lhes novas utilizações. O distanciamento crítico é perseguido através de uma dramaturgia narrativa historicizada, e não presentificada como no realismo burguês. O realismo dialético de Brecht procura antes provocar uma reflexão crítica a partir do “espanto”, e não uma denúncia direta como o teatro político de Piscator.

¹⁹⁷ PISCATOR, *Teatro político*, p. 156, grifo nosso.

¹⁹⁸ DREWS, Wolfgang, Documento histórico – documento atual. In: PISCATOR, *op. cit.*, p. 5, grifo do autor.

Qual a atitude produtiva, face à natureza e à sociedade que nós, crianças de uma era científica, tomaremos prazerosamente em nosso teatro? Trata-se de uma atitude crítica. [...] O teatro só pode adotar esta atitude livre, se se entregar às correntes mais fortes de sua sociedade e se associar a todos os que, necessariamente, estão mais impacientes para efetuar grandes modificações nesse domínio. [...] O teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível realizar representações eficazes da realidade.¹⁹⁹

O realismo para Brecht possui uma significação diferenciada do realismo burguês (psicológico), que envolve o leitor/espectador, jogando-o para dentro da ação:

Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação a ideias e impulsos, naufraga na vida real.²⁰⁰

Para operar essa nova significação do realismo, Brecht reorganiza a *fábula*, conferindo-lhe aspectos próprios através da utilização do *gestus social*, descoberta fundamental para todo o desenvolvimento de sua teoria:

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus social*; os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc.²⁰¹

A adequação da dramaturgia cepecista às técnicas do teatro épico tem provocado, ao longo dos tempos, críticas relativas à sua própria qualidade artística, tanto dos textos quanto dos espetáculos produzidos pelo CPC. A discussão sobre o tema merece, de nossa parte, uma atenção especial. Pretendemos com isso demonstrar ainda que de maneira precária, que, ao nosso juízo, a utilização dessas técnicas contribuiu em muito para a elaboração de uma dramaturgia de qualidade bastante considerável.

A dramaturgia cepecista é, de fato, irregular. No entanto, não entendemos tal característica como fato negativo, pois são peças que se subordinam a interesses diversos e respondem esteticamente a necessidades imediatas, determinadas pelo momento histórico e político. Entendemos que uma crítica monolítica à sua produção dramaturgica não leva em consideração pelo menos duas condições distintas de produção:

¹⁹⁹ BRECHT, Pequeno organon para o teatro. In: _____. *Teatro dialético*, p. 191-192.

²⁰⁰ *Idem*, p. 218.

²⁰¹ *Idem*, p. 209.

a) as *peças-caminhão*²⁰² - peças de agitação e propaganda, de denúncia imediata, baseada em fatos políticos do dia, escritas, muitas vezes, minutos antes de sua apresentação, por isso, de curta ou curtíssima duração, frequentemente improvisadas, e apresentadas em diversos lugares, como praça pública, favelas, sindicatos, sem nenhum aparato técnico estrutural (palco, iluminação, cenografia, figurinos adequados, etc.), como também apuro ou sofisticação literária e/ou dramaturgica²⁰³. Vianninha esclarece um dos processos de feitura desses espetáculos de rua: “Dois atores na rua começam uma discussão. Quando o povo junta em volta, os dois põem suas roupas, de Tio Sam e operário e começam uma cena. Essa é uma das formas que a polícia nem sempre deixa se concretizar”²⁰⁴; e acrescenta como se efetiva, ou se busca efetivar, os objetivos políticos e ideológicos do movimento: “o CPC procura chegar ao povo a partir do nível de necessidades conscientes na massa, procurando, pelo processo, chegar, junto com o povo, à consciência de necessidades superiores”²⁰⁵

b) peças de maior fôlego dramaturgico, apresentadas com melhores recursos (o que ainda não significa ideais), através da UNE Volante e no próprio teatro da UNE. São obras que pretendem aprofundar temas através de conflitos enfrentados por personagens mais bem elaborados; utilização de diálogos precisos e de grande força dramática. Escritas a partir da junção de várias técnicas dramaturgicas, as peças apresentam sofisticada composição.

Como exemplo de peças escritas por Vianninha, para o CPC, além de *A mais-valia*, e que consideramos fazer parte do rol das grandes obras cepecista, podemos citar: *Brasil, versão Brasileira* e *Quatro quadras de terra* (originalmente, batizada *O filho da besta torta do Pajeú*). *Quatro quadras de terra* foi vencedora do prêmio Latino-Americano de Teatro da Casa de las Americas, de Havana, Cuba, o que, certamente, lhe confere uma qualidade diferenciada. Especial destaque merece *Os Azeredo mais os Benevides*, um aprofundamento do tema abordado em *Quatro quadras de terra*, e que se

²⁰² Alguns exemplos de peça-caminhão: *Não tem imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal; *O petróleo ficou nosso*, de Armando Costa, e *Petróleo e guerra na Argélia*, de Carlos Estêvam Martins. Todas as peças citadas estão reunidas em PEIXOTO, *O melhor teatro do CPC*.

²⁰³ Cf. BERLINCK, *O Centro Popular de Cultura da UNE*, p. 29.

²⁰⁴ VIANNA FILHO, Uma entrevista sobre “Quatro quadras de terra”. In: _____. *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*, p. 277.

²⁰⁵ *Idem*, p. 277.

anunciava como uma das mais arrojadas produções teatrais do CPC, quando foi abortada pelo golpe militar.

As peças de maior densidade dramática incorporam técnicas bastante sofisticadas do teatro épico como a utilização de músicas, coros falados e narração, e, também, se apropriam dos elementos piscatorianos. Peixoto ressalta a qualidade técnica e elaborada construção psicológica e emocional dos personagens de duas peças integrantes da antologia organizada por ele: *A vez da recusa*, de Carlos Estêvam Martins e *Brasil, versão brasileira*, de Vianninha:

Ambas alternam cenas mais íntimas, onde prevalece um desenvolvimento psicológico, ainda que a origem dos conflitos seja sempre de natureza eminentemente política, com cenas de massa inéditas na dramaturgia nacional: reuniões de operários ou estudantes, reuniões de bases do PCB ou encontros de representantes do poder nacional e até internacional (norte-americano). [...] ambas são coesas: começam e acabam, num tributo à estética piscatoriana, de forma mais épicas, utilizando *slides* e canções revolucionárias mas incluem, internamente, instantes de profunda emoção – os personagens não são desenhos esquemáticos, mas sim trabalhados com extrema precisão ambas tratam questões de comportamento, reponsabilidade de ações opções individuais, políticas.²⁰⁶

A produção de teatro no CPC foi de larga escala, particularmente, com as peças curtas de agitação e propaganda. É possível, a partir de uma análise qualitativa e quantitativa, afirmar que houve uma dramaturgia caracteristicamente cepecista? Nossa resposta é positiva a partir da constatação de que a assimilação e adaptação das técnicas apresentadas por Piscator e Brecht ali se fixaram e se adequaram às condições históricas do nosso teatro e à nossa realidade social. Um projeto que durou em torno de três anos, sempre mantendo suas características estéticas e construiu um conjunto de obras orientadas pelo caráter épico. Tal experiência possibilitou o surgimento e desenvolvimento de formas dramatúrgicas que se mantiveram vivas e atuantes no período de luta contra a ditadura. Assim como o CPC foi herdeiro do Arena, consideramos o Opinião herdeiro do CPC, não apenas pela participação dos antigos agitadores culturais cepecista, mas por manter e transformar a tradição do *teatro empenhado* no Brasil.

Ainda que muito já tenha sido escrito sobre o CPC, não podemos saber da totalidade de sua dramaturgia, que foi perdida, ou mesmo destruída, como relata Peixoto:

Muitos dos textos produzidos pelo CPC hoje estão desaparecidos. Alguns definitivamente perdidos. Em 1964, muitas páginas acabaram no fogo, para

²⁰⁶ PEIXOTO, *op. cit.*, p. 20-21.

segurança de seus autores ou de inocentes e até ocasionais possuidores. Do que consegui conservar, e do que consegui reunir nestes últimos anos (muita coisa me foi passada por Tereza Aragão e Ferreira Gullar), muitas páginas estão em péssimo estado, alguns textos são originais e outros são cópias de trabalho, bastante riscadas.²⁰⁷

Assim como alguns de seus textos, o projeto do CPC de construir uma arte e uma cultura engajadas na luta por uma sociedade mais justa virou apenas cinzas, no momento em que o prédio da UNE, que o abrigava, foi consumido pelas chamas. O sonho foi calado pela truculência, pela intolerância, e pela insanidade da “luta contra a bolchevização” do país e contra a subversão. O som dos coturnos tentou sobrepor-se às vozes que se levantaram em favor das liberdades fundamentais da pessoa humana. O CPC foi colocado na ilegalidade, mas não conseguiram calar os artistas que acreditaram e continuaram acreditando na real possibilidade da utopia.

Quando as tropas desceram de Minas para o Rio, a 31 de março de 1964, o CPC se achava na reta final das obras através das quais o precário auditório da UNE estava sendo transformado numa moderna sala de espetáculos, a ser inaugurada poucas semanas depois, com a estreia de *Os Azeredo* mais os Benevides, de Oduvaldo Vianna Filho, já em ensaios, sob a direção de Nélson Xavier. No dia 19 de abril, o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíam completamente o que seria o futuro teatro. O incêndio não se limitava a reduzir o auditório a um monte de escombros: nas suas chamas morria também o CPC, imediatamente colocado, como a própria UNE, fora da lei. E morria todo o projeto de um teatro engajado ao qual muitos dos melhores artistas do país se vinham dedicando nos últimos anos. Era evidente que o tipo de trabalho que o CPC vinha desenvolvendo estava irremediavelmente condenado.²⁰⁸

²⁰⁷ PEIXOTO, *op. cit.*, p. 19.

²⁰⁸ MICHALSKI, *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*, p. 16.

3.4 – “OPINIÃO” E A RESPOSTA AO GOLPE:
Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come

3.4.1 – Ditadura no Brasil

O golpe de abril de 64 contou com o apoio significativo da sociedade civil brasileira²⁰⁹: a certeza de que o país sofria séria ameaça do comunismo internacional, conferiu a legitimidade necessária para que pessoas e entidades se articulassem para lutar contra o perigo vermelho. As armas estavam com os militares; a mobilização com os civis. Por trás de tudo, a articulação, criação e manutenção financeira de entidades de cunho democrático e social, mas que serviam, na verdade, para interferir de forma decisiva no processo político. Tais entidades – Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) -, de orientação radical de direita, contavam com o apoio de empresários²¹⁰ e “estreito contato com a CIA”²¹¹.

Embora o governo de Jango tivesse níveis bastante altos de aprovação – antes do golpe contava com 72% de apoio da população –, o presidente sofria imensa campanha de desestabilização, desde que assumiu o comando do país, através de rádios, jornais e televisão.

[...] nas grandes passeatas os cartazes não eram dirigidos contra a pessoa do Presidente ou contra as reformas de base por ele preconizadas. Todos visam a atingir o sentimento profundamente religioso do povo e mostrar o perigo iminente da tomada do poder pelos comunistas.²¹²

A imprensa, em sua maioria quase absoluta, se colocou a serviço da conspiração e do golpismo. A derrubada de um governo democraticamente eleito se deveu muito a esse apoio, bastante substancial, dos grandes veículos de comunicação, e, também, de empresários e industriais²¹³ - brasileiros e/ou estrangeiros –, que viam em Jango ameaça

²⁰⁹ “Em relação ao golpe, sabe-se que governadores de alguns dos mais importantes estados da federação deram suporte à deposição do governo João Goulart, como Carlos Lacerda, na Guanabara; Ademar de Barros, em São Paulo; Magalhães Pinto, em Minas Gerais; Ildo Meneghetti, no Rio Grande do Sul; e Mauro Borges, em Goiás. Setores expressivos da Igreja católica, por meio da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), bem como outras entidades que notoriamente contribuíram para o restabelecimento das liberdades democráticas, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), chancelaram a deposição do presidente João Goulart.” Cf. *Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade*, v 2, p. 304: “Civis que colaboraram com a ditadura”. Disponível em http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Volume_II.pdf - Acesso em 05/02/2015.

²¹⁰ Darcy Ribeiro registra que “a Comissão Parlamentar de Inquérito criada para examinar os negócios do IBAD consegue provar, apesar de todo o escamoteio, que entre os principais financiadores estavam a *Texaco*, *Shell*, *Ciba*, *Shering*, *Bayer*, *GE*, *IBM*, *Coca-Cola*, *Souza Cruz*, *Belgo-Mineira*, *Herm Stoltz e Coty*”. RIBEIRO, *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*, (1964 – Ano animal).

²¹¹ BANDEIRA, *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*, p. 64.

²¹² Manuscrito de João Goulart *apud* BANDEIRA, *op. cit.*, p. 166.

²¹³ Esses mesmos empresários e industriais iriam financiar a luta contra a “subversão”, injetando dinheiro com objetivo de instrumentalizar o aparelho repressivo, muitas vezes, clandestino. O caso mais

aos seus interesses. Significativa foi a ação de governadores de Estado, que participaram efetivamente da articulação do movimento.

As articulações golpistas contaram com a colaboração entusiástica não só dos grandes veículos da imprensa nacional, mas também com a manifestação da opinião pessoal de jornalistas que se colocaram a serviço das forças de direita. Moniz Bandeira registra que “sob o impacto do apelo religioso e da propaganda anticomunista, *ativada pela imprensa reacionária*, considerável parcela das classes médias, que a inflação castigava, derivou para a direita, para engrossar a luta anti-governo”²¹⁴.

Algumas entidades civis das mais respeitadas, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), se definiram pelo apoio ao golpe, para depois mudarem novamente de posição e se colocarem a favor da luta pela redemocratização do país, se vestindo com o manto da justiça social e das liberdades democráticas. O movimento denominado “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”²¹⁵, que promovia grandes manifestações e marchas “encabeçadas pelas principais damas do soçaite”²¹⁶, reuniu pessoas comuns das classes médias, contando com fundamental apoio de setores reacionários do clero e entidades femininas, tendo sempre como palavra de ordem a luta contra o comunismo internacional e seus asseclas já instalados no governo Goulart.

A agitação contra Goulart então recrudesciu. Conflitos irromperam em São Paulo e Belo Horizonte, provocados pelos grupos da direita. E, enquanto a UDN, parte do PSD e outros partidos menores reclamavam o *impeachment* de Goulart, entidades financiadas pela CIA e pelo empresariado, como a Campanha da Mulher Democrática (CANDE), Fraterna Amizade Urbana e Rural (FAUR), União Cívica Feminina (UCF), Sociedade Rural Brasileira (SRB) e outras, articularam a realização, nas principais cidades do País, das chamadas *Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade*, a fim de atizar a fúria anticomunista nas classes médias.²¹⁷

emblemático é, sem dúvida, o de Henning Albert Boilesen, presidente da Ultragaz, que patrocinava a tortura no Brasil, e foi justicado numa ação conjunta do Movimento Revolucionário Tiradentes-MRT e da Ação Libertadora Nacional-ALN, em 15 de abril de 1971, na cidade de São Paulo. O documentário *Cidadão Boilesen*, de Chaim Litewski, narra sua trajetória frente à Ultragaz e seu justicamento. Ver também: PAZ, *Viagem à luta armada* – memórias romanceadas.

²¹⁴ BANDEIRA, *op. cit.*, p. 166, grifo nosso.

²¹⁵ A primeira “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” aconteceu no dia 19 de março de 1964, em reação ao Comício da Central do Brasil (13 de março); em 02 de abril o movimento adotou o nome de “marcha da vitória”, e ocorreu no Rio de Janeiro, reunindo aproximadamente um milhão de pessoas.

²¹⁶ RIBEIRO, *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu (O Golpe de 64)*.

²¹⁷ BANDEIRA, *op. cit.*, p. 165-166.

Apesar de seus aspectos notadamente populistas, o governo Jango representava um momento especial nas conquistas da classe trabalhadora brasileira, tornando o golpe, portanto, um conflito de classes que, na correlação de forças, não conseguiu deter o avanço da classe dominante. A derrota das forças progressistas, que ampliavam suas ações junto aos trabalhadores, encontravam no governo democrático do presidente Goulart um momento único de amadurecimento político e conquistas em suas “reivindicações econômicas como também para influir nas decisões do poder público, em sua política e mesmo em sua composição”²¹⁸, com a formação e fortalecimento de suas entidades de classe – Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e o Pacto da Unidade de Ação (PUA), entidades de trabalhadores urbanos, assim como as Ligas Camponesas, de defesa dos interesses dos trabalhadores rurais, todas colocadas na ilegalidade em 1964.

A primeira reação do PCB, alguns dias após o golpe de abril, foi, através de um manifesto assinado por Luiz Carlos Prestes, conclamar o país – e sua militância – pela “unidade, organização e luta de massas para derrotar a ditadura reacionária”²¹⁹. O manifesto afirmava:

[...] o dever supremo de todos os brasileiros nesta hora é a defesa intransigente das liberdades democráticas contra os atentados da reação. [...] reivindicações imediatas dos trabalhadores, em defesa da soberania nacional, pelas reformas de base indispensáveis ao país [unidade de todos os] patriotas e democratas [...] todas as correntes políticas que não aceitam a ditadura, num *poderoso movimento de massas capaz de conduzir à derrota dos golpistas e à conquista de um governo nacionalista e democrático*, representante das forças que lutam pela liberdade, a independência e progresso de nossa Pátria.²²⁰

A rejeição por uma ação violenta – luta armada contra a ditadura –, provocou o acirramento nos ânimos e o afastamento de importantes nomes partidários, como Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira, Jacob Gorender, Mário Alves, entre outros, que optaram pela resistência armada. O PCB já vinha de uma defecção – o “racha” do PCdoB – que abalara de maneira significativa sua estrutura. O endurecimento do regime fortalece a certeza de que não havia mais possibilidades da luta política tradicional – a transição pacífica para o socialismo mostrava-se, segundo alguns, incapaz de se viabilizar. A luta

²¹⁸ BANDEIRA, *op. cit.*, p. 59, grifo nosso.

²¹⁹ PRESTES, Luiz Carlos, A derrota dos golpistas abrirá caminho à revolução brasileira. Manifesto publicado em abril de 1964 *apud* PRESTES, *Luiz Carlos Prestes: o combate por um partido revolucionário* (1958-1990), p. 110.

²²⁰ *Idem*, p. 109-110.

armada se apresenta não apenas como possibilidade, mas impõe-se como necessidade imediata e urgente:

[...] solução necessária e inevitável dos problemas brasileiros [...] só a luta armada, com a luta de guerrilhas com sua melhor expressão, pode levar à unidade, as forças revolucionárias, tendo em conta que a guerrilha e – em última análise – a própria vanguarda revolucionária.²²¹

Nesse contexto de necessidade premente de uma ação direta e revolucionária, a esquerda brasileira se divide, e se pulveriza, em organizações quantas forem necessárias, que, em raros momentos conseguem se unir para uma ação conjunta. Colocando-se na vanguarda proletária e revolucionária, o movimento armado atropela o movimento de massas, “tornam inútil a organização dos trabalhadores, [e] tiram aos operários a vontade de unir-se, de agir de maneira autônoma, desde que dispõem de heróis que podem agir por eles”²²². Divergências política, ideológica e táticas – a própria concepção da revolução socialista no Brasil – são o motivo principal da pulverização.

Em suas críticas às posições de ultraesquerda, que defendiam o enfrentamento armado, e que já se mostravam equivocadas em sua avaliação da ineficiência da organização popular e a valorização de “ações isoladas, que nada adiantarão para o desenvolvimento do processo revolucionário”²²³, a “Resolução Política”, produzida no VI Congresso do PCB, realizado em 1967, é taxativa em considerar a

[...] concepção errônea do processo revolucionário, de fundo pequeno-burguês e golpista, que consiste em admitir a revolução não como um fenômeno de massas, mas como resultado da ação de cúpulas ou do Partido. Ela imprime à nossa ação um sentido imediatista, de pressa pequeno-burguesa, desviando-nos da perspectiva de uma luta persistente pelos objetivos táticos e estratégicos, através do processo de acumulação de forças e da conquista da hegemonia pelo proletariado.²²⁴

Nos anos 80, o ex-Secretário Geral do PCB, mesmo afastado do partido, reafirma a correção das posições dos comunistas de não se lançarem na aventura da luta armada:

Nossa maior preocupação sempre foi evitar lançar o partido numa luta armada para a qual não estava preparado. Não é que fossemos contra a luta armada. A luta armada é uma forma de luta. E nós devemos estar preparados para todas as formas de luta. Mas naquelas condições, com a classe operária derrotada de forma humilhante, tínhamos de começar pelas lutas mais elementares para reorganizar tudo de novo e elevar o nível de consciência dos operários. A situação era tão

²²¹ Carlos Marighela *apud* SILVA, *História das tendências no Brasil* (origens, cisões e propostas), p. 105.

²²² Luiz Carlos Prestes *apud* KONDER, *A democracia e os comunistas no Brasil*, p. 121

²²³ BEZERRA, *Memórias*, v. 2, p. 242.

²²⁴ NOGUEIRA, *PCB: vinte anos de política 1958-1979* (documentos), p. 185.

difícil que não se podia fazer nem greve. Ir à classe operária e oferecer um fuzil não adiantaria nada. Ao invés de se ligar às massas, se oferecesse o fuzil o partido se afastaria mais ainda. E quem foi oferecer o fuzil não conseguiu o apoio da classe operária. O movimento armado ficou restrito à burguesia.²²⁵

Importante é verificar que as preocupações do PCB em relação à intelectualidade brasileira, à cultura e à ciência, apontadas na “Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro” (“Declaração de Março”), de março de 1958, e na “Resolução Política”, de 1960, serão reafirmadas em sua “Resolução Política”, de 1967:

O desenvolvimento determinou a formação de uma numerosa pequena burguesia urbana com composição e estrutura igualmente novas no país. [...] Aproximando-se da classe operária por sua situação econômica, ele tende cada vez mais a assumir um comportamento favorável ao movimento democrático e libertador. Representa um fator importante de democratização da vida cultural do país, no campo da literatura, das artes e das ciências, e leva à formação de uma corrente progressista da intelectualidade, a qual desempenha intensa atividade na vida política.

O papel da intelectualidade progressista é de grande relevo no combate à ditadura. Os comunistas devem atuar como elemento de estímulo e unificação da luta dos intelectuais em defesa da cultura nacional, pela liberdade de pesquisa, de criação e pela manifestação do pensamento.²²⁶

Os excertos acima, embora sejam formulações de caráter genérico, nos permitem compreender as posições políticas do PCB e, daí, extrair sua orientação com vistas ao enfrentamento da ditadura e luta pelas liberdades democráticas, que já se encontravam substancialmente restritas. Revela, também, a firmeza de sua crença na mobilização democrática e popular em uma frente que tenha como objetivo a derrubada do regime de exceção, e, para isso, é preciso aliar-se a setores progressistas da sociedade, identificados com essa “numerosa pequena burguesia urbana”, formada por servidores públicos, bancários, trabalhadores do comércio, técnicos e auxiliares diversos, caracterizada pelos comunistas como um “grupo ativo e numeroso [que] determina uma mudança de qualidade na composição e no papel da pequena burguesia urbana”²²⁷.

²²⁵ MORAES; VIANA, *Prestes: lutas e autocríticas*, p. 171-172. Voltaremos a essa discussão quando discutirmos a peça *Rasga coração*, onde a contradição *ação direta e organização de massas* se estabelece através do conflito dos personagens Milena, defensora de uma forma de luta de enfrentamentos, e Manguari Pistolão, que reafirma a posição do PCB de que a luta deve se dar no campo estritamente político e de mobilização e organização das massas.

²²⁶ “Resolução Política”. In: NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 165 e 177. Cf. na mesma obra: “Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro”, p. 3-27; e, “Resolução Política do V Congresso do Partido Comunista Brasileiro (1960)”, p. 39-69.

²²⁷ NOGUEIRA, *op. cit.* p. 165.

O crítico teatral e ensaísta Yan Michalski, num esforço de compreender os processos que envolveram a relação teatro/cultura e o governo golpista, argumenta:

[...] a tomada do poder pelos militares havia causado aos artistas, nesses meses iniciais, mais susto do que problemas. As nuvens negras que se avolumavam no horizonte pareciam até certo ponto aliviadas, no que dizia respeito ao teatro, pelo notório interesse que o presidente Castelo Branco dedicava ao assunto, conhecido que era como frequentador razoavelmente assíduo das salas de espetáculos.²²⁸

Após relacionar as várias atitudes democráticas e conciliadoras do presidente, ainda no mesmo parágrafo, questiona perplexo: “quem iria desconfiar que um governo chefiado por um presidente aparentemente tão bem-intencionado em relação ao teatro iria transformar-se num inimigo dessa atividade?”²²⁹. O fato é que o diálogo entre governo e classe artística, particularmente com a categoria teatral, estava fraturado e comprometido por divergências que a cada dia se agravavam ainda mais. O recrudescimento da violência e da perseguição política, prática que atingiu inúmeros setores da sociedade civil organizada, políticos, parlamentares, professores, e pessoas comuns, não perdoou a arte e a cultura, que em atos de resistência, transformaram os teatros e a produção artística em trincheiras de resistência e denúncias. A cultura brasileira e, em particular, o teatro, foram atingidos de maneira brutal.

Para nos restringirmos apenas aos grupos em que Vianninha atuou, é facilmente verificável a violência que se operou contra instituições teatrais que, historicamente, contribuíram significativamente para o desenvolvimento da cultura em nosso país: o incêndio do prédio da UNE e a determinação da ilegalidade do CPC impediram o desenvolvimento de um projeto de cultura popular e revolucionária no Brasil; as impossibilidades de o grupo Arena continuar com suas importantes pesquisas sobre o comportamento do homem na sociedade brasileira, representaram um enorme prejuízo à nossa dramaturgia, o grupo se viu obrigado a reorientar sua pesquisa e a investir nos musicais de caráter histórico – *Arena conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes*, *Arena canta Bahia* e na nacionalização de clássicos da dramaturgia universal.

²²⁸ MICHALSKI, *O teatro sob pressão*: uma frente de resistência: p. 16

²²⁹ *Idem*, p. 16. Várias foram as oportunidades em que o governo ameaçou estender a mão aos artistas para, imediatamente após, voltar à carga com a repressão. Em 4 de janeiro de 1968, por exemplo, o ministro da Justiça, Gama e Silva, afirmou: “Nosso objetivo é ajudar a arte no Brasil (...) dando aos artistas maior liberdade de criação e facilidades de entendimento com as autoridades, evitando que um sargento de polícia, por exemplo, censure obras que é incapaz de julgar. 1968 será um ano de tranquilidade para todos nós, podendo o povo confiar na ação serena do presidente Costa e Silva” *apud* PACHECO, *O teatro e o poder*. In: NOVAES, *Anos 70: ainda sob a tempestade*, p. 263.

Em sua última entrevista, em fevereiro de 1974, Oduvaldo Vianna Filho analisa os efeitos do golpe de 64 na cultura e nas próprias relações sociais:

Mas o próprio 64, dali a três anos, quatro anos, começa a esvaziar exatamente aquele impulso que existia do grande debate, das grandes discussões, do país borbulhante, do país efervescente. País fervendo, discutindo, falando – isso sumiu. O contato entre as classes desapareceu. A primeira manifestação cultural que eu acho que a gente viu como característica foi o desaparecimento do povo das telas, dos teatros e principalmente dos jornais. O povo começou a aparecer como massa, como criminoso, ou vítima, como atropelado, como o “popular exaltado”. Mas o povo como reivindicação, o povo como colunas de sindicatos, o povo como passeatas, como problemas, desde problemas de bairro até problemas sérios dos metalúrgicos, isso desapareceu no momento em que o povo perdeu suas lideranças, as suas organizações e não podia mais na chamada plataforma social colocar suas reivindicações, os seus problemas. Eu acho que isso ajudava o artista a esse ilhamento, a esse isolamento, no sentido de ele não ter mais dentro de sua alma milhões e milhões de seres falando por ele, borbulhando e esquentando a sua alma.²³⁰

Foi encarando de frente essa realidade, que a cada dia enclausurava mais e mais os artistas, que, em dezembro de 64, Vianninha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Armando Costa, escreveram o texto do espetáculo *Opinião*, daria nome a um dos maiores símbolos de resistência à ditadura no teatro brasileiro: o grupo Opinião, que contou com a participação de Pichin Plá, Tereza Aragão, Denoy de Oliveira, Antônio Carlos Fontoura e João das Neves, além dos autores do espetáculo.

²³⁰ Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, *Vianinha, teatro televisão, política*, p. 178.

3.4.2 – O grupo Opinião: reação e confronto

Impossibilitados de manter o diálogo com as massas populares, aos moldes do que se produzia no CPC da UNE, e premidos a fazer frente à nova situação política imposta pela força no golpe de abril, Vianninha e alguns companheiros do CPC se reuniram com o propósito de reorganizar o grupo e encontrar meios para continuar a luta através do teatro, agora confrontados com uma nova realidade. Superar a perplexidade inicial e manter viva a reflexão política e organização dos artistas e intelectuais comprometidos com a transformação social, em torno de um projeto dramaturgico e cênico que extrapole sua função primeira de ser apenas um espetáculo à espera de um público. As novas condições de produção impunham a urgência de repensar tudo, não apenas o repertório e a forma cepecista, que já não respondia às necessidades imediatas e objetivas. A posição do artista e do intelectual frente à realidade é posta em questão: o processo crítico e autocrítico, visando a encontrar outras possibilidades de formulação estética, depara-se agora com um contexto político que não fazia parte do seu repertório de atuação. Com o acesso às massas interdito, a classe média que havia apoiado o golpe se tornava, então, o alvo principal: a resistência à ditadura demandou uma discussão com outros setores da sociedade que se apresentavam dispostos a refletir sobre a realidade sócio-política do país, através das artes e da cultura.

Não se trata apenas de um redirecionamento mecanicista e automático do público, é preciso, antes, repensar as formas de expressão e, sobretudo, encontrar o equilíbrio na representação de classes no interior da peça a ser encenada: trazer a classe média, juntamente com representantes populares é, certamente, a grande percepção política do espetáculo, no sentido de atraí-la para a resistência democrática. O texto do *show Opinião* se propõe a uma conversa com o público, tendo como referência três “personagens” que metonimicamente representavam o Brasil: o nordestino (João do Vale), o favelado carioca (Zé Kéti) e a representante da classe média (Nara Leão, posteriormente substituída por Suzana Moraes e Maria Bethânia, respectivamente)²³¹.

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

²³¹ O espetáculo, ou *show Opinião*, escrito por Armando Costa, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho, sob direção de Augusto Boal, teve sua estreia em 11 dezembro de 1964, no Rio de Janeiro, e se apresenta como a primeira manifestação pública contra a ditadura. A produção conjunta – Grupo Opinião e Teatro de Arena – foi uma necessidade política visando a evitar qualquer vinculação com o CPC e possível tentativa de reorganização por parte de seus líderes.

povo, para a classe operária. Queríamos um teatro de resistência, que atingisse a classe média, os estudantes e os setores de oposição.²³²

Para retomar esse diálogo com os setores médios frequentadores de teatro, que fora interrompido durante o período de atuação do CPC, tornou-se urgente uma reorientação e reformulação de tudo o que havia sido feito anteriormente, tanto no âmbito dos temas a serem tratados, quanto na sua configuração estética²³³. *Opinião* não é um espetáculo didático, como as peças cepecistas: propõe uma reflexão sobre a situação vigente e aposta na mobilização e resistência contra a ditadura; embora não discuta claramente o momento político, percebe-se, implicitamente, sua presença ao longo do espetáculo. *Opinião* propõe uma firmeza de opinião, e a opinião é a de que é preciso resistir. É possível perceber nessa configuração artística, que une representantes populares e classe média, as propostas do PCB para a mobilização e enfrentamento da ditadura.

A junção desses personagens, numa aproximação de classes, correspondia à preocupação do Vianna de formar uma *frente ampla da intelectualidade como única forma de combater o novo regime*. O espetáculo era, na verdade, uma forma disfarçada de retomar questões que o CPC abordara nos seus trabalhos: o problema da reforma agrária e das favelas, as desigualdades sociais, a defesa da cultura brasileira.²³⁴

Um novo sentimento orientava um novo projeto que, confrontado com a realidade objetiva, proporcionou o surgimento de uma forma dramatúrgica ainda não experimentada em nosso teatro – a *colagem* de textos. Essa estética inovadora e diferenciada pretendia a ampliação dos ensinamentos brechtianos, em sua adequação ao novo momento histórico e novos objetivos de seus autores, que compreenderam a necessidade de mudança, uma vez que as formas anteriores – o realismo do Arena e “as peças secas e imediatistas”²³⁵ do CPC – já não respondiam satisfatoriamente à necessidade de reflexão sobre as novas contradições afloradas e percebidas no interior da sociedade.

Tal procedimento coloca como objeto a produção de conhecimento visando a radiografar aspectos da realidade brasileira, consolidando uma dramaturgia que investe

²³² Depoimento de Ferreira Gullar. In: MORAES, *Vianinha: cúmplice da paixão*, p. 136.

²³³ Ainda que alguns temas como reforma agrária, imperialismo e desigualdade social continuassem na pauta de discussão, sua configuração estética ganhava novos contornos, agora, menos didáticos e mais dramáticos.

²³⁴ Depoimento de Ferreira Gullar. In: MORAES, *op. cit.*, p. 137, grifo nosso.

²³⁵ VIANNA FILHO, Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, *Vianinha: teatro, televisão, política*, p. 163.

no estético para se tornar, num processo dialético, conhecimento, ao contrário do CPC que subordinava o estético ao político²³⁶. No entanto, é preciso ter claro que não se jogou a experiência cepecista na lata do lixo: a incorporação do pensamento brechtiano passou por um processo de reelaboração, e adequações foram sentidas.

[...] com os acontecimentos de 64, privilegiar o político tornou-se muito problemático. Muito difícil a atuação imediata. Para você fazer teatro em caminhões ou mesmo peças de denúncia política. Então nós passamos a não propriamente nos preocupar com a linguagem estética, mas a nos preocupar com as condições de luta dentro do campo estético.²³⁷

O *nacional* e o *popular* são reconfigurados e resignificados, e se amalgamam na diversidade geográfica e social dos artistas, assim como no roteiro musical diversificado que faz as ligações entre os depoimentos. Músicas e depoimentos se organizam e se explicam mutuamente, e insinuam a necessidade do fortalecimento da opinião enquanto principal arma de resistência ao regime. A música de Zé Kéti, que deu nome ao espetáculo e, posteriormente, ao grupo, nos apresenta um morador de morro se recusando a sair da favela, lugar onde criou suas raízes, e mesmo sofrendo todas as adversidades que a vida impõe, reafirma a disposição de ali permanecer e encontra sempre uma solução para justificar sua decisão: na falta d'água ele fura um poço, se não tem carne compra um osso e põe na sopa; ali não paga aluguel e mora pertinho do céu. De uma aparente postura conformista, extraiu-se, a partir dos versos iniciais, seu contraditório, o caráter de resistência que deveria orientar esses novos tempos:

Podem me prender
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião²³⁸

A “opinião” de cada um daqueles artistas que participaram do espetáculo era a sua luta e a sua resistência. E conclamavam a cada um que o assistisse a lutar também e não “mudar de opinião”. A inversão dialética se verificou também na canção *Carcará*, de João do Vale, que, seguindo o mesmo caminho dos versos de Zé Kéti, se transformou num grito contra a opressão militarista, transformando o espetáculo na “primeira aula

²³⁶ *Idem*, p. 161.

²³⁷ *Idem*, p. 163.

²³⁸ A letra da música, em sua íntegra, pode ser consultada em www.vagalume.com.br/ze-keti/opinioao.html

dada ao público sobre como reaprender a ler certas obras de arte – ensinamento extremamente útil nos anos (de censura) que se seguiram”²³⁹.

O espetáculo *Opinião* não se tornou apenas o primeiro ato de resistência à ditadura: sua experiência dramaturgica inovadora, onde se utilizavam depoimentos, testemunhos e estatísticas, juntamente com músicas e diálogos dramáticos, apontou uma forma que se repetiria em diversos espetáculos comprometidos com a luta pelas liberdades democráticas durante todo o período do regime militar. A estética cênica criada pelo diretor do espetáculo Augusto Boal, foi tão marcante que se cunhou a expressão “espetáculo carcará”, para definir a postura aguerrida e direta do ator em cena, o espetáculo incisivo que estabelece uma relação direta com o público, quase num chamamento para a luta, “a denúncia e a busca da mobilização do público marcavam, de um modo geral, a disposição do ambiente cultural”²⁴⁰. “Opinião” tornou-se palavra de ordem nesses primeiros anos de ditadura: Arnaldo Jabour realizou o filme *Opinião pública* e, nas artes plásticas, duas exposições foram marcantes – *Opinião 65*, segundo Gullar, uma exposição que revela que “os pintores voltam a opinar [através de uma arte] plena de interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem”²⁴¹, e se repetiria no ano seguinte com *Opinião 66*, seguindo a mesma trilha.

[...] *Opinião* revelou-se um espetáculo extremamente oportuno. Reunindo um público jovem, o *show* parecia interpretar o sentimento de toda uma geração de intelectuais, artista e estudantes naqueles dias em que a realidade do poder militar afigurava-se como um fantasma no imaginário da revolução brasileira. Para espantá-lo, surgia um novo imperativo: falar, cantar, manifestar. Tratava-se de expressar, contra o autoritarismo que subia ao poder, a determinação à denúncia e ao enfrentamento. [...] Encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular.²⁴²

O espetáculo, assim como o grupo Opinião, demarcaram os limites de ação da cultura de resistência (ou de protesto) no Brasil, estabelecendo um novo modo de se fazer teatro, voltado para a crítica e luta contra da ditadura:

Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queria. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação chegada ao

²³⁹ Apud KÜHNER; ROCHA, *op. cit.*, p. 72.

²⁴⁰ HOLLANDA; GONÇALVES, *Cultura e participação nos anos 60*, p. 25.

²⁴¹ GULLAR, “Opinião 65”. In: *Arte em revista* 2, p. 22. Ver também: HOLLANDA; GONÇALVES, *op. cit.*, p. 25.

²⁴² *Idem*, p. 23.

coração brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares. [...] o conteúdo principal deste movimento terá sido uma transformação de forma, a alteração do lugar social do teatro.²⁴³

Liberdade, Liberdade, segundo espetáculo produzido pelo grupo, estreou no dia 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, novamente numa produção conjunta com o Teatro de Arena, o que, mais uma vez, serviu para chancelar e deixar claro que não se tratava de uma tentativa de reorganizar o CPC. O texto leva a assinatura de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que também foi o responsável pela direção, e tinha como atores Paulo Autran, Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho, com participação especial de Tereza Rachel. *Liberdade, Liberdade* investe, ainda, na técnica de *colagem* como forma dramatúrgica: fragmentos de peças teatrais, músicas, poesias, depoimentos históricos, todos tendo como tema a questão da liberdade. A abertura do espetáculo, imprime seu tom e diz a que vieram:

(Ainda com as luzes da plateia acesas, ouvem-se os primeiros acordes do Hino da Proclamação da República. Apaga-se a luz da plateia. Ao final da Introdução, um acorde de violão, e Nara Leão canta, ainda no escuro.)

NARA

Seja o nosso País triunfante,
Livre terra de livres irmãos...

CORO

Liberdade! Liberdade!
Abre as asas sobre nós,
Das lutas, na tempestade,
Dá que ouçamos tua voz...

(Acende-se um refletor sobre Paulo Autran. Ele diz.)

PAULO

Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. Quem é capaz de dedicar toda a vida à humanidade e à paixão existentes nestes metros de tablado, esse é um homem de teatro. Nós achamos que é preciso cantar (*Acordes da Marcha da Quarta-feira de Cinzas*) – Agora, mais que nunca, é preciso cantar. Por isso, “Operário do canto, me apresento sem marca ou cicatriz, limpas as mãos, minha alma limpa, a face descoberta, aberto o peito, e – expresso documento – a palavra conforme o pensamento. Fui chamado a cantar e para tanto há um mar de som no búzio de meu canto. Trabalho à noite e sem revezamentos. Se há mais quem cante, cantaremos juntos; Sem se tornar com isso menos pura, A voz sobe uma oitava na mistura. Não canto onde não seja a boca livre, Onde não haja ouvidos limpos e almas afeitas a escutar sem preconceito.

²⁴³ SCHWARZ, *Cultura e política*, p. 40-41.

Para enganar o tempo – ou distrair
criaturas já de si tão mal atentas,
não canto... Canto apenas quando dança,
nos olhos dos que me ouvem, a esperança”.

CORO

E no entanto é preciso cantar,
mais que nunca é preciso cantar,
é preciso cantar e alegrar a cidade...²⁴⁴

Liberdade Liberdade surge num momento absolutamente crítico da realidade brasileira: o fortalecimento das forças militares e o sufocamento das ações que insistem no imediato retorno ao estado democrático. A montagem do espetáculo é a defesa e afirmação de uma postura crítica, defesa dos valores fundamentais da democracia, defesa da liberdade não como abstração, mas resultante de uma conquista, de uma luta que trava a cada instante e sobre a qual não se pode vacilar a constante vigilância. Vianninha destaca:

Liberdade Liberdade não é uma obra que atinja e investigue a categoria “liberdade”, suas hierarquias, sua concretude histórica. Não. *Liberdade Liberdade* postula basicamente o que basicamente já se definiu como liberdade. E fecha questão em torno dela. E fixa que os princípios elementares da liberdade não são naturais; são conquistas humanas, a cada momento colocadas em perigo. *Liberdade Liberdade* é a liberdade básica como conquista, como ação.²⁴⁵

A saída? Onde fica a saída?, escrita por Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar, que discute o militarismo e a ameaça de uma guerra nuclear, encenada depois de *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, não consegue os resultados esperados. Um outro texto de Vianninha – *Meia volta, vou ver* – também não se impõe junto ao público, e a recepção da crítica não é das melhores, levando mesmo Martim Gonçalves a questionar ironicamente em uma crítica da época: “Oduvaldo Vianna Filho, o rapaz que escreveu *Se correr o bicho pega*, proporcionando aos espectadores toda uma nova visão estética de teatro, resolveu brincar?”²⁴⁶.

O enorme sucesso alcançado com os três primeiros espetáculos produzidos pelo grupo – *Opinião, Liberdade, Liberdade* e *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come* – que sugeriam um grande período de atividades para o *Opinião*, não consegue aparar as

²⁴⁴ RANGEL; FERNANDES, *Liberdade, liberdade*, p. 2-3. O texto do espetáculo, assim como a quase totalidade da obra teatral de Millôr Fernandes (publicada pela Editora L&PM), está disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/teatro/download.htm>.

²⁴⁵ VIANNA FILHO, “A liberdade de *Liberdade Liberdade*”. In: PEIXOTO, *Vianinha: teatro televisão política*, p. 108.

²⁴⁶ *Apud* MORAES, *Vianinha cúmplice da paixão*, p. 173.

divergências internas que começam a fragilizar sua configuração original. A “barricada de resistência ao obscurantismo²⁴⁷ ainda cumpria sua função política e estética quando Vianninha e Armando Costa se afastam para formar um novo grupo, o Teatro do Autor Brasileiro, que não consegue sobreviver ao primeiro e definitivo fracasso, com o espetáculo *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, escrito por Vianninha e que estreou em 15 de novembro de 1967, no Rio de Janeiro.

O grupo *Opinião* rapidamente se transformou na voz daqueles que se colocavam em rota de confronto com os rumos do regime militar, e mesmo daqueles que, num primeiro momento apoiaram o golpe e perceberam o erro. A necessidade de luta e sua afirmação através de espetáculos de grande força política conferiram a ele o seu justo lugar na história do teatro brasileiro. Com o afastamento de alguns de seus membros, o grupo, agora dirigido por João das Neves, se rearticula e continua sua trajetória até 1980, quando, não mais resistindo às pressões financeiras, terá o seu teatro vendido, encerrando uma história de resistência, reflexão e pesquisa estética e luta por uma sociedade mais justa.

²⁴⁷ GOMES, *Apenas um subversivo*, p. 209.

3.4.3 - *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*

3.4.3.1 – Dialética e cordel

A dramaturgia oduvaldiana vem passando por transformações que a qualificam em sua elaboração técnica. As possibilidades de aplicação dos conceitos brechtianos para um teatro épico se aprofundam e ganham forma mais elaborada a cada nova peça escrita. Desde *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, onde pela primeira vez aplica tais fundamentos, suas pesquisas avançam, num esforço de compreender as relações observadas numa sociedade de classe como a brasileira e configurá-la dramaturgicamente. *Se correr o bicho se ficar o bicho come*, escrita em parceria com Ferreira Gullar, é uma experiência altamente fecunda: abandona a denúncia imediatista e direta das peças produzidas no CPC e a *colagem* como forma dramaturgicamente, e desenvolve uma estrutura em que confere primazia à fábula, para nela inserir a crítica social, que se manifesta através do choque – conflitos – das ações dos personagens.

Buscando outras formas dramaturgicamente com o objetivo de atingir uma melhor compreensão e análise da realidade, a peça investe no resgate da literatura de cordel. A utilização de uma linguagem nitidamente popular não deve ser encarada como recurso de valorização do exótico, que se presta a imprimir a cor local e, com isso, nos apresentar a pureza e ingenuidade do comportamento do povo brasileiro. Sua apreensão como possibilidade dramaturgicamente está ligada à fixação do *nacional e popular*, que se subordina à necessidade de se contrapor à hegemonia do sistema e, com recursos de uma literatura nascida da expressão popular, afirmar esse mesmo povo, enquanto força transformadora.

Os recursos formais permitidos pela utilização do cordel são inúmeros. Tanto na métrica quanto na rima²⁴⁸, o texto rompe com a rigidez do realismo psicológico e permite novas experimentações, possibilitando uma reflexão crítica promovida pelo distanciamento. Para conseguir tal efeito, os autores se apropriam até mesmo do absurdo e do *non-sense* com o objetivo de configurar criticamente a realidade, apontando desvios do atual momento político, social e econômico do país.

²⁴⁸ Na peça, são utilizadas majoritariamente o verso de sete sílabas (setilha) e, com menor frequência, o de cinco sílabas. Sobre rimas e métricas, na literatura de cordel, conferir em GELP-UFC, disponível em: <http://gelpufc.blogspot.com.br/2011/09/estrofes-e-esquemas-rimicos-mais.html> - Acesso em 27/02/2015.

O exercício do realismo dialético se configura, também, na forma de se estruturar as cenas, que mesmo acompanhando a cronologia dos acontecimentos, são construídas de maneira não linear e respeitam sua independência em relação às outras: cada cena vale por si mesma, não dependendo necessariamente da anterior para se explicar, e, também, não sendo obrigatoriamente, causa da cena subsequente. Essa técnica permite uma melhor compreensão das relações sociais debatidas no interior de cada uma das cenas. Brecht entende que a linearidade dos acontecimentos cênicos contribui substancialmente para o envolvimento emocional do público provocando nele um “interesse apaixonado pelo desenlace” da ação, diminuindo com isso sua capacidade de discernimento e crítica. Propõe uma nova dramaturgia em que os acontecimentos se processem através de saltos e provoquem um “interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação”²⁴⁹. Acredita que o rompimento da expectativa (suspense) possibilita uma suspensão emocional, suscitando uma ativação do senso crítico. Nesse instante, o espectador assume uma atitude diferenciada, pois ao ser retirado de sua zona de conforto emocional por uma interrupção do acontecimento cênico, produzida pela narrativa e mudança brusca de cena, se surpreende e pode, então, ser levado à reflexão crítica daquilo que está sendo apresentado pela fábula.

É preciso compreender, também, que nessa nova técnica, não está absolutamente descartada a emoção. Apenas que esta deve ser promovida de maneira diferenciada, se esforçando sempre para impedir a total identificação do leitor/espectador com o drama do personagem. O rompimento da linearidade da ação é uma das muitas técnicas utilizadas para quebrar a sua presentificação, tornando-a um acontecimento histórico. A incompreensão sobre o uso da razão no teatro, levou Brecht a afirmar que “o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte”²⁵⁰. *Distanciamento não leva a uma falta de emoção, e falta de emoção não leva a um distanciamento. O que se procura é controlar o fluxo emocional do público, através de técnicas específicas.*

“Distanciar” um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. [...] “Distanciar” é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros.²⁵¹

²⁴⁹ BRECHT, Notas sobre “Mahagonny”. In: *Teatro dialético*, p. 59.

²⁵⁰ BRECHT, De uma carta a um ator. In: *Estudos sobre teatro*, p. 209.

²⁵¹ *Idem*, p. 137-138.

A necessidade de trazer para a cena um texto que, ao mesmo tempo divertisse e levantasse questões da realidade política e social do Brasil dos primeiros anos da ditadura militar, possibilitou, com a utilização da literatura de cordel, um aprofundamento da pesquisa que já vinha desenvolvendo: uma dramaturgia nacional e popular que contribuísse para a reflexão sobre o país e seu futuro enquanto nação soberana e democrática.

A literatura popular e a grande literatura sempre tiveram um ponto fundamental em comum: a intuição da arte dramática como uma manifestação de um encantamento, de invenção. A obra em si mesma objetiva o homem como um ser criador e transformador das coisas, pois se desenvolve através de golpes de imaginação e intuição. Não é igual à realidade, não é uma cópia da realidade – é um sentimento justo da realidade. Uma maneira doce, tensa, desinteressada e bela de conhecer o real. É o que Brecht repõe na literatura dramática: o encantamento.²⁵² (n.p.)

A opção pelo verso do cordel impõe uma estética anti-ilusionista, não só em função da própria estrutura de versos metrificados, como também pelos recursos dramáticos utilizados, tanto aqueles que pertencem à técnica específica da comédia quanto os utilizados à maneira de Brecht. Esses procedimentos servem para levar o leitor/público a uma postura crítica, embora o ritmo alucinante da peça e os efeitos conseguidos por meio de outras formas de aproximação insistam em envolvê-lo em suas engrenagens. Nesse sentido, é preciso, antes, esclarecer as diferenças entre dois procedimentos dramáticos fartamente utilizados na peça, e que foram confundidos em algumas análises sobre o *Bicho*:

a) o aparte, recurso tipicamente cômico, propõe uma autorreflexão (teatralização, metateatro) da cena, assim como do personagem; sua utilização está muito ligada a uma proposta de cumplicidade do personagem com o público – aquele abandona a ação dramática e dirige-se diretamente a este, tecendo algum comentário que visa a tornar a assistência cúmplice de suas ações – normalmente são tramas contra o seu antagonista que, por convenção teatral, mesmo estando em cena, não escuta e não vê o que está acontecendo, pois sua ação não sofre interrupção. Em suma, o personagem revela sua verdadeira intenção e, ao fazê-lo, estabelece uma aproximação com o público. O aparte é

²⁵² Texto de apresentação do espetáculo: O teatro, que bicho deve dar?, assinado pelo Grupo Opinião. In: VIANNA FILHO; GULLAR, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*. A edição não apresenta os números de página nesse texto.

uma técnica teatralizada e, ao realizá-la, o *Bicho* brinca com sua própria dramaturgia, provocando uma fissura na ação, para depois retomá-la em seu desenvolvimento natural:

Roque

Mas... o senhor tem revólver
e eu estou desarmado...

Matador

É que eu sou o matador,
você, quem vai ser matado.

Roque (*Ao público.*)

A razão está com ele.
Já usei desse ditado.²⁵³ (p. 67-68)

b) o *monólogo distanciado para a plateia*, de inspiração brechtiana, não promove a cumplicidade, mas uma reflexão crítica sobre as relações sociais apresentadas na fábula, pode promover também uma antecipação de ações que irão acontecer, visando a impedir o envolvimento emocional, que se dá através da técnica do suspense, ou, ainda, fazer a descrição de alguma coisa que já aconteceu. O tom desse tipo de procedimento é bastante diferenciado daquele usado no *aparte*, uma vez que não pressupõe uma interação dialógica com o público; seu caráter narrativo se sobrepõe a uma simulação de diálogo sem respostas.

(*Todos os personagens saem correndo, mudando a cena.*

Brás das Flores volta. Arruma o cenário da usina e fala com o público.)

Brás das Flores

Bom, e para os cavalheiros
que no correr do espetáculo
perguntam a toda hora
“Heim? Que aconteceu agora”?
“Que foi mesmo que ele disse?”
“Não ouvi direito, ora”
“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
prossequimos a viagem
viemos aqui pra Usina,
a Usina Requião,
famosa... e melhorou muito
a minha situação
pois sou amigo de quem

²⁵³ Todas as citações da peça serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelos números de página entre parêntesis, na edição que consta das referências bibliográficas.

papa a mulher do patrão.
 Mas José Porfírio vai
 aparecer e de novo
 teremos complicação.
 Segue a peça com mais uma
 cena de fornicção. (p. 99-100)

O personagem não revela, como no *aparte*, o que lhe vai no pensamento: seu objetivo é manter o público em constante estado de alerta; sua realização dramatúrgica nos possibilita uma outra forma de tomada de posição; sua realização cênica demonstra uma postura e um tom de voz específicos, que revelam que existe um ator por trás daquele personagem. O *monólogo distanciado* é, ele mesmo, um *gestus social*. O realismo dialético proporciona esse movimento do texto, sem perder com isso, seu caráter de configuração realista das relações sociais. Somos confrontados com uma peça que, no instante mesmo em que se nos apresenta fantástica, absurda, inverossimilhante, nos mostra também que tudo isso que nos espanta nos aproxima, pois é uma nova maneira de se encarar uma obra artística e sua maneira própria de representar a realidade: identificação e distanciamento se relacionam dialeticamente, visando *proporcionar ao leitor/espectador um conhecimento produzido pela diversão, e uma diversão surgida no prazer de conhecer*.

[...] a arte, para desempenhar seu dever – suscitar certas emoções, trazer certas experiências – não tem nenhuma necessidade de fornecer imagens justas do mundo, reproduções exatas de acontecimentos onde homens se encontram face a face. Atinge ela também seus efeitos através de imagens do mundo insuficientes, equivocadas ou caducas. [...] É verdade que a estética exige uma certa verossimilhança em todos os fatos, sem o que os efeitos não se produzem mais ou são consideravelmente enfraquecidos. Mas trata-se aí de uma *verossimilhança de tipo puramente artístico*, de uma pretensa “lógica da arte”. [...] A arte pode então construir seu mundo próprio sem a necessidade de fazê-lo coincidir com o mundo real.²⁵⁴

As preocupações de Vianninha e Gullar são alimentadas pelo pensamento brechtiano, que nos legou importantes trabalhos teóricos nos quais reflete sobre a dialética *diversão e conhecimento*²⁵⁵. O trabalho de Brecht – na teoria, na dramaturgia e na encenação – é uma incessante pesquisa que tem o propósito maior em estabelecer um equilíbrio dialético dos dois objetivos primordiais do teatro: divertir e promover

²⁵⁴ BRECHT, O teatro experimental. In: *Teatro dialético*, p. 134, grifo nosso.

²⁵⁵ Sobre o conceito de diversão, consultar os dois principais trabalhos de Brecht sobre o assunto: “O teatro experimental” (1939) e “Pequeno organon para o teatro” (1948). In: BRECHT, *Teatro dialético*, p. 123-140 e p.181-219. Consultar também: TEIXEIRA, *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*.

conhecimento. A opção pela comédia como um gênero mais livre em suas possibilidades estéticas, orienta esse percurso dramaturgico.

A discussão sobre a nova função do teatro sugerida por Brecht, pode ser aferida na confecção mesma da teia dramaturgica da peça, que nos seus interstícios nos revela o caos da própria condição em que o país estava submetido e da qual não havia muita chance de sair, a não ser através da organização e da mobilização²⁵⁶. O agente de diversão estimula a necessidade do conhecimento, visando a compreender que os fenômenos sociais não são estáticos e eternos: o fato artístico não se esgota em si mesmo, pois não se propõe a “distrair criaturas já de si tão mal atentas”²⁵⁷. *Diversão não é distração: a distração não exige responsabilidade, enquanto a diversão, no sentido apreciado pelos autores – assim como em Brecht –, promove conhecimento*. Vianninha há muito já refletia sobre essa questão, que está intimamente vinculada a uma análise da realidade brasileira e sua estrutura econômica:

A contradição que tem origem na estrutura econômica do teatro brasileiro, passa para o plano cultural assim: o teatro – que, basicamente, não tem os elementos para distração que possuem o cinema e a televisão – dá ênfase à distração em detrimento de sua condição essencial de diversão. 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. A condição básica do teatro é essa – o público atua.²⁵⁸

²⁵⁶ Sob esse aspecto, podemos perceber reflexos da linha política do PCB e sua configuração na peça.

²⁵⁷ Versos do poema “Da profissão do poeta”, de Geir Campos, utilizado no texto do espetáculo “Liberdade, Liberdade”, produzido pelo grupo *Opinião*. In: RANGEL; FERNANDES, *Liberdade, liberdade*, p. 2.

²⁵⁸ VIANNA FILHO, Perspectivas do teatro em 1965 In: PEIXOTO, *op. cit.*, p. 103.

3.4.3.2 – Anti-herói ou herói popular?

A concepção do herói clássico está diretamente subordinada às relações sociais, em que a classe dominante elege aquele que, no âmbito ficcional, defenderá seus interesses e ideologia. A operação mimética imprime ao herói características que o aproximam empaticamente ao homem comum, fazendo com que a identificação transfira os seus dramas para o público, que os recebe como seus, retornando ao herói como projeções. Suas ações deverão estar de tal maneira vinculadas aos interesses da grande massa, que o toma não só como referência, mas também como seu legítimo representante na fábula.

Aristóteles não define a categoria “herói trágico”, contudo, estabelece algumas características a serem observadas, como, por exemplo, sua origem de classe: “figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens famosos de famílias como essas”²⁵⁹, definindo sua superioridade sobre o homem comum; também quanto ao caráter, o herói deve se apresentar superior, “visto ser a tragédia representação de seres melhores do que nós”²⁶⁰. A separação social não se reduz aí: um elemento bastante significativo nesse jogo pode ser identificado na estratificação da tragédia e da comédia, no que diz respeito ao tratamento diferenciado conferido aos dois gêneros: “nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar [homens] inferiores e aquela superiores aos da atualidade”²⁶¹.

O herói clássico, portanto, deve transitar num espaço que lhe permita aproximar-se do público através dos seus dramas e, concomitantemente, afastar-se dele, pois se apresenta como representante de uma classe superior, mantendo, assim, uma distância social que o distingue moralmente, politicamente e, também, economicamente. Ainda que o seu comportamento social possa de alguma maneira gerar suspeição, ele passa por aceitável, desde que esteja de acordo com os interesses dominantes. Neste sentido, verificamos que a mentira em Ulisses é um atributo e um valor que o dignifica, pois, ele possui licença para mentir.

Eurípides é uma voz solitária e isolada na formulação dramaturgica da tragédia grega: sua configuração do herói ganha novos contornos, num processo de humanização

²⁵⁹ ARISTÓTELES, *Arte poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, *A poética clássica*, p. 32.

²⁶⁰ *Idem*, p. 35.

²⁶¹ *Idem*, p. 21.

do seu caráter e dos seus conflitos e, sobretudo, permitindo a ele autonomia de ação, não o sujeitando aos desígnios divinos. Para o tragediógrafo, o destino do homem a ele pertence, como fruto de sua vontade e objeto de sua responsabilidade. Eurípides, como ainda não se havia verificado, valoriza em suas peças personagens populares, conferindo-lhes estatuto verdadeiramente dramático, e não apenas figurativo no quadro de exaltação dos valores da classe dominante da Grécia antiga. Eurípides, segundo nosso juízo, ao deslocar seu herói, trazendo-o para mais próximo do homem comum, prenuncia, em sua nova composição mimética, o surgimento do anti-herói²⁶².

Na história do poder, as classes se sucedem e o herói se aburguesa, mas não se afasta da classe dominante; se individualiza, mas suas ações permanecem superiores, pois ele mesmo é superior: se antes era representante da nobreza, agora faz parte da burguesia que se hegemoniza no poder. Forma e fundo rearticulados e irmanados, ocupando um novo espaço onde o modo de produção capitalista determina os parâmetros estéticos. Os conflitos dos personagens serão agora analisados sob a égide da nova ideologia reinante, já que são representações do mundo burguês. O valor individual destaca aqueles que são “superiores” na escala social, reafirmando a lei da sobrevivência darwiniana, que se molda na lógica da superioridade desenvolvida pelo capitalismo. O herói burguês defende interesses burgueses, mesmo quando sua postura, aparentemente, revele críticas ao comportamento burguês²⁶³.

O surgimento do anti-herói se efetiva como categoria literária “para contestar padrões preestabelecidos e postos como verdade absoluta pelo herói”²⁶⁴. A sociedade em que se movimenta não deixou de ser uma sociedade de classes, no entanto, ele não se coloca em conformidade com as suas determinações e com os desígnios do herói tradicional: apoia-se, isto sim, “na subversão dos valores normativos”²⁶⁵. Os parâmetros éticos e morais vigentes já não lhe bastam, pois representam uma camisa-de-força às suas

²⁶² A valorização dos personagens populares na obra euripidiana pode ser verificada na composição de suas “Amas” e, particularmente, no personagem “Trabalhador”, da peça *Electra*. Ver, também, o tratamento conferido ao herói Hércules, na tragédia *Alceste*, onde é apresentado como um beberrão inconveniente e falastrão.

²⁶³ Esse é o caso, por exemplo, das peças do dramaturgo norueguês, Henrik Ibsen (1828-1906): seus heróis, ao condenarem determinados comportamentos, estão lutando por uma qualificação moral da burguesia, e, assim, conservar seu *status* de classe dominante. Em *Um inimigo do povo*, o autor defende o individualismo como o maior atributo do homem burguês.

²⁶⁴ ARANTES, *O estatuto do anti-herói: estudo da origem e representação, em análise crítica do Satyricon, de Petronio e Dom Quixote, de Cervantes*, p. 29.

²⁶⁵ GONZÁLEZ, *O romance picaresco*, p. 11.

ações, que aspiram outras formas de liberdade, e não apenas aquela estabelecida pela classe dominante. Entendemos, com isso, que não existe anti-herói conformado²⁶⁶, uma vez que o inconformismo se manifesta em cada uma de suas atitudes. O confronto se manifesta vivo e, por vezes, se estabelece no interior de sua própria classe, expondo, assim, as contradições que lhe são próprias. O anti-herói é um transgressor, rompe as hierarquias e nessa condição estabelece novos valores e novas relações.

[...] quando o anti-herói se instala claramente como eixo estrutural de um texto ficcional, seu sentido anti-heroico não lhe advém de ser a contrapartida de nenhuma outra personagem desse texto. Ele é, na verdade, anti-heroico à luz dos heróis clássicos modelares vigentes. O seu aparecimento resultou da progressiva desmitificação do herói, ou seja, da sua crescente humanização: o homem substitui os seres de eleição, semidivinos, que antes povoavam as tragédias e as epopeias. Por isso sua postura é altamente antitética.²⁶⁷

Verifica-se, em sua configuração, um processo de humanização que o separa do herói tradicional – cuja correção e grandeza de atitudes o afastam do mundo real, pois suas contradições são superadas respeitando interesses de classe. O mesmo pode ser verificado, guardadas as novas configurações de classes, em relação ao herói burguês, que, mesmo se aproximando do homem comum – e o burguês se coloca nessa condição em sua luta contra a aristocracia – divulga ideais e comportamentos que interessam apenas à sua classe.

O anti-herói nos mostra o lado oculto da própria sociedade que o produziu, tornando-o, portanto, uma condição social. Sua origem não é necessariamente popular, embora a grande maioria dos anti-heróis no teatro brasileiro surjam das classes menos privilegiadas. Se, por um lado, tal condição revela implicitamente um preconceito de classe, por outro lado, nos aponta para uma afirmação das classes populares, através de representantes ficcionais que conseguem superar as dificuldades sociais fazendo uso de mecanismos de defesa que lhe garantam o mínimo de dignidade necessária para continuar vivendo. A astúcia, como predicado da cultura de um povo, torna-se, assim, instrumento de resistência contra as injustiças produzidas pelas desigualdades sociais. Dotado de acentuadas contradições, é “um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do

²⁶⁶ Não significa afirmar que o anti-herói não possa ser derrotado, como no caso, por exemplo, de *Memórias do subsolo*, de Dostoievski: “Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom nem canalha nem honrado nem herói nem inseto”. Cf.: DOSTOIEVSKI, Fiódor, *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. Editora 34.

²⁶⁷ ARANTES, *Op. cit.*, p. 25.

medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio”.²⁶⁸

Confundido com o malandro, é mal compreendido, pois o malandro, ele mesmo um anti-herói, carrega as marcas do preconceito e da incompreensão, inserido que é na marginalidade. Numa sociedade em que a desigualdade impõe busca de alternativas para a sobrevivência, a principal arma do malandro é sua capacidade de se apropriar de expedientes que o possibilitem enfrentar e superar as dificuldades objetivas. Sua capacidade de relativização é que caracteriza a malandragem como “essa arte brasileira de usar o ambíguo como instrumento de vida”²⁶⁹, e o malandro como

[...] o personagem deslocado [...] não cabe nem dentro da ordem social nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura. [...] ele parece oferecer ao mundo da ordem e do cotidiano [...] introduz no mundo fechado da nossa moralidade possibilidade de relativização. [...] O seu mundo, sendo intersticial, é aquele universo onde a realidade pode ser lida e ordenada por meio de múltiplos códigos e eixos. [...] Ele não está numa posição única, inteiramente definida. Não é nem uma função exclusiva da ordem, nem parte das forças da mudança e da igualdade como princípio de justiça social. Está no meio termo, e provavelmente serve aos dois lados. Mas será certamente nesse mundo que a criatividade popular se exerce plenamente.²⁷⁰

A construção dos dois personagens centrais na peça de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, Roque e Brás das Flores – com especial atenção ao personagem Roque – confere a eles uma configuração dialética em que as contradições se acentuam e se negam, para depois se apresentarem sob novos parâmetros comportamentais e, mais uma vez, se transformarem. Essa aparente volubilidade pode, numa leitura superficial, revelar incoerências dos personagens, quando, na verdade, mostra que eles estão apenas respondendo às necessidades impostas pela realidade social, que lhes determina as ações. É transitando entre a concepção do herói, do anti-herói e do malandro brasileiro, que Vianninha e Gullar dão vida aos personagens, e propõem uma severa crítica, ainda que sob os maleáveis domínios da comédia, à realidade política, ética e moral dos primeiros anos da ditadura militar.

²⁶⁸ MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*, p. 77 apud GONZÁLEZ, *A saga do anti-herói*, 1994, p. 98.

²⁶⁹ DAMATTA, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, p. 74.

²⁷⁰ *Idem*, p. 139-140.

O tênue limite que separa a configuração do *anti-herói* e do *herói popular* nos dificulta classificar de forma definitiva a que categoria Roque pertence – encontramos também no personagem marcas do *trickster*, “aquele cujo êxito depende da astúcia em vencer as regras de um jogo que, em princípio, lhe são desfavoráveis”²⁷¹; alguns chegam mesmo a considerá-lo um representante do *pícaro*²⁷². Se, por um lado, ele manifesta uma preocupação individualista, no momento seguinte preocupa-se com o bem-estar de sua gente; ao mesmo tempo em que é amigo de Brás das Flores, o expulsa da fazenda por ordem do Coronel, mas também se envolve amorosa e sexualmente com a filha do patrão e, em virtude disso, tem que fugir para não ser morto. O que vemos, portanto, é *um personagem complexo, pois de moral cambiante, a transitar de um lado para o outro, configurando estética e dialeticamente uma realidade que se encontra no impasse*.

Acompanhar a conturbada trajetória de Roque, tendo como referência o jogo dialético a que é submetido, nos revela as contradições próprias da realidade, numa relação metonímica, que se configura no arranjo segmentado da peça: segmentação como reveladora de suas múltiplas determinações. É com essa compreensão que optamos por trabalhar com a ideia de um *herói popular* que, sofrendo a opressão das condições sociais, é levado a buscar mecanismos de sobrevivência, a cada novo instante: a necessidade atua como impulsionadora de comportamentos diversos que visam, antes de qualquer convenção moral, a solução imediata da miséria. Ou, como já havia dito Brecht, “primeiro o pão, depois a moral”²⁷³.

A realidade impõe a instabilidade moral dos personagens, uma vez que ela mesma já não obedece a um padrão moral, pois forjada nos interesses que não se articulam enquanto projeto comum, que visa ao bem de toda a sociedade. Aqueles que fazem mover as peças no tabuleiro político não são capazes de pensar um projeto de país em que a legitimidade de suas ações seja percebida a cada novo movimento de uma peça. A inoperância do agente político é correlata à ideia de país que se percebe nesses primeiros

²⁷¹ COSTA LIMA, O pai e o trickster. In: _____. *Terra ignota*, p. 271.

²⁷² “Roque, o protagonista, é, em essência, um pícaro: um herói sem caráter consistente, que, precisamente por isso, acaba defrontando-se com situações altamente representativas do impasse”. Cf. BETTI, *Oduvaldo Vianna Filho*, p. 174.

²⁷³ BRECHT, A ópera dos três vinténs. In: _____. *Teatro completo 3*, p. 77.

anos de ditadura. A separação da população brasileira em categorias distintas revela uma sociedade em que a cordialidade²⁷⁴ se coloca acima do bem público:

No atual Governo o que parece mais evidente é a “política de casta”, a concepção moralista da política. Ou seja: para o Governo há setores da população que podem governar, que têm o direito moral de governar; há outros setores, que não. O julgamento dessas capacidades não pode ser feito pelo povo porque o povo só é capaz de julgamentos políticos imediatistas e não é capaz de julgamentos político-morais. Para essa concepção moralista a eleição é um fenômeno puramente quantitativo e nunca, qualitativo. (n.p.)

O jogo de interesses e o compadrio, aliados de primeira hora da covardia e da traição, modelam a realidade segundo seus próprios padrões, pois são eles que retroalimentam a engrenagem da máquina que, uma vez criada e colocada em movimento para seu conforto e bem-estar, deve permanecer em moto-contínuo. As relações econômicas ordenam as relações sociais, que não permitem uma possível inversão de valores: as coisas assim como estão devem permanecer. A inércia e o imobilismo social garantem a estabilidade das relações econômicas, pois não questionam a exploração e o lucro, a política e seus arranjos feitos por cima.

O atual Governo confunde ordem social com quietismo social. [...] Ordem social é algo mais que, além dos aspectos sensíveis como que se apresenta, envolve uma hierarquia de ações sociais cuja justeza resultará num mais lento ou mais rápido desenvolvimento social. A maior justeza dessa hierarquia só é conseguida através de uma ordem social aberta à sua própria modificação. [...] não são as “agitações” que configuram a ordem social. Ao contrário, a ordem social é que determina, impõe a existência da “agitação”. (n.p.)

O inconformismo surge no seio mesmo do conformismo como seu contrário dialético, mas para que aflore são necessárias forças que atuem acentuando suas contradições. É preciso, portanto, e essa se nos apresenta como uma função da arte e da literatura, repensar de maneira crítica e criativa a realidade, para nela interferir visando sua transformação. Ao artista cabe, segundo nos ensina Bakhtin, refletir e refratar a realidade: não apontar caminhos, mas despertar a consciência e a crítica.

O *Bicho* talvez seja a tentativa de ordenar, de desenhar o impasse entre o ser real e a vontade de ser das pessoas na realidade brasileira – cuja característica central é a celeridade das transformações no plano da consciência e a lentidão das transformações no plano institucional – ser como se é, já não é quase mais possível; ser, como se tem vontade de ser, ainda não é permitido, não é possível. O impasse, na sua violência, chega à inércia. O *Bicho*, usando a cômica, pacata e

²⁷⁴ Aqui, utilizamos o termo “cordialidade” com o sentido que lhe confere Sergio Buarque de Holanda: “O homem cordial”. In: *Raízes do Brasil*.

relaxa[da] linguagem da inércia²⁷⁵, tenta fixar os diversos tipos de impasse, suas diferentes tensões, fixando como raiz o impasse econômico. (n.p.)

No *Bicho*, a moral burguesa é virada aos avessos e revelada em todas as suas nuances imorais e amorais. O interesse de um fere o interesse do outro e acentua as animosidades, mas, em determinadas situações, podem se juntar, unindo até mesmo declarados inimigos políticos. O *interesse comum* aqui referido, nada tem a ver com o *bem comum*, são de caráter particular que deverão ser satisfeitos ou preservados. Não há honestidade de propósitos, uma vez que as vontades volúveis se adaptam a cada momento, sem se preocupar com o que foi dito ou feito anteriormente. A palavra empenhada numa cena serve a outro propósito na seguinte, sem que se lhe altere o sentido. Os adjetivos não qualificam, apenas enfeitam o discurso vazio e oportunista. A peça mexe-e-remexe os meandros da política brasileira vigente, revelando-lhe o que de pior ali se manifesta. Os autores alertam:

Em *Bicho*, os mais diversos setores da população são nivelados, igualados do ponto de vista moral. Seus princípios morais só serão cumpridos na medida em que conquistem e afirmem a supremacia de seus princípios políticos. Como nenhum dos setores da população tem força suficiente para impor sua programação política, as transigências morais fazem parte mesmo da existência política. (n.p.)

²⁷⁵ No original: “pacata e relaxa linguagem da inércia”.

3.4.3.3 – O *gestus* nacional e popular: a realidade configurada

A configuração da realidade objetiva, a partir de uma perspectiva distanciada e crítica, pode ser verificada já no coro de abertura da peça que, de forma épica, refere-se ao “bicho”, alegoria que deve ser entendida como *gestus*.

Se corres, bicho te pega, amô.
 Se ficas, ele te come.
 Ai, que bicho será esse, amô?
 Que tem braço e pé de homem?
 Com a mão direita ele rouba, amô,
 e com a esquerda ele entrega;
 janeiro te dá trabalho, amô,
 dezembro te desemprega;
 de dia ele grita “avante”, amô,
 de noite ele diz: “não vá”!
 Será esse bicho um homem, amô,
 Ou muitos homens será? (p. 3)

A realidade é apresentada como agente de opressão e exploração do homem, que se manifesta pela contradição de ações objetivas: com a mão direita rouba, para com a esquerda entregar; que emprega e desemprega, incentiva um avanço para depois impedir a ida. Os pares dialéticos funcionam de maneira arbitrária sobre o homem, por outro homem que é o “bicho” – não apenas um, mas muitos que agem articuladamente defendendo seus interesses sobre o mais fraco.

Essa forma de opressão somente poderá ser superada pela organização e mobilização, como forma de acumulação que altere a correlação de forças: o enfrentamento ao “bicho” não será possível através de ações individuais, pois se correr ele te pega, se ficar ele te come. O impasse está criado; é preciso, agora, encontrar as soluções para superá-lo. O “bicho” se revela, então, um complexo mecanismo de dominação política, social e econômica.

Toda a discussão que revela e denuncia tal sistema será travada ao longo da peça, através das peripécias²⁷⁶ de Roque, um personagem de caráter oscilante: ao mesmo tempo em que é manipulado pelos interesses do patrão e dos políticos, consegue reverter essa situação e tirar proveito dos acontecimentos. Sua sagacidade e esperteza conferem a ele alternativas de sobrevivência em condições tão adversas; para superar a pobreza e a

²⁷⁶ Utilizamos o termo no sentido aristotélico de mudança súbita no destino do personagem, tanto da felicidade para a infelicidade, ou ao contrário. Essas mudanças súbitas são frequentes na trajetória de Roque.

miséria, não possui outra arma senão sua própria astúcia e capacidade de improvisação. Supera até mesmo seus momentos de maior aflição, quando está prestes a ser linchado: vale-se para isso de sua consciência metateatral de que é o herói da peça e que os autores não irão permitir que ele morra ou apanhe:

Roque

Sou o herói da peça.
Não me fica bem
Apanhar à beça. (p. 109)

A primeira cena da peça²⁷⁷, onde ocorre a expulsão de Brás das Flores por ter vendido clandestinamente parte do algodão produzido na fazenda do Coronel Honorato, nos coloca frente-a-frente com o *leitmotiv* do texto: o nivelamento moral – por baixo – dos personagens, e funciona também como síntese da discussão que se pretende travar ao longo de seus três atos.

A imoralidade e a traição serão praticadas em todos os níveis – pessoais e institucionais. No campo pessoal, verificamos que as relações se constroem sobre o terreno pantanoso do interesse imediato e poderão ser rompidas a qualquer instante. Para a salvação de um denuncia-se o outro: o dedo-durismo se institui como moeda de troca, é prática corriqueira que não respeita amizade. Os interesses pessoais se sobrepõem aos interesses de classe.

Na cena em questão, Roque, amigo de Brás das Flores, é quem se encarrega de lhe comunicar sua expulsão das terras do Coronel. O dinheiro – que será sempre acionado como motivador de comportamentos e situações – e a “desonestidade” de Brás são os motivos da expulsão:

Brás das Flores

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.

Brás das Flores

É que a terra secou-se

²⁷⁷ Aqui, apenas para efeito de análise, consideramos como primeira cena aquela compreendida entre o primeiro monólogo de Brás das Flores – “Sai pra lá, terra safada!” –, sua expulsão da fazenda do Coronel Honorato por seu amigo Roque, seguida da cena do Coronel jogando damas com Roque e o monólogo do Coronel até a entrada de Mocinha (p. 3-21).

mirrando todo o algodão.
 Toda a colheita não chega
 pras contas do barracão.
 Minha mulher foi à vila
 há vinte dias atrás,
 levou os filhos e o bode
 e não voltou nunca mais.
 Fugiu com Miguel Mascate
 que ganha o que não faz.
 E o tal açude que a gente
 espera há seis anos já?
 Entra verão, sai verão
 o açude, que é bom, não há...
 Aí vendi o algodão...
 Veja se razão me dá:
 como pode um cidadão
 numa tal situação
 não ter uma ideia má?

Roque

*Ideia má, pode ter,
 mas saber executar.* (p. 9-10 - grifos nossos)

O que percebemos é a confirmação de uma nova ordem que deverá orientar o comportamento dos personagens: a permissividade moral é instaurada, e tolerada, desde que operada com competência e zelo, afim de que não seja descoberta. Somente assim poderá ser admitido qualquer malfeito. O pecado só se torna pecado, quando descoberto. Se existe competência ao executar uma falcatura, tudo é justificado. É uma lógica perversa, histórica e recorrente, que se agrava nesses tempos de ditadura militar, em que “as transigências morais fazem parte mesmo da existência política” (n.p.).

Tal comportamento, apresentado inicialmente por personagens populares, será confirmado logo à frente pelos representantes da classe dominante e dos diversos poderes institucionais: coronéis (poder econômico), senador (poder político), prefeito (poder executivo) e desembargador (poder judiciário). Embora dois poderes movimentem de maneira efetiva a ação dos personagens: o poder econômico e o poder político, nenhum outro será poupado. Todos fazem parte de um sistema que está ele mesmo carcomido em seu interior.

As relações buscam se justificar mutuamente: se, por um lado, Brás agiu de maneira reprovável, por outro lado, o governo não cumpre com suas obrigações administrativas em relação à construção de um açude, que não sai do papel. E, se não sai do papel, é em função de articulações não republicanas que serão denunciadas pela peça, que se obriga a oferecer “uma resposta política à situação em que vivemos” (n.p.). O

confronto moral entre Roque e Brás ganha novos contornos, uma vez que desvios de caráter pessoal ganham destaque.

BRÁS DAS FLORES

Fala feito Coronel,
Devia estar do meu lado.
Me expulsa pro seu patrão
Ficar bem impressionado,
Pra ver se lhe apanha a filha
Que é essa a tua esperança.
É, você é feito eu:
Só que eu lhe roubo algodão
E você, a confiança (p. 11-12)

A lógica de Brás, ao denunciar as contradições de Roque, nos faz lembrar de uma das mais conhecidas e dialéticas frases de Bertolt Brecht: “o que é um assalto a banco, comparado à fundação de um banco”²⁷⁸. Brás rouba um bem material e acusa Roque de ser mais “ladrão” que ele. Roque, que traiu, pois se coloca contra o trabalhador em favor do patrão, também foi traído, pois teve seu segredo revelado.

Roque

Bom, vai apanhar dobrado:
porque sou profissional
e também, viu, seu das flores,
porque usou confissão
que eu lhe fiz dos meus amores
num momento de aflição. (p. 12)

Os conflitos entre os dois se acentuam cada vez mais e, por fim, se enfrentam numa briga. Os autores utilizam, então, da forma épica para construir a cena através de uma música, de caráter narrativo. Os personagens interrompem a ação dramática, que poderia levar a um maior envolvimento emocional do leitor/espectador com seus destinos, criando o suspense, e, através da música, assumem uma postura narrativa, e comentam a própria cena de que participam. A essa nova postura dos personagens, junta-se o coro, que apresenta dupla função: narra a briga e explica as verdadeiras razões que a provocam.

OS DOIS (*Cantam e brigam.*)

E agora é briga
agora é briga
agora é briga ê, ô

CORO

Terra secando
dor de fome na barriga.
Doido sertão:

²⁷⁸ BRECHT, A ópera dos três vinténs. In: *Teatro completo 3*, p. 103.

colheita seca
 viceja a intriga
 atrás vem briga
 vem cacete
 vem facão.

OS DOIS

Baixa o porrete,
 pega na mão,
 roda pernada, abre, moçada,
 que eu sou leão.

CORO

Se cai, levanta;
 se canta, janta.
 o pau comendo
 de cima embaixo

OS DOIS

Briga de macho
 tem cacete
 e tem facão. (p. 12-13)

Ao contrário da tradicional utilização da música como elemento constitutivo do drama musicado ou da ópera, que se coloca a serviço do texto dramático, como ilustração e intensificação de uma situação psicológica, uma nova condição narrativa se estabelece. A quebra da linearidade da ação, promovida pela mudança das formas, pretende solicitar ao leitor/espectador uma postura de estranhamento e reflexão. A arbitrariedade com que as duas formas são manipuladas estão a serviço de uma tentativa de se dosar o envolvimento emocional, através da escolha de momentos cênicos adequados, que poderiam intensificar esse envolvimento.

A música se configura, então, como *gestus social*, revelando relações que determinam comportamentos de pessoas. Brecht esclarece que o *gestus social* é aquele que permite entendimentos sobre circunstâncias que são relevantes para a sociedade. A revelação das determinações sociais sobre o comportamento dos dois personagens, denuncia uma estrutura que, verificaremos ao longo da peça, alimenta uma cadeia produtiva que se sustenta da miséria do homem e das condições naturais adversas próprias de uma das regiões mais pobres do país. A música constata alguns aspectos da realidade do nordeste brasileiro como a fome e a seca. Demonstra que são as condições sociais que determinam aquela briga e não razões pessoais e/ou psicológicas.

O teatro épico está interessado, antes de tudo, no comportamento que os homens adotam uns diante dos outros, sempre que forem comportamentos significativos social e historicamente (típicos). Desenvolve cenas nas quais as pessoas se comportam de forma que as leis sociais a que estão sujeitas vêm à luz. Para tanto, precisamos encontrar definições de ordem prática: isto é, definições dos

processos efetivos que possam ser usados para intervir nos próprios processos. O comportamento do humano é mostrado como alterável; *próprio do homem como dependente de certos fatores sociais econômicos* e, ao mesmo tempo, capaz de alterá-los.²⁷⁹

No frigir dos ovos, o prejuízo material provocado por Brás é condenado e ele perde o emprego, ainda que tente se justificar perante o Coronel, assumindo que vendeu o algodão porque a situação assim o obrigou:

Brás das Flores

Seu Coronel, me perdoe
Pelo triste sucedido.
Bem reparo que o senhor
Tá um pouquinho aborrecido
Mas não fosse tanta agrura,
Juro, não tinha vendido... (p. 15)

Haverá de insinuar também que até mesmo o lucro, se houve, foi irrisório, o que poderia aliviar sua pena. Mas a decisão está tomada e não há como voltar atrás. Numa conversa com Roque, o Coronel, embora “lamente” a dispensa do funcionário, que considera “bom trabalhador” (16), e não chame a polícia para o prender, expõe a necessidade de se “manter a ordem” entre os empregados, através do exemplo:

Coronel

Expulsar um homem como esse
Me deixa muito abalado.
Mas se não mando ele embora
Não dou o exemplo aos demais
E é um caso igual cada hora. (p. 17)

E diz mais ainda, revelando o seu outro lado:

Coronel

Ai, sinto remorso.

Roque

Mas de que?

Coronel

Dum troço.

(*Tempo.*)

Sabe? Eu corneei
O pobre das Flores... (p. 17)

A cena tem prosseguimento, e mais uma faceta do Coronel é revelada: os dois jogam damas e o Coronel *rouba* uma pedra de Roque, que abandona o jogo e a cena. A dialética se completa denunciando todas as contradições, através de atitudes, às vezes

²⁷⁹ BRECHT, O uso da música no teatro épico. In: _____. *Teatro dialético*, p. 83-84, grifo nosso.

aparentemente insignificantes, mas que se contradizem e revelam comportamentos: Brás rouba o algodão do Coronel, o Coronel “rouba” a mulher de Brás; Roque rouba a confiança do Coronel e o Coronel rouba uma pedra de dama de Roque. A ciranda não para: ela movimentava as relações entre as pessoas e, sob a capa de uma aparente moralidade, instituiu a imoralidade como prática corrente, revelando que “ordem e desordem se articulam portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam”²⁸⁰.

A parte final daquela que consideramos como “primeira cena”, nos apresenta num grande monólogo do Coronel, o seu verdadeiro caráter, como representante da classe dominante. Na parte inicial, ele se revolta contra Roque, que abandonou o jogo de damas por ter percebido que o patrão roubou uma pedra. O Coronel usa, então, a estratégia de desqualificar Roque para se impor sobre ele.

Coronel

Venha cá, seu merda!
Eu estou roubando?
preciso roubar
droga de uma pedra?
Hã, bandido, pensa
poder me ganhar? (p. 19)

Não satisfeito em se impor como superior hierárquico, investe na agressão pessoal para se impor emocionalmente, deixando entrever, inclusive, que Roque seria seu filho bastardo:

Bela recompensa:
te achei criança
na porta da rua
fui teu pai, tua ama,
E, depois de tudo,
sou ladrão de dama?
bastardo, enfeitado,
seu filho do povo! (p. 19)

Numa atitude quase infantil, pois não admite perder nem mesmo num jogo de damas, exalta sua superioridade de classe ao *provar* para Roque que pode jogar sozinho e comer todas as pedras: sua autossuficiência é uma clara demonstração que Roque serve

²⁸⁰ CANDIDO, Dialética da malandragem, in *O discurso e a cidade*, p. 43.

apenas para compor um quadro em que ele, Coronel, é o personagem principal. No jogo, como em todas as relações, ele deve e tem que ganhar sempre, pois é superior.

[...] pronto, comi tudo
conheceu papudo?
sou o campeão! (p. 20)

Sua impotência, no entanto, se aflora quando, num gesto de revolta “dá um tapa no tabuleiro e cai de novo em profunda prostração” (p. 20). Refugia-se no passado que mais uma vez demonstra a sua imoralidade, revelando as negociatas e trapanças praticadas ao longo de sua vida. No entanto, o comportamento da classe dominante é oscilante, e suas contradições internas, provocadas pelo choque de interesses no jogo pelo poder, se manifestam apresentando o Coronel como vítima e refém de sua própria inoperância na administração pública. Neste momento, os polos se encontram: sua condição se aproxima da condição de Brás das Flores, que sofre com as promessas não cumpridas de construção do açude:

Coronel

Mas o culpado de tudo é o Requião,
Dono de usina, charutão na boca!
Dez anos no Governo, a maldição:
As verbas todas ele põe na cana
E nas bandas de cá nenhum tostão.
O açude? Faz dez anos que me engana:
Este ano, no outro, e a plantação
Mirrando, mirrando, a seca insana...
Nei Requião, te pego na virada
Deixa chegar a próxima eleição! (p. 21)

Se bem observarmos, confirmaremos que *as relações sociais apresentadas nas diversas situações cênicas da peça se repetem cena após cena, insistentemente*. O que poderia parecer uma repetição gratuita, reveladora de uma habilidade dramatúrgica insuficiente, pois ampara-se numa técnica que apenas se reproduz ao longo do texto, nos revela intenções bem mais sofisticadas do que sua aparência. A técnica da repetição temática tem como perspectiva uma elaborada crítica sobre a realidade objetiva e seus vícios; visa a fixação e estímulo ao posicionamento do espectador em relação à fábula. *Ao proporcionar certo afastamento emocional do público – já que ele está sendo confrontado pela segunda ou terceira vez com a mesma situação – sua capacidade de entendimento da complexidade das relações sociais apresentadas aumenta consideravelmente.*

A arte dramática épica, de orientação materialista, pouco interessada no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. [...] o homem, ou melhor, o homem “de carne e osso”, só pode ser concebido agora em função dos acontecimentos em que se enquadra e que o determinam. A nova arte dramática tem que incluir metodologicamente, na sua forma, a experiência.²⁸¹

Submetida a uma *experiência* – que pressupõe *repetição* para a sua confirmação –, a nova forma de se escrever peças se apoia nesse princípio e, a cada nova situação novos elementos serão adicionados, num processo de acúmulo dialético que irá promover a *transformação qualitativa da quantidade*. Brecht, quando pensou na aplicação das leis da dialética marxista nas diversas instâncias do teatro – dramaturgia, encenação e interpretação –, procurou formas artísticas para a sua configuração. A repetição, como a percebemos no *Bicho*, se presta a esse novo modelo dramatúrgico que através do acúmulo opera saltos.

A repetição é configurada também no desfecho da peça, e nos apresenta três finais diferentes. A definição por tal recurso visa a transferir parte da responsabilidade para o público, o que deverá impor uma postura crítica, pois exige a observação anterior da realidade objetiva para que, assim, confrontado com as três possibilidades apresentadas possam ser avaliadas e escolhida a melhor opção.

Roque

[...] 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. (p. 178)

São, portanto, três instâncias de decisão:

a) *final feliz*: Roque, casado com Mocinha (filha do Coronel Honorato), torna-se o novo proprietário das terras: Brás das Flores é o seu capataz, que anuncia ao novo patrão que expulsou dois empregados que, assim como ele no início da peça, venderam café escondido, demonstrando que as relações sociais continuam as mesmas, apenas mudaram

²⁸¹ BRECHT, Notas sobre a *Ópera dos três vinténs*. In: _____, *Estudos sobre teatro*, p. 28-29.

seus atores; há uma clara intenção de se mostrar que sem haver mudanças radicais, a sociedade continua do jeito que está:

Mocinha (*Canta.*)

Querido, nasceu o nosso
Décimo terceiro filho,
Grande que parece um gato.
Que nome botamos nele,
O de Roque ou de Honorato?
(*Entra Brás das Flores.*)

Brás das Flores

Patrão, tudo resolvido.
Expulsei Zé Pedro e Mano
que eles venderam escondido
parte da safra do ano. (p. 178-179)

b) *final jurídico*: Roque, também proprietário, anuncia para Mocinha que irá distribuir as terras entre os camponeses, realizando a reforma agrária, no que é rechaçado por um juiz, representante da classe dominante, que, ao impedir uma ação socializante, ainda que isolada, reafirma o *status quo*, uma vez que o exemplo (assim como afirmara o Coronel no início da peça) poderia ganhar uma dimensão que não interessa ao regime vigente:

Roque

[...]
Querida, ouça: essas terras
divido com os lavradores.
Não quero ficar com a safra
e a eles deixar as dores.
(*Entra Brás das Flores de Juiz*)

Brás das Flores

Quem é o Roque, o possesso?
Não vai fazer o que pensa.
Me acompanhe, por favor,
reabrimos seu processo. (p. 179)

c) *final brasileiro*: a eleição do candidato popular Jesus Glicério para Governador altera a correlação de forças, e Roque deverá promover a tão sonhada Reforma Agrária a ser implantada pelo governo democrático. No entanto, um golpe foi articulado por Requião contra o candidato eleito: Requião assume o poder e restaura a monarquia no país, numa clara referência ao golpe de 1964, que visava a derrubada de Jango, cujo principal projeto, no conjunto das reformas de base, a Reforma Agrária:

Mocinha

Ô, Roque, Jesus Glicério
É o novo Governador!
Na recontagem de votos

foi-se o Desembargador.
 O rádio também informa
 que você será chamado
 para ajudar na Reforma
 Agrária, que vai dar terra
 a tudo que é lavrador.
 (*Brás entra vestido de guerreiro medieval.*)

Brás das Flores

Venho da parte de sua
 Majestade, Sua Alteza
 Dom Requião, o Gentil,
 dizer que foi restaurada
 a monarquia no Brasil. (179-180)

O *Bicho* marcou um momento singular na dramaturgia de Vianninha. A compreensão de que o teatro pode e deverá ser utilizado como instrumento de conscientização ganha, nesta peça, um novo formato: as novas possibilidades de *aplicação dos conceitos do realismo dialético, conjuntamente com os elementos das formas populares de teatro, permitiram a realização que reafirma sua pesquisa por um teatro que estabeleça um diálogo direto e franco com o público*, que resgate a cultura popular como possibilidade para a confecção de uma dramaturgia atuante e identificada com os valores do homem comum, que apresente heróis que possam ser reconhecidos e identificados não como representações ingênuas e românticas do povo, mas procurando identificar as capacidades de superação das condições sociais adversas que lhes são impostas. O personagem Roque sofre tentativas de manipulação as mais diversas: é tornado herói e vilão numa mesma cena, para na próxima voltar a ser herói; tentam transformá-lo num Galy Gay²⁸², porém sua capacidade de adaptação e superação o tornam esse representante da resistência do homem do povo.

A aproximação da peça com *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, é quase inevitável, seja na utilização do cordel como resgate de temas (*Auto da Compadecida*) ou como forma dialógica (*Bicho*), seja, sobretudo, na configuração da dupla de heróis. No entanto, a observação de suas estruturações dramáticas, nos confirma que são bastante diferentes: a linearidade das ações em *Auto da Compadecida* não se reflete em *Bicho*, que investe na segmentação das cenas, como destacamos anteriormente; o *Bicho* ultrapassa a crítica imediata e pontual de *Auto da Compadecida*, para refletir sobre comportamentos e situações instaurados, ou melhor, sedimentados nos primeiros anos de ditadura, que

²⁸² Personagem da peça *Um homem é um homem*. Cf. BRECHT, *Teatro completo* 2, p. 145-218

serão configurados com destacada habilidade, e que já vinham sendo objeto de análises do grupo Opinião, em seus espetáculos anteriores.

3.5 – Ruptura e experimentação: *Moço em estado de sítio*

A dramaturgia de Vianninha opera um extraordinário salto qualitativo na construção da peça *Moço em estado de sítio*²⁸³ (1965): recuos e avanços no tempo, várias localizações espaciais, multiplicidade de ações e cenas que, simultaneamente, se confrontam e se completam, novo tratamento aplicado aos estados emocionais dos personagens que estão subordinados a um fluxo narrativo diferenciado e bem mais complexo. Tudo isso demonstra apuro técnico e domínio da carpintaria dramaturgic. O resultado surpreende por sua dinâmica, manifestada na simultaneidade de ações, interrupções bruscas de cenas e a variedade de planos.

Seja na forma inovadora de sua dramaturgia, seja na investigação criteriosa do comportamento humano, somos confrontados com um dramaturgo consciente de seu ofício e maduro na condução de seus personagens e manipulação dos conflitos. Novas possibilidades dramáticas são incorporadas ao texto, sendo que o grande destaque está na valorização da luz como recurso definidor das relações temporais e espaciais, fundamentais no desenvolvimento e compreensão cênica da peça. Sua expressividade surge como elemento estético primordial para a resolução dos problemas de mobilidade cênica que, na sua ausência, certamente, seriam um entrave cenográfico de difícil resolução.

A teatralidade, configurada pela utilização de recursos diversos como o *flashback*, a simultaneidade ou a fragmentação, exige outras condições de encenação, sem, contudo, comprometer a composição psicológica dos personagens, possibilitando o aprofundamento de suas contradições e conflitos, pois um período bem maior de suas existências está sendo posto em questão. O confronto passado/presente se amplia consideravelmente, revelando o comportamento dos personagens nos diversos momentos históricos: deixa de ser uma referência para se presentificar na cena.

Vianninha reorganiza o seu teatro investindo numa dramaturgia que se confronte com as novas condicionantes políticas e sociais; seu teatro busca oferecer formas e temas

²⁸³ Optamos, aqui, por não respeitar a cronologia das peças de Vianninha movidos por três motivos: a) *Moço em estado de sítio*, embora tendo sido escrita no período em que o autor participava do grupo Opinião (1964-1967), permaneceu inédita até 1981, quando mereceu a montagem dirigida por Aderbal Freire Filho; b) visamos destacá-la por representar um instante impar na dramaturgia de Vianninha, iniciando um ciclo de peças (*Moço em estado de sítio*, *Mão na luva*, *Papa Highirte* e *Rasga coração*) que têm no *flashback* sua técnica de composição; c) sua proximidade com *Rasga coração*, seja em seus aspectos dramaturgic quanto naqueles de abordagem temática, nos apontou a necessidade de também dedicar, ainda que numa exploração apenas inicial (pois mereceria um estudo aprofundado), alguns aspectos dessa aproximação.

que se atualizam, sem perder o caráter de arte empenhada. O primeiro impasse frente a um estado militarizado é superado pela percepção da necessidade imediata de revisão dos modos de composição e sua capacidade de operacionalização de um novo projeto de teatro. A peça retoma a perspectiva realista do Arena, porém, imprimindo nesta nova configuração o recurso da fragmentação que entra em choque com a linearidade característica do realismo. A reflexão política e estética operada em *Moço* se aprofunda e apresenta os conflitos sob nova formulação²⁸⁴: a análise do comportamento humano, depois daquela experimentada em *Chapetuba Futebol Clube* e que cedeu lugar a uma dramaturgia de circunstância cepecista, na qual o imediatismo político ofuscou a condição humana dos personagens, retorna agora encontrando um equilíbrio em que a construção realista psicológica plasma-se com elementos do realismo dialético.

Das relações entre os personagens – no confronto de suas possibilidades e necessidades – atinge-se a realidade objetiva, de modo a compreender suas múltiplas influências no próprio debate que se trava. Forçando um pouco a nota, poderíamos dizer, parafraseando Lukács: *Moço* “narra” uma situação dramática, permitindo que o sensível e o inteligível sejam apreendidos através do filtro da observação crítica, enquanto as peças do CPC “descrevem” a realidade de maneira direta, nos impondo por si mesmas, a crítica, uma vez que a mediação atende a objetivos políticos que pretendem atuar diretamente sobre o momento histórico²⁸⁵.

A peça é reveladora do processo de transformação do próprio autor: ao discutir, no âmbito dramático, a função do artista e formas de atuação através do teatro de agitação a ser levado para o trabalhador, dramatiza um grupo de teatro que resgata o modelo cepecista em suas propostas político-culturais; no entanto, sua configuração estética e concepção de seus personagens e seus conflitos, a caracterizam como uma peça destinada ao público de classe média. Melhor explicando: a peça ficcionaliza o processo de trabalho realizado no CPC – a utilização do teatro como transmissão de conhecimento e mobilizador de ações políticas através da conscientização das massas –, no entanto, a peça enquanto totalidade (escritura textual e espetacular), é dirigida à classe média, numa

²⁸⁴ A dramaturgia de *Moço em estado de sítio* seria desenvolvida em *Mão na luva* e em *Papa Highirte*, para atingir sua plenitude em *Rasga coração*. Percebe-se, peça após peça, o aprimoramento da experimentação como fator de distinção do seu teatro, revelando alta sofisticação da escrita. Maria Silvia Betti desenvolve uma análise comparativa entre *Moço em estado de sítio* e *Mão na luva* (originalmente intitulada *Corpo a corpo*), de elevada percepção crítica. Cf. BETTI, Oduvaldo Vianna Filho, p. 198-221.

²⁸⁵ Cf. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS, *Marxismo e teoria da literatura*, p. 149-185.

composição dramaturgica cuja efetivação cênica só se torna possível numa casa que responda em seus recursos técnicos às necessidades de sua complexa estrutura.

A peça recria, em seu próprio interior e em sua configuração formal, um momento de perplexidade e também de definição, experienciado por Vianninha e artistas de sua geração. *Moço* é o testemunho de uma crise, uma reflexão sobre a arte engajada e o impasse vivenciado pela tomada de poder pelos militares, onde se sente, de maneira significativa, a presença do autor, “quase um testamento existencial e político, por estranha que possa soar esta expressão aplicada a uma obra escrita aos 29 anos de idade”²⁸⁶.

A peça retrata um período histórico vigorosamente rico em debates políticos e culturais, com uma destacada participação dos artistas e intelectuais nesse processo, e ficcionaliza essas contradições que remontam às crises vivenciadas por Vianninha no seu rompimento com o Arena para formação do CPC, e, diante da decretação de sua ilegalidade, culminando com o enfrentamento da nova realidade imposta pela ditadura. Tais condições forneceram farto material para a configuração dramática de *Moço*.

O deslocamento temático, iniciado com o espetáculo *Opinião*, trazendo para o eixo dos conflitos personagens da classe média, espaço antes restrito ao proletariado, confirma a necessidade e a capacidade de mudança do autor. Repensar o fazer teatral significava não apenas uma questão estética, mas, sobretudo, encontrar uma linguagem que conseguisse atingir as exigências de um público frequentador de teatro, do qual estava afastado desde os anos do Arena. O dramaturgo compreendeu que o momento impunha a urgência de se buscar um outro fórum e um outro público disponível para travar uma discussão sobre os rumos do país, reagindo de maneira decisiva ao atual estado. A peça mimetiza as condições de crise vivenciadas pelos artistas: que teatro fazer nesses tempos em que a realidade não permite a completa realização de obras comprometidas com as questões sociais e políticas?

A discussão sobre a função do artista e do intelectual frente à conjuntura social abandona o plano teórico dos ensaios e artigos e entra, definitivamente, na obra dramaturgica de Vianninha com *Moço em estado de sítio*. O debate travado em torno de

²⁸⁶ MICHALSKI, Yan, Longa jornada estado de sítio adentro. In: PATRIOTA, *A crítica de um teatro crítico*, p. 176.

uma arte empenhada, a procura incessante de uma participação política, a horizontalização da cultura, a atuação do teatro como agente formador de uma consciência crítica e mobilizador em torno de luta comum, se aproxima de maneira bastante perceptível às ações desenvolvidas no Arena e no CPC. No entanto, frente às novas condições de produção, busca-se uma síntese estética e política para esse novo enfrentamento que se apresenta para o intelectual e o artista brasileiros.

A consciência sitiada do intelectual e do criador identificado ao projeto político-cultural do CPC luta com suas próprias contradições, revê seu passado e as opções que fez. [...] O trabalho desenvolvido e os métodos empregados [pelo grupo de teatro] constituem uma óbvia alusão ao CPC.²⁸⁷

O personagem central – Lúcio – assim como Vianninha, é um dramaturgo vinculado a um grupo de teatro que se propõe a um teatro de características populares, se aproximando do trabalhador e discutindo temas que julga relevantes para o crescimento de uma consciência política. Ainda que seja perceptível uma certa projeção do autor em seu personagem central, eles não se confundem: as dúvidas pessoais de Vianninha são superadas pela ação objetiva, enquanto o personagem não consegue avançar em suas contradições, revelando uma incapacidade frente aos diversos impasses que lhe são apresentados: “a facilidade com que Lúcio transita de uma opção a outra revela a inconsistência de sua personalidade”²⁸⁸. *Embora existam vários pontos de contato entre criador e criatura, não se pode falar de uma peça autobiográfica, pois as diferenças se acentuam, ainda que as crises os aproxime.*

As divergências estéticas e políticas, surgidas no interior do grupo teatral, se apresentam em sua primeira cena: Lúcio defende uma atuação ampla, de maior proximidade com as massas trabalhadoras, num trabalho político de organização e mobilização, e não apenas de intervenção, desligada do contato íntimo e duradouro com o povo:

Lúcio – [...] Sem dinheiro, se mete em subúrbio, faz um espetáculo, não volta mais – se voltar é daqui um ano... a filosofia qual é, Suzana?

[...]

Suzana – Você não vai nas reuniões, Lúcio. Fala lá. Você não ia trazer um plano pra levantar dinheiro?

Lúcio – Dinheiro para montar uma peça que prova que delatar é coisa feia? Isso, acho que tem gente dizendo desde que um tal de Judas... Judas, um palestino, lembra dele? (SILÊNCIO) Tem é que concentrar num bairro, só lá, Suzana. Fazer

²⁸⁷ BETTI, Oduvaldo Vianna Filho, p. 204-205.

²⁸⁸ BETTI, *op. cit.*, p. 205.

um clube, uma associação com o povo, não sei o que... mas não sair de lá...
(1ª./2)²⁸⁹

A crise se efetiva motivada pelo choque de convicções divergentes sobre as formas de atuação política. Não há dúvida de que na fala de Lúcio identifica-se uma crítica aos métodos do CPC, que sofreu com a solução de continuidade em sua ação político-cultural. Num severo exercício de crítica e autocrítica, Vianninha parece estabelecer ligação entre os conflitos da peça e as ações cepecistas:

Qualquer trabalho de profundidade cultural, de horizontalização, de levar frutos culturais, exige em primeiro lugar um trabalho de continuidade, e essa continuidade para nós praticamente não existia. Eu acho que realizei espetáculos teatrais em praticamente todas as favelas do Rio de Janeiro. Mas eu devo ter realizado um ou dois em cada uma. Isso significa uma total descontinuidade. Realmente não tinha nenhum significado. Nós trabalhávamos em sindicatos, mas com condições de trabalho realmente utópicas. Era quase que o prazer da existência dessas condições e dessa atmosfera, e a dedicação, a capacidade de nos dedicarmos a esse trabalho, isso era quase que mais importante que os resultados concretos, que os frutos reais. Era, vamos dizer, a paixão por uma atmosfera. A paixão pelo encontro do intelectual com o povo, que realmente para nós era incandescente e ao mesmo tempo muito romântico, informou muito mais a nós do que aos trabalhadores com que nós entrávamos em contato. Eles continuavam com seus problemas salariais, de organização, de sindicato, de lutas.²⁹⁰

Por outro lado, é bastante significativo o confronto de ideias sobre a ação do teatro e, particularmente, sobre o processo de discussão do grupo, referente à peça de Lúcio, que, inevitavelmente, nos remete aos embates travados no Seminário de Dramaturgia do Arena em toda sua aspereza crítica e autocrítica, nos quais, não raras vezes chegou-se a agressões pessoais.

ENTRAM PESSOAS DO GRUPO E SENTAM. A LUZ MUDOU.
SUZANA SENTA-SE AO LADO DE BAHIA. LÚCIO, NERVOSO, LÊ
SUA PEÇA.

Lúcio – [Lendo a peça para o grupo] EMBAIXADOR – É uma bela medida, Governador. Mas se V. Excia. pedir ajuda dos russos, perderá a metade do apoio que tem dos comerciantes, dos homens de indústria. Metade, eu estou sendo otimista, otimista, Excelência? O Governador fica em silêncio. O Embaixador sorri. Levanta. Faz uma reverência. Sai. O Governador imóvel. Fim do 3º. Ato. (SILÊNCIO)

Um – Eu quero começar. Achei a peça muito importante. Parabéns ao companheiro. Dramaticamente talvez haja algum senão mas o sentido... anti-imperialista me pareceu justo. É uma denúncia. Acho que ela...

Bahia – Que denúncia? Denúncia de que?

²⁸⁹ Todas as citações da peça serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelos números de página entre parêntesis, na edição que consta das referências bibliográficas. A forma de numeração da cópia xerografada constante em nossa bibliografia respeita a divisão das partes da peça: são três partes e, em cada página consta o número da parte e o número da página daquela parte, separados por uma barra.

²⁹⁰ VIANNA FILHO, Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, *op. cit.* p. 175.

Vozes – Deixa ele falar, Bahia! – Espera a vez, Bahia.

Um – Denúncia da política do big stick, denúncia...

Bahia – Pra mim ele denuncia que política é uma coisa simples como água e que nós somos uma multidão de imbecis!

Vozes – Absolutamente! – Deixa ele falar! – Um de cada vez, um de cada...

Suzana – A burguesia vacilante está lá, o medo está lá, isso é simples?

Lúcio – O povo tem consciência mas não tem força, isso que eu...

Dois – Se ele tem consciência, ele tem força, companheiro...

Vozes – Não! – Quem disse isso? Quem? – A peça é simplista, meu velho...

Lúcio – Simples é essa crítica, não aceito assim, não aceito.

Dois – O que eu quero dizer é que a peça não mostra os erros do povo. Intenção em política não é nada. Em política, errou, pagou na hora.

Vozes – Mas é outra peça! – Assim não é possível! – A peça é didática! É simples, mas não é simplista...

Bahia – Política não é tragédia, não. Tragédia nem os gregos escreveram. O negócio é errou ou acertou. Essa revolução da peça entrou pelo cano porque eles erraram e o autor não sabe disso.

Lúcio – Eles erraram, pensaram que tinham força demais.

Bahia – Isso você está dizendo agora, porque na peça não tem, não.

Vozes – Como não tem? – A peça é didática! – Não pode querer obra-prima!

Suzana – A peça tem erros, sim. A peça do Bahia não tem erros? Só o Bahia acerta nessa praça? Isso não é maneira de tratar um trabalho de um companheiro. A peça é boa.

Bahia – Não é boa não. Que tem uma peça não ser boa? (LÚCIO FALA. AS LUZES EM VOLTA DOS OUTROS COMEÇAM A APAGAR)

Lúcio – Boa é a sua peça sobre delação, não é? Minha peça é sobre uma revolução, pomba. Ou só pode se escrever sobre delação aqui? Algumas colocações eu aceito, mas invalidar tudo? Não aceito. (2º./4-6)

Para Vianninha, as contradições que enfrentava no Arena já estavam superadas: não encarava mais como problema fazer teatro para a classe média discutindo problemas dela, uma vez que nela poderia encontrar aliados para efetivar a luta.

O processo cultural, o aprofundamento cultural, tem de ser feito diante das forças que absorvem cultura na sociedade brasileira. Eu não posso inventar outros componentes de absorção de cultura. O processo cultural deve ser feito de quem vive e absorve esse troço.²⁹¹

A luta pela democracia, que está diretamente vinculada à luta pela liberdade de expressão e melhores condições de vida para a população, encontra no teatro um grande aliado. A repercussão positiva do espetáculo *Opinião* confirma a Vianninha a correção do caminho escolhido. A aproximação com “a classe média mais típica, aquela de

²⁹¹ VIANNA FILHO, Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, *op. cit.*, p. 175-176. A referida entrevista foi concedida em fevereiro de 74, cinco meses antes de sua morte, em julho do mesmo ano. É importante ressaltar que Vianninha foi, talvez, aquele que melhor construiu uma autocrítica em relação ao Arena e ao CPC. Seus escritos e suas duas últimas entrevistas publicadas o demonstram de maneira bastante clara.

Copacabana contemporânea”²⁹² promove a identificação do público com os personagens e temas apresentados:

[...] as contradições, as angústias, os vagos anseios, as lutas, as frustrações dessa classe constituem acima de tudo mais a matéria prima que o autor molda e na qual incrusta a discussão dos temas que lhe parecem fundamentais, tanto do ponto de vista ideológico e existência como à luz da conjuntura sócio-política brasileira. Vianninha soube detectar com maestria os conflitos internos e externos desse extrato social.²⁹³

A classe média, que vivia a contradição de ter apoiado o golpe e começava a sentir na carne a primeiras consequências de seu ato, é o alvo a ser confrontado com a disposição e atuação política dos personagens que, através do teatro pretendem a transformação social. Como seu representante, o personagem central traz no seu comportamento as mesmas fragilidades e inconsistência ideológica típicos de uma classe que, no processo histórico, tem se mostrado vacilante e oportunista²⁹⁴. A consciência política de Lúcio, demonstrada em sua participação no grupo de teatro, choca-se de frente com seus desvios éticos e morais, que irão ser apresentados ao longo da peça. O personagem não consegue administrar suas contradições, permitindo que tais desvios se manifestem de maneira a obliterar sua atuação política.

Através do debate em torno das contradições da classe média, é possível abordar, dentro dos limites impostos pela censura que começava a mostrar sua tesoura, a realidade em suas diversas manifestações. A discussão política e econômica repercute no comportamento dos personagens, para retornar, agora reconfigurada, como crítica implícita ao sistema e ao próprio regime. O que se vê no palco, “mesmo que se tenha que selecionar mais cuidadosamente a minha temática [...] para enquadrá-la nos padrões permitidos”²⁹⁵, é o retrato de um país que se encontra num impasse em que a moral e a ética estão corrompidos, um país do “salve-se quem puder”, da lei do mais forte, da vantagem a qualquer custo, comportamento que em meados dos anos 70 viria a ser estigmatizado pela “lei de Gerson”.

²⁹² MERCADO, Antônio. “Em estado de sítio” *apud* GUIMARÃES, *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, p. 65-66.

²⁹³ *Idem*, p. 66.

²⁹⁴ Outras peças de Vianninha irão discutir as relações políticas e ideológicas da classe média, dentre elas, devemos destacar: *Mão na luva* (1966), *Corpo a corpo* (1970), *Em família* (1970), *Alegro desbum* (1972). O tema da classe média será imortalizado no seriado de televisão *A grande família* (1973), escrito em parceria com Armando Costa.

²⁹⁵ Vianninha *apud* GUIMARAES, *op. cit.*, p. 57.

Lúcio é a representação de um momento histórico, de uma classe que não consegue se impor, pois encontra-se no eterno dilema de não aceitar ser proletário e não conseguir ser dominante, mas continua alimentando o sonho de ascensão social. No microcosmo dramático, nos deparamos com um sistema semelhante, pois as possibilidades não estão abertas a todos, e, para a satisfação de suas necessidades, é preciso se vender a ele e fazer o jogo imposto pela classe dominante. Lúcio não consegue se impor frente ao grupo de teatro com sua obra dramaturgica e, para superar essa frustração, se vende ao sistema e trai os companheiros. Lúcio aceita o jogo e vai trabalhar numa revista que defende interesses do sistema: talvez se dê bem, talvez seja destruído pelo mesmo esquema que o absorveu e determinou as condições de convivência.

Para Vianninha, discutir a classe média e seus comportamentos contraditórios, foi a maneira de compreender um pouco mais o Brasil e sua realidade. Seu projeto se apoia na reconstrução de um teatro que continue afirmativo em seus propósitos fundamentais, embora as condições sejam as mais adversas, por isso mesmo a necessidade de outras formas e outros temas.

Para que o teatro possa atuar, possa divertir – possa reunir um mundo de sensações novas, originais, recém-reveladas – a condição política básica é a existência da democracia; a liberdade de expressão e de manifestação do pensamento. [...] Teatro participante é a paixão, a profunda paixão da descoberta do espírito humano contemporâneo. [...] A democracia foi destruída enquanto organização, mas não enquanto absoluta aspiração do povo e do artista brasileiro. A destruição dos valores democráticos custou também a destruição de vários mitos que enredavam a consciência social.²⁹⁶

²⁹⁶ VIANNA FILHO, Perspectivas do teatro em 1965. In: PEIXOTO, *Vianninha teatro televisão política*, p. 103-104.

TERCEIRA PARTE

4 - *Rasga coração*

4.1 – A Revolução de 30: Vargas no poder

A Revolução de 30 altera substancialmente o contexto político brasileiro, inaugurando uma nova fase com o fim da chamada República Velha. Porém, as mudanças promovidas pela “revolução traída”²⁹⁷ são insignificantes para o avanço social necessário para o país. Sendo “uma revolução de elite”²⁹⁸, visa aos interesses de uma elite que se perpetua no poder, e não responde aos anseios da classe trabalhadora. O Partido Comunista, que se manteve inicialmente “ao largo do movimento [e cuja] participação é reduzida, individualizada e de forma alguma determinante”²⁹⁹, acreditou, no entanto, frente aos acontecimentos, “que a perspectiva, para o país, seria a de uma longa guerra civil”³⁰⁰. Os prognósticos não se concretizaram: sua fragilidade na agitação, organização e mobilização das massas o levou a assistir, quase passivamente, as transformações que se operavam no país. Só em janeiro do ano seguinte, manifesta sua posição oficial, fazendo uma autocrítica e uma análise bastante realista do seu próprio fracasso e do movimento liberal, que se apresentou com uma plataforma de combate às oligarquias e contra a corrupção, comandado por Vargas, mas que no campo político se caracterizou por apenas algumas mudanças de nomes no jogo do poder. Antônio Carlos, Presidente de Minas Gerais, já havia advertido: “Façamos a revolução antes que o povo a faça”, a Aliança Liberal apenas cumpriu o que lhe foi sugerido.

O movimento dirigido pela Aliança Liberal está longe de ser um movimento democrático, progressista. Sua vitória é uma vitória da reação, dirigida contra o proletariado das cidades e do campo, contra as massas camponesas e contra a pequena burguesia empobrecida. [...] Esta “revolução” [...] teve como único objetivo evitar o desencadeamento de uma verdadeira revolução de massas que acabaria pela instauração de um governo operário e camponês.³⁰¹

Rapidamente, Vargas perde o apoio popular dos que “marcharam” ao seu lado em outubro³⁰². O agravamento da crise política e social demarcou novos campos de lutas, que denunciaram o não cumprimento de acordos com a classe trabalhadora:

[...] as bases de duração do trabalho, férias anuais, emprego de menores,

²⁹⁷ Cf. SILVA, Hélio, *1930 - A revolução traída*, 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

²⁹⁸ SKIDMORE, *Brasil: de Getúlio a Castelo – 1930-1964*, p. 21.

²⁹⁹ VINHAS, *O Partidão: a luta por um partido de massas (1922-1974)*, p. 67.

³⁰⁰ DULLES, *Anarquistas e comunistas no Brasil*, p. 358.

³⁰¹ Os últimos acontecimentos do Brasil e as perspectivas de novas lutas (janeiro de 1931). In: CARONE, *O P.C.B. 1922-1943*, p. 111.

³⁰² “[...] a revolução da Aliança Liberal converteu-se em avassaladora marcha popular pelas avenidas do Rio de Janeiro, com as multidões em delírio aclamando Vargas de forma sem precedentes”. Cf. FOSTER DULLES, *Anarquistas e comunistas no Brasil*, p. 358.

assistência à mulher grávida e gestante continuaram a não ser cumpridas. Se alguma greve irrompia, como explosão de indignação mal contida, a polícia encarregava-se de fazê-la abortar através de seus meios de repressão: chanfallo, bala, gabinete de investigação, presídio da Liberdade e do Paraíso e depois seguida de expulsão do país dos elementos marcados, mesmo que fossem brasileiros natos.³⁰³

Compreendendo as profundas contradições do Governo Provisório e a obstinação de Vargas em não atender as reivindicações dos trabalhadores, o PCB, ainda que pagando o ônus de sua fragilidade, consegue um nível de mobilização bastante razoável frente à insustentável realidade econômica, política e social que o país atravessava.

Nos quinze anos de seu primeiro governo (1930-1945), Getúlio Vargas enfrentou vários movimentos de oposição. Ainda durante o Governo Provisório, no qual se recusou a retornar o país à legalidade e normalidade constitucional, agravado “pelos desmandos das interventoria e pela relativa paralização da vida nacional”³⁰⁴, enfrentou a Revolução Constitucionalista de São Paulo de 1932, deflagrada em 9 de julho, e liderada pelo general Isidoro Dias Lopes. Foi uma guerra entre oligarquias que durou três meses, da qual “as classes trabalhadoras permaneceram relativamente indiferentes ao chamado às armas”³⁰⁵. Embora tenha perdido nas armas, no campo político o que se verificou foi o fortalecimento da luta constitucional no Brasil, através da eleição de uma Assembleia Nacional Constituinte. A nova Constituição, promulgada em 1934, teve como suas principais conquistas sociais o estabelecimento do voto universal e secreto, o salário mínimo e a jornada de oito horas e, pela primeira vez, assegurou às mulheres o direito a participar das eleições.

³⁰³ DIAS, *História das lutas sociais no Brasil*, p. 183.

³⁰⁴ CARNEIRO, *História das revoluções brasileiras* (com uma análise do Brasil de 1964-1988), p. 323.

³⁰⁵ SKIDMORE, *op. cit.*, p. 37.

4.1.1 – O Estado Novo: Vargas ditador do Brasil

O Estado Novo não foi apenas um regime autoritário e repressivo, cerceador das liberdades fundamentais do povo brasileiro; não foi apenas um mecanismo político para Vargas se perpetuar no poder; o Estado Novo não pode ser analisado sem se considerar um projeto maior que visava ao alinhamento com o nazifascismo na luta obsessiva contra o comunismo internacional. Os tentáculos do nazismo espalhavam-se por todo o mundo e se ramificava também no Brasil, com o surgimento, em 1932, da Ação Integralista Brasileira (AIB), de extrema direita, liderada por Plínio Salgado.

Para melhor se compreender o Estado Novo e suas implicações na política brasileira, particularmente no que se refere às ações do PCB e à implacável perseguição que sofreu no período, é preciso, antes, compreender o cenário político e ideológico internacional: o avanço do fascismo obriga a Comintern³⁰⁶ a rever sua linha política e adotar a Frente Popular como forma de enfrentamento das forças de direita. Tal política deveria ser assumida por todos os partidos comunistas do mundo, incluindo aí o PCB, que tinha como tarefa principal aglutinar em um único bloco os socialistas, liberais, e todos aqueles que se colocassem numa posição contrária ao avanço do fascismo. Com o fracasso da política varguista dirigida aos trabalhadores, o confronto de classe se agrava e, em 1935 o PCB promove o surgimento da Aliança Nacional Libertadora-ANL³⁰⁷, organização suprapartidária de luta pela soberania nacional e contra a ação fascizante capitaneada por Hitler, aqui representada pelos integralistas, conhecidos com *camisas-verdes* ou *galinhas-verdes*.

A participação popular no movimento, que tinha como lema “Pão, Terra e Liberdade”, é extraordinária, atingindo rapidamente um número bastante expressivo de filiados³⁰⁸. A ANL conquista os trabalhadores, militares, liberais, intelectuais, artistas,

³⁰⁶ **Comintern - Internacional Comunista**, organismo máximo de orientação do comunismo internacional, “um ponto de convergência para o crescente movimento revolucionário... visava oferecer um estado-maior ao proletariado do mundo... todos os partidos filiados deveriam basear-se, de maneira irrestrita, na interpretação leninista do marxismo”. Cf. MACKENZIE, *Breve história do socialismo*, p.140. A *Internacional Comunista* teve existência de 1919 a 1934.

³⁰⁷ A Aliança Nacional Libertadora-ANL foi fundada no dia 30/03/35, em solenidade no Teatro João Caetano, RJ, com a presença de um público estimado em três mil pessoas; sua Comissão Provisória de Organização era composta por Herculino Cascardo - presidente, Carlos Amorety - vice-presidente, Roberto Henrique Sisson - secretário geral. Cf. DEL ROIO, *A classe operária na revolução burguesa* (A política de alianças do PCB: 1928-1935), p. 283.

³⁰⁸ Não se sabe ao certo o número de filiados da ANL. “Em pouco menos de três meses e meio de vida legal, a ANL chegou a fundar mais de 1.600 núcleos em todo o território nacional, atingindo na capital da República 50 mil inscritos (Sisson, 1937, p. 234), e na cidade de Petrópolis 2.500 aderentes, segundo

gente do povo. Luís Carlos Prestes é eleito, por aclamação, o seu Presidente de Honra. A organização torna-se um amplo movimento de massas e cumpre a linha política de Frente Popular traçada pela Comintern.

Ao povo brasileiro! Pela salvação nacional! Nós queremos o cancelamento das dívidas imperialistas; a nacionalização das empresas imperialistas; a liberdade em toda a sua plenitude; o direito do povo – aumentando os salários e ordenados de todos os operários, empregados e funcionários³⁰⁹.

A Aliança era uma realidade incontestável, com seus mais de 1.600 núcleos espalhados por todo país. A direita reacionária – governo, integralistas e dirigentes – teme o crescimento vertiginoso da ANL. Em 5 de julho de 1935, recordando os heróis do Forte de Copacabana, Prestes faz um discurso radical³¹⁰, o que fornece os argumentos para Vargas fechar a ANL, seis dias depois³¹¹. A colocação da Aliança na ilegalidade, leva a uma radicalização do PCB, afastando dos seus quadros todos aqueles que acreditavam nos objetivos da Aliança.

Ainda acreditando numa “situação pré-revolucionária”, o PCB organiza a chamada Intentona Comunista, de novembro de 35. Os levantes acontecem em Natal, Recife e Rio de Janeiro. Em Natal, os comunistas tomam, em 23 de novembro, o governo estadual, instalando um governo revolucionário, por alguns dias; em 24, o movimento estoura em Recife; e no dia 27 é a vez do Rio de Janeiro. Em meio ao atropelo e

Roberto Sisson, secretário-geral da entidade (Sisson, 1939, p. 18). Afonso Henriques, secretário do Diretório Municipal do Rio de Janeiro, escreveu que, “segundo cálculos por nós feitos, o quadro social da ANL estava, em maio de 1935, aumentando numa média de 3 mil membros por dia”.⁸ De acordo com dados fornecidos por Caio Prado Júnior, presidente do Diretório Estadual de São Paulo, a ANL, no momento de seu fechamento, no início de julho de 35, contava nacionalmente com um número de militantes que variava entre 70 e 100 mil, o que é confirmado por Robert Levine (Levine, 1980, p. 122).” PRESTES, Anita Leocádia, 70 anos da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Disponível em http://www.cecac.org.br/mat%E9rias/Anita_Prestes_70_anos_ANL_parte2.htm. Acesso em 30/06/2015.

³⁰⁹ Manifesto-programa de lançamento da Aliança Libertadora Nacional. In: VIANNA, *Pão, terra e liberdade* – memória do movimento comunista de 1935, p. 281.

³¹⁰ Entre outras coisas, Prestes afirmava: “Os trabalhadores de todo o Brasil demonstram, através de lutas sucessivas, que já não podem e nem querem mais se submeter ao governo em decomposição de Vargas e seus asseclas nos Estados. (...) Brasileiros! Todos vós que estais unidos pela ideia, pelo sofrimento e pela humilhação de todo Brasil! Organizai o vosso ódio contra os dominadores transformando-o na força irresistível e invencível da Revolução brasileira! Vós que nada tendes para perder e a riqueza imensa de todo Brasil a ganhar! Arrancaí o Brasil da guerra do imperialismo e dos seus lacaios! Todos à luta para a libertação nacional do Brasil! Abaixo o fascismo! Abaixo o governo odioso de Vargas! Por um governo popular nacional revolucionário. Todo poder à Aliança Nacional Libertadora.” Cf. CARONE, *O P.C.B. 1922-1943*, p.173 e 181.

³¹¹ “Seis dias depois do discurso de Prestes, pelo decreto especial no. 299, de 11 de julho, baseado na Lei de Segurança Nacional promulgada em março de 1935, os núcleos nacionais da ANL são lacrados pela polícia e a ANL fechada por “atividade subversiva da ordem política e social”. A partir daí a ANL passa a atuar na clandestinidade.” Cf. SEGATTO, *Breve história do PCB*, p. 47-48.

desorganização “a insurreição termina em completo fracasso e derrota”³¹². O PCB terá sua história marcada pelo fracasso do movimento e manipulado pelas forças de direita, que tentam transformar um movimento insurrecional, que terminou em confronto armado, em frios assassinatos promovidos pelos comunistas.

Provavelmente, o levante tem mais a ver com o golpismo tenentista do que com os comunistas – a Insurreição de 1935 é o último movimento do ciclo aberto em 1922 e 1924 –, mas não deixa de ser a expressão trágica de uma época e de um partido que encontrou maiores facilidades em se organizar nos quartéis do que nas fábricas, como anos depois reconheceria o então futuro secretário-geral do PCB, Luis Carlos Prestes, sem perceber que esse mero reconhecimento é uma condenação política do próprio levante.³¹³

Desde 35, Vargas preparava um golpe que, finalmente, aconteceria em novembro de 37. Desarticulou seus adversários e cercou-se militarmente com o que havia de mais reacionário no Exército, como o General Eurico Dutra, nomeado Ministro da Guerra, e o General Góes Monteiro, o Chefe do Estado-Maior do Exército³¹⁴. Em julho de 36, conseguiu convencer o Congresso a criar um Tribunal de Segurança Nacional, que tinha por objetivo punir comunistas e subversivos. Para culminar, apoiou-se no Plano Cohen, documento mentiroso, calunioso, elaborado por Mourão Filho e apropriado por Góes Monteiro³¹⁵. Era o que faltava para que Vargas desse um ar legalista ao golpe. Fez o Congresso e decreta o Estado Novo. O Partido Comunista foi brutalmente perseguido e praticamente esfacelado; as liberdades democráticas nada mais significavam; os direitos fundamentais do homem desrespeitados; os sindicatos atrelados ao Estado; os trabalhadores sem possibilidade de se manifestarem em suas reivindicações mais elementares. O terror dominou o país: o Estado Novo, regime de caráter autoritário e paternalista, embora não tenha revogado as conquistas dos trabalhadores, estabeleceu a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), atrelando a estrutura sindical ao Estado, impondo a exigência de “atestado ideológico” aos sindicalistas³¹⁶.

Embora Vargas se alinhasse com a Alemanha de Hitler, o caráter nacionalista do seu governo fez com que ele se mantivesse relativamente distante do nazismo nas questões internacionais, como na luta anti-Comintern, dedicando-se a combater, com

³¹² *Idem*, p. 48.

³¹³ VINHAS, *op. cit.* p. 72.

³¹⁴ Cf. SKIDMORE, *op. cit.*, p. 47.

³¹⁵ Para maiores informações sobre o *Plano Cohen*, conferir em SILVA, Hélio; CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; DRUMMOND, José Augusto. *A ameaça vermelha: o Plano Cohen*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

³¹⁶ Cf. VINHAS, *op. cit.*, p. 73.

violência e tribunais de exceção, o comunismo apenas em solo brasileiro. O Estado Novo reinou soberano até 45, quando a vitória sobre o nazifascismo descortinou o manto do obscurantismo abrindo o espaço para a redemocratização do país. O Partido Comunista resistiu; encontrou forças para continuar sua incansável luta em favor de uma sociedade mais justa, superando o que parecia ser impossível, nesses tempos em que a vida humana pouco ou quase nada valia.

O Partido foi praticamente aniquilado, mas a luta pela reorganização do Partido foi vitoriosa. Finalmente, em 46, com a queda da Alemanha nazista, a queda de Vargas e a redemocratização do país, os comunistas conquistam algum tempo de legalidade, tendo disputado as eleições para a Assembleia Nacional Constituinte de 46, elegendo 14 deputados e um senador, Luiz Carlos Prestes.

4.2 – Um novo golpe: 13 de dezembro de 1968

Em seu VI Congresso, em 1967, os comunistas reafirmam que a luta contra a ditadura deve se efetivar através da mobilização e organização das massas, contrariando a tática da luta armada, que hegemonizava o pensamento da fragmentada esquerda brasileira.

Na situação atual, nossa principal tarefa tática consiste em *mobilizar, unir e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas*. A realização dessa tarefa está estreitamente ligada aos objetivos revolucionários em sua etapa atual e ao desenvolvimento da luta da classe operária pelo socialismo. [...] a luta pelas liberdades, desde os direitos de reunião, associação e manifestação, até a liberdade de imprensa e de organização dos partidos políticos, liga-se à luta de massas em todos os seus níveis, das reivindicações mais elementares às batalhas decisivas pelo poder.³¹⁷

A partir das posições tiradas no Congresso, o PCB “deixa de lado os objetivos estratégicos”³¹⁸, voltando todas as suas atividades para a luta antiditatorial, o que, para alguns, significa *reformismo*, pois, “com semelhante orientação, a organização e a conscientização dos trabalhadores, assim como a sua formação com vistas à revolução, foram abandonadas”³¹⁹.

A decretação do AI-5 é uma contundente, radical e violenta resposta dos militares ao crescente movimento de massas que se confirmava no Brasil. O espírito de contestação ganha força junto aos estudantes: o assassinato político de Edson Luís, em 28 de março, no restaurante Calabouço, Rio de Janeiro, tornou-se símbolo de luta e ganhou as ruas de maneira irreversível, culminando, ainda no mesmo ano, com a Passeata dos Cem Mil, na Cinelândia, tendo como *slogan*: “Nesse luto começa nossa luta”. Nos principais centros operários do país, como Osasco, Contagem e São Bernardo do Campo, os trabalhadores, contaminados pelo crescimento do movimento estudantil, transformam o ano de 68 na retomada das lutas interrompidas em 64³²⁰.

Importante ressaltar que as reivindicações sindicais não ficaram restritas às questões trabalhistas e recomposição salarial, o caráter político se fez presente na pauta,

³¹⁷ VI Congresso do P.C.B. (dezembro de 1967). In: CARONE, *O P.C.B. 1964 a 1982*, p. 72-73.

³¹⁸ PRESTES, *Luiz Carlos Prestes: o caminho por um partido revolucionário (1958-1990)*, p. 153.

³¹⁹ *Idem*, p. 153.

³²⁰ Cf. ESPINOSA, *Dois relâmpagos na noite do arrocho*. In: FREDERICO, *A esquerda e o movimento operário 1964-1984 – v. 1: a resistência à ditadura 1964/1971*, p. 160.

com a proposta de “revogação da legislação repressiva e retorno a formas democráticas de governo”³²¹. Em meio à turbulência política e social, a *linha dura* do regime prepara o “golpe dentro do golpe”. O discurso do deputado Márcio Moreira Alves, em que propõe um boicote às comemorações do 7 de setembro, acende o estopim da crise e “justifica” a decretação do AI-5, com o imediato fechamento do Congresso. O Ato Institucional concede amplos poderes de “repressão, intervenção nos estados e municípios, cassação, suspensão dos direitos, prisão preventiva a civis por militares, demissão, reforma e até confisco, tudo submetendo aos imperativos da segurança nacional”³²², e, ao Presidente da República, o poder absoluto de “decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores”³²³.

Em fevereiro de 1969, o Decreto 477 atinge violentamente as universidades brasileiras: prevê a expulsão de estudantes, com o impedimento de se matricularem em qualquer universidade pelo período de três anos, e a demissão sumária professores e funcionários universitários contrários ao regime. O Ministério do Trabalho, tendo à frente o coronel Jarbas Passarinho, intervém nos sindicatos de trabalhadores, persegue e prende “mais de cem dirigentes sindicais”³²⁴, em nome da *normalidade disciplinar* imposta pelo regime. A censura oficial atinge números ainda não registrados em sua perseguição aos artistas e intelectuais e a mutilação e proibição de obras de arte, embora em janeiro de 1968 o Ministro da Justiça Gama e Silva tenha prometido “ajudar a arte no Brasil [...] dando aos artistas maior liberdade de criação e facilidade de entendimento com as autoridades”³²⁵.

Sob os auspícios do general-presidente Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), institucionaliza-se a tortura como método de se conseguir informações sobre os *inimigos* do regime. O recrudescimento da violência por parte do regime militar provoca, ato contínuo, o acirramento da luta armada, que se apresenta majoritariamente no pensamento da esquerda como a única resposta possível à ditadura. As organizações clandestinas se multiplicam, algumas com razoável estrutura, a maioria reduzida a poucos militantes e

³²¹ ALVES, 68 *mudou o mundo*: a explosão dos sonhos libertários e a guinada conservadora num ano que valeu por décadas, p. 75.

³²² RIBEIRO, *Aos trancos e barrancos*: como o Brasil deu no que deu (1968 ano do AI-5), n.p.

³²³ A íntegra do AI-5 está disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm - Acesso em 21/05/2015.

³²⁴ Cf. Destituídos com líderes sindicais. In: FREDERICO, *A esquerda e o movimento operário 1964-1984* – v. 1: a resistência à ditadura 1964/1971, p. 256.

³²⁵ *Apud* PACHECO, O teatro e o poder. In: NOVAES, *Anos 70: ainda sob a tempestade*, p. 263.

baixo conteúdo ideológico, que se batem numa guerra desproporcional. O militarismo orienta essas organizações que apostam tudo na ação direta, deslocando os partidos políticos para as margens da luta pela derrota da ditadura e imediata implantação do socialismo: “as vanguardas revolucionárias não podiam ser partidos políticos com braços armados, mas organizações de corpo inteiro militarizadas e voltadas para a tarefa da luta armada”³²⁶. Não há diálogo, pois o radicalismo impede qualquer possibilidade de aproximação das forças *políticas* e as *revolucionárias*.

As quedas no movimento estudantil e as notícias de torturas só alimentavam nosso ódio e a disposição para o combate. Os que eram conta a luta armada não conseguiam nos dizer porque não escutávamos suas palavras mais que cinco minutos, não tínhamos tempo a perder, havia uma revolução a ser feita, um país a mudar, um céu tomar de assalto.³²⁷

O futebol e a política deram os braços e, com a conquista do tricampeonato mundial, o ufanismo tomou conta do país. A propaganda oficial falava de um “Brasil grande” que todos deviam amar ou, então, deixá-lo. “Brasil: ame-o ou deixe-o” foi, certamente, o mais constrangedor dos *slogans* oficiais dos anos 70, em que o país mergulhou no mais profundo terror de Estado. Dois interpretes do sentimento “Pra frente Brasil”, Dom & Ravel³²⁸, entregaram sua voz e sua música para que os militares dela fizessem um *bom* uso.

Não foram apenas Dom & Ravel que serviram à ditadura, mas foram eles que se tornaram símbolo do artista que nega à arte sua função primeira, que é a de lutar por uma sociedade em que homem desfrute o privilégio e a plenitude humana; foram eles o símbolo daquilo que há de mais condenável no artista, que é entregar sua arte para legitimar a tortura, o desaparecimento político, o assassinato seletivo de opositores do regime. Dom & Ravel, e não apenas eles, *não representam*, por suas posições e atitudes,

³²⁶ GORENDER, *Combate nas trevas* – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada, p. 153.

³²⁷ PAZ, *Viagem à luta armada*: memórias romanceadas, p. 57.

³²⁸ A dupla de cantores e compositores cearense, radicada em São Paulo nos anos 50, Dom & Ravel, exaltou de várias maneiras a ditadura militar através de suas músicas. A marcha vibrante *Eu te amo meu Brasil*, gravada pelo conjunto Os Incríveis, foi o maior sucesso da dupla (“Eu te amo meu Brasil, eu te amo / Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil / Eu te amo meu Brasil, eu te amo / Ninguém segura a juventude do Brasil”). Mas não ficaram só nisso, outras músicas de caráter ufanistas, também se destacaram: *Obrigado ao homem do campo* (“Obrigado ao homem do campo / Que ainda guarda com zelo a raiz / Da cultura, da fé, dos costumes / E valores do nosso país”); *Você também é responsável*, música usada pelo Ministério da Educação, para o projeto Mobral-Movimento Brasileiro de Alfabetização, em 1971 (“Eu sou brasileiro, anseio um lugar, suplico que parem pra ouvir meu cantar: / Você também é responsável / Então me ensine a escrever / Eu tenho a minha mão domável, eu sinto a sede do saber); *Só o amor constrói* (“Só o amor constrói / Por favor plante uma flor / Pra florir nosso país / Quem destrói a paz / Não verá jamais / Um irmão feliz”). As letras e melodias estão disponíveis em <http://www.vagalume.com.br/dom-e-ravel/> Acesso em 19/05/2015.

o comportamento do artista brasileiro frente à ditadura, que foi sempre uma postura aguerrida e de clara tendência de esquerda.

[...] a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [1964], e mais, de lá para cá não parou crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.* [...] nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom.³²⁹

A discussão sobre a arte e sua função política e social atingiu níveis ainda não verificados na nossa história: o engajamento ou não-engajamento do fazer artístico foi motivo de debates apaixonados e acirramento de posições. A defesa por um teatro comprometido com a luta contra a ditadura, que teve seu início com o espetáculo *Opinião*, ganhou força e se multiplicou no país. A certeza de que o artista não pode se alienar das questões sociais e políticas promove o surgimento mesmo de uma estética do *abaixo à ditadura*³³⁰. É um caminho sem volta. É um comprometimento.

Por outro lado, o experimentalismo e as vanguardas artísticas, colocando o objeto artístico acima das questões mais emergentes do país, acreditam que o engajamento da arte fazia surgir obras de valor estético questionável. Reivindicam uma *autonomia da arte* como um processo de imersão profunda que impõe um abstrair-se das múltiplas determinações históricas. A *autonomia da arte* deixa de ser um processo de configuração para se tornar *alienação*.

[...] a *consciência artística* é [...] consciência de um indivíduo (o artista) que vive em uma determinada sociedade, sujeito a injunções de toda espécie, vinculado a uma determinada classe social, sujeito à pressão de condições econômicas e obrigado a trabalhar dentro de uma determinada linha de condições culturais. De modo que, embora a *consciência artística* possa superar os limites de uma *consciência filosófica e política alienada*, ela muito frequentemente é atingida pelas consequências das deformações ideológicas do artista. [...] A *alienação* na arte não atinge primeiro o conteúdo para depois atingir a forma; também não atinge primeiro a forma para depois atingir o conteúdo. [...] a *alienação da consciência artística* atinge tanto a forma quanto o conteúdo – atinge a organicidade que os une.³³¹

Justificar-se através de uma pretensa *autonomia*, permitiu a muitos artistas afastarem-se da realidade sem compreender os mecanismos econômicos e políticos que a

³²⁹ SCHWARZ, Cultura e política, 1964-1969 (alguns esquemas). In: _____. *O pai de família e outros estudos*, p. 62, grifos do autor.

³³⁰ Ver nossos capítulos sobre o grupo Opinião e, o próximo, sobre a censura no Brasil.

³³¹ KONDER, *Marxismo e alienação*: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação, p. 174-176.

constituem e que são parte do sistema coercitivo e autoritário que lhes determina essa mesma visão. *A autonomia da arte não implica no seu aparente afastamento da realidade, uma vez que arte e realidade não se separam, pois esta se configura naquela, independente da vontade ou consciência do seu autor.*

[...] os vanguardistas [...] estão condicionados por fatores econômicos que lhes são, em parte, desconhecidos. [...] na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade, os possui, eles defendem algo sobre que já não têm qualquer controle [...] aos vanguardistas nem ocorre a ideia de modificar a engrenagem, pois creem tê-la na mão, ao serviço do seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento, creem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. Mas, embora o creiam, não é livre de qualquer condicionamento que eles inventam.³³²

Nesse fogo cruzado de tendências, opções políticas e ideológicas, função da arte, imperialismo *versus* socialismo, luta armada ou revisionismo, luta contra a ditadura, e tantos outros temas pulsantes nos primeiros anos da década de 70, Vianninha permanece fiel ao seu compromisso com a realização de um teatro engajado na luta pela transformação social. Mantem-se alinhado com a política de organização das forças populares proposta pelo PCB, partido no qual militou até sua precoce morte, em 1974. Seus escritos teóricos reclamam essa participação ativa do teatro.

Queremos notar que, a grosso modo, existem dois setores no teatro brasileiro: o teatro “engajado”, que seria aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a apreender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época; e um outro, o teatro “desengajado” (?), que vê com ceticismo a participação. Os desacertos e a descontinuidade estéticos parecem-lhe produto de uma oposição *a priori*, de uma parcialidade, de uma posição doutrinária, estranha à arte. Prefere pesquisar e trabalhar no sentido de cada vez mais dominar os segredos da fluidez estética, sem se preocupar basicamente com o mundo significativo que elaboram.³³³

Até mesmo aí, nessa divisão de forças do nosso teatro, busca uma unidade para que o teatro brasileiro se organize e avance em sua ocupação de espaços. Um de seus textos teóricos mais polêmicos e instigantes – “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, de 1968, é um chamamento à essa unidade e organização política da *classe teatral*³³⁴.

³³² BRECHT, *Estudos sobre teatro*, p. 11-13.

³³³ VIANNA FILHO, Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, *Vianninha teatro televisão política*, p. 120.

³³⁴ Não se sabe ao certo a origem da confusão conceitual que considerava os profissionais da *categoria teatro* como *classe teatral*. Certamente, Vianninha, dotado de uma apurada consciência política e histórica

O teatro brasileiro é tema permanente de discussão de toda classe teatral, que já sabe de cor relacionar seus principais pontos de estrangulamento e reivindicações. A ordenação desses pontos e reivindicações é que ainda não foi completamente efetuada. As divergências, omissões, falta de clareza e dificuldade de ação começam aí.³³⁵

Vianninha preparava-se para escrever sua obra-prima – *Rasga coração*, que iria tratar, de maneira bastante profunda, das questões relativas à unidade e organização na luta política.

e conhecimento teórico, sabia muito bem distinguir os conceitos, no entanto, se assume como *classe teatral*. Como se confirmará em nosso próximo tópico, os artistas de teatro tomaram a frente do movimento contra a censura e a ditadura, no âmbito das artes e da cultura. Nossa opinião é a de que havia um apelo político bastante forte na utilização da denominação *classe*, o que fortalecia sua liderança e sua participação no movimento democrático, e na própria repercussão das ações dos artistas. Em nenhuma das outras categorias artísticas a denominação de classe adquiriu significação semelhante.

³³⁵ *Idem*, p. 120.

4.3 - Estética, política e censura

O estado militar brasileiro se armou com um aparato repressivo de contenção e controle da sociedade, visando a silenciar toda e qualquer manifestação contrária ao regime. A proibição de greves de trabalhadores, o impedimento da organização e manifestação estudantil, as perseguições, cassações de direitos políticos, a prisão, a tortura, o desaparecimento, o exílio e, finalmente, a morte de seus adversários, foram alguns dos mecanismos de terror experimentados e utilizados, sempre pautados pela *Doutrina de Segurança Nacional* e amparados pela *Lei de Segurança Nacional*. A decretação do AI-5 coroou o aparato repressivo com o mais terrível dos instrumentos que permitia, visando a estabilidade do regime, o uso de um conjunto de aberrações políticas e ideológicas, dentre elas, a censura em todos os níveis da manifestação do pensamento: moral, política, religiosa e social.

A censura imposta pelo regime não foi apenas um mecanismo para impedir o acesso a determinadas obras de arte, consideradas ameaçadoras à ordem política e social: *a censura foi substancialmente uma forma de impedir o artista de se comunicar com o seu público*. Alguns dos nossos maiores nomes no teatro, na música, na literatura, mereceram atenção especial dos órgãos de repressão política. O seu pensamento sobre a realidade nacional, expressado nas peças, nas músicas, nos romances ou nos poemas, sofreram, além da vigilância cerrada, um processo de desarticulação promovido pelo impedimento de acesso às suas obras. É preciso reafirmar: *a censura não atingiu apenas aquelas obras que foram proibidas por se considerar que representavam ameaça à segurança nacional e ao bom ordenamento do governo*.

O objeto artístico só se completa enquanto arte no momento em que é apreciado pelo público, que lhe confere qualidade fenomenológica. Esse momento singular, e absolutamente insubstituível, estabelece um diálogo fecundo e produtivo: o objeto artístico é o ponto de contato que possibilita, de forma consciente ou inconsciente, a transmissão de conhecimentos específicos sobre as relações humanas. A partir da constatação de que a ação arbitrária e autoritária do Estado impede essa relação, a obra deixa de existir, e o artista perde sua função.

A censura cindiu uma relação que não pode ser cindida: artista e público se distanciaram, pois, tiveram entre si, a tesoura do censor, sempre pronta a agir de acordo

com o humor do seu manipulador, que detinha o poder absoluto para determinar o que podia ou não ser assistido, ouvido ou lido. A responsabilidade estava nas mãos de um técnico, sem qualquer conhecimento específico sobre a arte e seus mecanismos de expressão, que tinha por obrigação não permitir a relação dialeticamente estruturada, através de um mesmo objeto, entre o artista e o seu público.

O censor lançou mão desse poder sem critérios objetivos, muitas vezes seguindo apenas sua intuição de agente da repressão política. Os absurdos cometidos, fruto da ignorância e, não raras vezes, do fanatismo anticomunista, fazem parte de um triste anedotário político cultural que envergonha aqueles que os cometeram e servem de chacota a uma ação do estado militarizado que, para se manter no poder, não se limitou a ações de repressão violenta, expôs ridiculamente suas fraquezas e incompetências. A implacável perseguição ao artista e o controle do processo de criação de suas obras promoveram sequelas irreparáveis, que ainda hoje repercutem na formação mesma de uma consciência artística e cultural do nosso povo, assim como no impedimento do amplo desenvolvimento e aprimoramento de nossas artes e dos nossos artistas.

O prejuízo artístico e cultural não pode ser avaliado considerando-se apenas a proibição da obra enquanto tal, ainda que seja através do registro dessas obras que podemos mensurar, ainda que precariamente, esse prejuízo. Tais obras configuram, assim, a materialidade da sua interdição intencional. O ato de censurar, produzido pela censura oficial, não permanece confinado em si mesmo, pois desencadeia todo um processo que, analisado à luz de uma consciência histórica, revela a formação de um estado de terror que, dentre tantas outras mazelas, promove o surgimento da autocensura, que não deve ser confundida com o processo de seleção das opções estéticas e temáticas que são próprias da criação artística. A autocensura desencadeia uma vigilância *interna*, motivada pelo temor e receio de uma reação *externa*, que impede ao artista a plena realização de sua obra. A dialética da autocensura é resultante do estado de terror implantado no Brasil, e que alguns artistas não souberam, não conseguiram ou não quiseram enfrentar. O prejuízo produzido pela autocensura jamais será mensurado.

Pior que a censura é a autocensura. Não apenas aquela que é consciente, e que, portanto, deve ter como objetivo ou um simples atestado de covardia ou de impotência, justa ou não, mas pode também ser fruto, ou ponto de partida, para uma tática. A censura inconsciente é aquela que pouco a pouco entra em nosso

cotidiano, tornando a censura oficial algo de obsoleto e inútil. Porque o artista já cria autocensurado.³³⁶

Ainda que a autocensura tenha se constituído como um fantasma para o artista, sua consciência e sua responsabilidade de classe social se fizeram atuantes e o levaram a tomar posição na luta pela liberdade de expressão. Se, por um lado, a censura se impunha com sua tesoura e todos os seus mecanismos de terror, por outro lado, a classe artística e os intelectuais se armaram, se fortaleceram e buscaram formas de romper o cerco. No âmbito conteudístico e formal, muitas foram as estratégias utilizadas na dramaturgia brasileira: o uso excessivo de metáforização; o recuo na história para se discutir temas atuais; a complexificação da forma, através da simultaneidade de ações e uso *flashback*; aplicação de recursos da estética do teatro do absurdo, dentre várias outras alternativas estéticas que pretendiam desviar a atenção do censor e confundir a sua análise. Muitas vezes utilizou-se da radicalização – que, certamente, seria cortada – para *suavizar* aquilo que realmente se queria *passar*.

A mobilização em torno da luta contra a censura escreveu uma das mais belas páginas nos anos de chumbo, criando “uma fecunda e exemplar produção cultural de resistência”³³⁷. Embora todas as artes cerrassem fileira contra o regime e a censura, coube ao teatro, por suas características próprias, assumir a liderança do movimento, se colocando na primeira fila do enfrentamento com as forças repressivas:

Foi o teatro o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra a ditadura instalada em abril de 64. [...] foi no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar direitista. No palco, abriu-se a primeira trincheira. Nas salas de espetáculos da Guanabara se efetuaram as primeiras reuniões de intelectuais inconformados com o terrorismo cultural desencadeado no País.³³⁸

O confronto artista/ditadura se *oficializou* com o espetáculo *Opinião*, e ganhou proporções ainda não observadas em nosso país. Foram várias manifestações já nos dois primeiros anos do golpe, dentre elas, uma das mais significativas, a Carta Aberta ao Presidente da República Castello Branco, da qual, reproduzimos o seguinte trecho:

Sr. Presidente: os intelectuais brasileiros temem pelo destino da arte e da cultura em nossa pátria, neste instante ameaçadas no que tem de fundamental: a liberdade.

³³⁶ PEIXOTO, Vinte e uma notas (esparsas & incompletas). In: _____. *Teatro em pedaços*, p. 221.

³³⁷ PEIXOTO, Cultura: do golpe ao apodrecimento do golpe. In: _____. *Teatro em questão*, p. 59.

³³⁸ GOMES, Dias, O engajamento é uma prática de liberdade. In: REVISTA DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA – *Caderno especial 2: teatro e realidade brasileira*, p. 7.

Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos de nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito e a criação artística como ameaça ao regime? A liberdade de expressão e amplo debate das ideias, a crítica dos costumes sociais, estão na base mesma da atividade criadora e são inalienáveis a uma sociedade de homens livres.

Sr. Presidente: *nós continuaremos a fazer a nossa parte. Continuaremos a pensar e a dizer, a criar e a mostrar, a escrever e a falar.* Resta agora sua parte de Chefe da Nação. E sua parte é precisamente garantir a nossa liberdade. Mais do que qualquer outro brasileiro, tem V. Excia o dever de resguardar e defender a Constituição, a qual reza em seu artigo 141: É livre a manifestação do pensamento.³³⁹

Os olhos atentos da repressão voltaram-se para as casas de espetáculos, que reuniam artistas e intelectuais prontos ao debate, à mobilização, à produção de manifestos e à organização de formas de luta. Desse confronto estabelecido entre o teatro e o poder militar, verificou-se, em relação aos artistas cênicos, uma perseguição mais obstinada do que em qualquer outra forma de arte: o teatro, segundo palavras de Guarnieri, “deixou de ser “apenas” diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político”³⁴⁰.

O incalculável prejuízo sofrido pelo teatro brasileiro pela ação da censura política não foi, ainda, recuperado, e, certamente, nem mesmo o será, pois não se recupera uma obra que, escrita para responder ao seu momento histórico, teve o seu ciclo natural interrompido e não pôde chegar aos palcos. Muitas delas não teriam mais sentido algum em serem encenadas, pois tratavam de temas específicos e que foram superados. Muitas, nem mesmo como documento histórico. O teatro sofria duas formas de censura: a primeira, censura ao texto, que poderia ser aprovado, aprovado com cortes, ou proibido na sua totalidade; a segunda, censura ao espetáculo: a censura prévia, às vésperas das estreias, proibiu espetáculos, que se viram obrigados a arcar com prejuízos financeiros que, muitas vezes, comprometeram a própria continuidade do grupo. A liberação do espetáculo não impediria sua futura proibição ou cortes de trechos depois da sua estreia³⁴¹.

³³⁹ Carta aberta ao Presidente da República – intelectuais e artistas pela liberdade. In: REVISTA DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA - *Caderno especial 2: teatro e realidade brasileira*, p. 255-256. A “Carta Aberta” teve sua origem nos cortes feitos pela censura no show *Opinião* e no filme *Vidas secas* e tentativa de interdição da peça *Liberdade, Liberdade*, o que levou artistas de teatro e cinema a se reunirem; houve, então, uma adesão dos outros setores da arte e da intelectualidade brasileira. A “Carta” recebeu cerca de 1.500 assinaturas. In: *Idem*, p. 254, grifo nosso.

³⁴⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco, Prefácio, In: COSTA, *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*: Arquivo Miroel Silveira, p. 17.

³⁴¹ Como foi o caso da peça *Diretas, onde já civil?*, de nossa autoria, escrita em parceria com Luciano Luppi, que teve sua encenação aprovada com cortes e, durante as duas primeiras semanas de apresentações,

Por outro lado, o regime foi sustentado, também, por grupos paramilitares de extrema direita: o Comando de Caça aos Comunistas, que dentre suas ações violentas, está a invasão ao espetáculo *Roda viva*, de Chico Buarque, dirigido por José Celso Martinez Correia, em São Paulo, quando espancaram atores e destruíram cenários e figurinos, espalhando o terror. A peça seria também atacada em Porto Alegre, e a censura oficial encerra os dois tristes episódios proibindo a peça. Mas não só os grupos anticomunistas atuavam de maneira truculenta: o encenador Flávio Rangel foi detido na rua e teve sua cabeça raspada pela polícia; a atriz Cacilda Becker, que sempre esteve presente na luta contra a censura, foi “demitida de seu emprego na TV Bandeirantes por pressões dos órgãos de segurança”³⁴².

[...] as autoridades contavam com a solidariedade ativa de amplos setores conservadores da opinião pública; e de que organizações em tese clandestinas de extrema direita começaram também a ocupar-se, a seu modo, do assunto. Delações individuais passaram a ser suficientes para provocar a suspensão de produções anteriormente autorizadas; artistas engajados em realizações mais ousadas passaram a receber ameaças anônimas extremamente brutais; e em pelo menos um caso, o de *Roda viva*, chegaram a consumir-se duas agressões físicas ao elenco, com requintes de covardia e ferocidade, sem que a polícia conseguisse idealizar outra providência para garantir a integridade física dos artistas e o desempenho do seu ofício do que a cassação do atestado liberatório antes concedido à peça de Chico Buarque de Holanda.³⁴³

Os artistas de teatro não recuaram, e resistiram: sempre denunciavam, antes de cada espetáculo, as ações da censura contra alguma peça em cartaz ou proibição de textos, e em 1968 deflagraram uma greve geral de três dias nos teatros do eixo Rio-São Paulo e lançaram a campanha “Contra a censura, pela cultura”.

Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável.³⁴⁴

A dramaturgia brasileira se encontrava em seu momento mais profícuo³⁴⁵, estimulada que foi pelas experiências do grupo Arena e seus Seminários: nunca se

foi acompanhada em todas as sessões por um agente da censura e, ao final de cada apresentação, exigia novos cortes no texto. *A peça foi encenada no primeiro trimestre de 1984, já em pleno processo de abertura democrática!*

³⁴² MICHALSKI, *O teatro sobre pressão*: uma frente de resistência, p. 34.

³⁴³ Depoimento de Yan Michalski. In: KHÉDE, *Censores de pincenê e gravata*: dois momentos da censura teatral no Brasil, p. 113.

³⁴⁴ MICHALSKI, *O palco amordaçado*: 15 anos de censura teatral no Brasil, p. 8-9.

³⁴⁵ Basta verificar o número de peças inscritas em cada Concurso de Dramaturgia do SNT, para ficarmos apenas no âmbito de um concurso oficial. Sobre os concursos de dramaturgia do SNT, consultar: MICHALSKI, Yan, Uma categoria paradoxal: os premiados inéditos; LUIZ, Macksen, Poucas ideias de

produziu tanta literatura dramática em nosso país; nunca se verificou o surgimento de tantos novos autores teatrais, muitos deles promissores – autores que se perderam no tempo, pelos mais diversos motivos, mas que, certamente, tiveram em sua base a impossibilidade de verem suas peças encenadas, e não terem estrutura suficiente para enfrentar o monstro censório.

Nunca saberemos quantas [peças] ficaram mofando sem resposta nas gavetas da censura; quantas foram liberadas com cortes tão substanciais que se tornaram irrepresentáveis; quantas foram encenadas com modificações que deturparam o seu sentido original; quantas nem sequer foram submetidas à censura, quer por receio da ação do lápis vermelho, quer por ter sido o seu envio *desaconselhado* pelos próprios censores; quantas – suprema especulação – deixaram de ser escritas, porque aquilo que os autores tinham a dizer seria obviamente incompatível com os critérios da censura.³⁴⁶

A realização dramatúrgica somente se efetiva e se completa enquanto fenômeno artístico e teatral com a montagem do texto, momento em que as palavras ganham forma e movimento, e os personagens, uma vez presentificados pelo ator, estabelecem relações vivas com o público. Esse é o momento em que o dramaturgo lança um olhar diferenciado sobre a própria obra, agora reorganizada e recriada por outros artistas – diretores, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e sonoplastas. Sua percepção, antes restrita ao âmbito da literatura dramática, se amplia, se renova e avança em suas proposições estéticas, num esforço dialético em que as novas condições de produção fornecem novas perspectivas críticas e autocríticas ao criador que, antes isolado em seu processo de criação, observa agora o processo coletivo que possibilitou a realização texto. O dramaturgo que não vê suas peças encenadas não consegue perceber as especificidades do teatro e não avança tecnicamente em seus textos: ele pode escrever muito bem, até dominar a carpintaria dramatúrgica, mas ao ver sua peça encenada, sua percepção sobre conflitos, construção de personagem, fechamento de cena, clima e suspense, deverá sofrer um salto qualitativo bastante significativo. A experiência do texto encenado é uma via de mão dupla e o autor se recicla e se renova através do contato com a encenação.

A censura proibiu obras, mas não calou seus autores, que se colocaram indiscutivelmente na zona de confronto: continuaram a escrever suas peças, a censura as proibiu, o público não apreciou essas obras e, a quase totalidade delas continuou inédita,

muitos autores confusos; ARAÚJO, Alcione, Concurso Nacional de Dramaturgia: uma rápida panorâmica. Os artigos citados foram publicados na revista: ENSAIO TEATRO n.º 5. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

³⁴⁶ MICHALSKI, *O palco amordaçado*: 15 anos de censura teatral no Brasil, p. 44-45, grifo do autor.

mesmo depois do retorno do país à legalidade democrática. A dramaturgia brasileira buscava uma identidade e uma afirmação enquanto “sistema”³⁴⁷ articulado e vivo. A ação da censura não permitiu o pleno desenvolvimento da dramaturgia brasileira e provocou uma cisura, impedindo a sua continuidade e a constituição do “sistema”, que exige

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo de transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as variedades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.³⁴⁸

O que se verificou, portanto, é que, ainda hoje, segundo nosso juízo, a nossa dramaturgia continua sofrendo as consequências históricas da ação castradora da censura. Não se pode afirmar que possuímos uma dramaturgia constituída e que, na sua diversidade estética, configure a realidade brasileira em suas formas. Não há um conjunto harmônico de obras que se identifique e justifique a produção e desenvolvimento de uma dramaturgia de qualidade: o que se vê são experiências pontuais, algumas de grande valor artístico, mas que estão isoladas e não estabelecem o suficiente e necessário diálogo entre si. Existe, sim, uma vertente que a cada dia se fortalece e se organiza, mais visando, única e exclusivamente, ao lucro financeiro, ao qual não se vincula a preocupação artística, repetindo uma fórmula que, eventualmente, dá certo, e consegue atingir um grande público. Portanto, não consideramos as peças denominadas *besteirol* como representantes dessa dramaturgia a que nos referimos. Acreditamos, outrossim, que essa produção reflete exatamente o processo histórico aqui discutido: a censura, ao impedir uma reflexão mais profunda e qualificada sobre a realidade brasileira, abriu os flancos para o surgimento de uma dramaturgia que não se preocupa em trazer para a cena discussões que possam interferir, de forma diferenciada, na formação do homem brasileiro.

[...] o golpe militar de 64 sufocou o processo artístico e cultural do país, reduzindo artistas e intelectuais à condição de humilhados e castrados. A censura policial arbitrária asfixiou a liberdade de expressão e transformou a grande maioria dos artistas brasileiros em militantes menos ou mais comprometidos no cotidiano, da oposição. O regime, desde 64, e sobretudo desde 68, proletarizou o artista, no plano econômico, assim como marginalizou-o no plano social. [...] O golpe militar impediu o possível desenvolvimento e aprofundamento de uma arte

³⁴⁷ Adaptamos, aqui, para a dramaturgia, a ideia da “literatura como sistema”, desenvolvida por Antonio Candido. Cf. CANDIDO, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, p. 25-27.

³⁴⁸ CANDIDO, *op. cit.*, p. 25.

nacional-popular, acentuando nossa dilacerada condição de produtores de uma cultura dependente e colonizada, mas gerou e incentivou, com suas medidas repressivas, com seu ódio à inteligência, que o questionam, um espírito de denúncia e protesto.³⁴⁹

³⁴⁹ PEIXOTO, Denúncia e protesto no engajamento político dos artistas e intelectuais. In: _____. *Teatro em movimento*, p. 231-232.

4.3.1 – *Rasga coração: símbolo da luta contra a censura*

A decretação do AI-5 sufocou as últimas esperanças de retorno do país à normalidade democrática. Para as artes e a cultura, esse novo estágio da ditadura militar representou um acirramento nas relações entre artista e regime, e um profundo agravamento no rigor do uso da tesoura. Embora pareça absurdo, a ditadura militar não formulou uma lei específica para regulamentar a censura: adotou, como referência, um decreto de 1946, que estabelecia os princípios da ação censória:

Será negada autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- h) induzir ao desprestígio das forças armadas.³⁵⁰

Houve, porém, depois de 68, uma significativa mudança no seu foco de ação, voltado agora aos temas políticos em detrimento dos aspectos morais e religiosos. A politização da censura obrigou a um olhar mais rigoroso e rancoroso por parte do censor, que buscava identificar o menor indício de subversão e incitamento contra o regime para agir.

A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. [...] O primeiro ano debaixo do jugo do AI-5 é trágico para o teatro. [...] As agressões oficiais ou oficiosas, por sua vez, não param, embora agora seja mais difícil acompanhar todas as traumáticas ocorrências no setor, pois a imprensa, que até então as noticiava, achava-se por sua vez severamente censurada. O número de peças proibidas ou desfiguradas pela censura em 1969 conta-se por dezenas.³⁵¹

Produzindo incansavelmente, Vianninha não cedeu. Antes, soube perceber, nos diversos momentos históricos, que tipo de teatro fazer para atingir determinado público que julgava ser o seu principal alvo naquele momento. Sua obra, no período de 1964 a 1974, aprofundou a discussão sobre a realidade brasileira e se colocou, de forma

³⁵⁰ Decreto no. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, artigo 41 *apud* BERG, *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*, p. 105-106.

³⁵¹ MICHALSKI, *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*, p. 33, 38 e 39.

inquestionável, na luta contra o regime e pela democracia. Essa postura tornou Vianninha um dos dramaturgos mais visados pelo regime militar, cerrando fileiras com Plínio Marcos, Guarnieri, Dias Gomes. Dentre suas peças vetadas integralmente estão: *Papa Highirte* (1968), *Rasga coração* (1974), *Chapetuba Futebol Clube* (1975) e *Moço em estado de sítio* (1977). Das peças encenadas que sofreram cortes que descaracterizavam sua intenção original, vale destacar duas, pelos absurdos cometidos: *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* (1967) teve que modificar o nome da personagem central de Virgem Maria para Princesa Isabel; *Allegro desbundaccio* (1973) teve o seu título alterado para *Allegro desbum*.

Rasga coração não foi apenas mais uma peça de Vianninha proibida pela censura: a interdição de sua obra máxima ganhou uma dimensão ainda não verificada na história da censura teatral brasileira. Embora não tenha havido uma proibição oficial, a peça, escrita em 1974, ficou “congelada” até maio de 1977, quando foi “formalmente proibida, para encenação e publicação”³⁵². Durante dois anos, a burocracia da censura federal não assumia a sua proibição, mas também não a liberava: uma censura com medo de se assumir censura, ou, talvez, tentando produzir um fracassado *efeito de esquecimento*. A mobilização em torno de sua liberação não permitiu que o silêncio produzisse o seu esquecimento. *Rasga coração*, por tudo que a envolveu, conseguiu, mais do que qualquer outra peça proibida no Brasil, alimentar e servir de combustível para a luta que se acirrava a cada dia, tornou-se bandeira pela liberdade de expressão e libelo contra a censura em todas as suas formas de ação repressiva.

Rasga Coração, marcado de forma especial pelo fato de ser o último [texto] de um autor carismático como Vianninha, fazia-se agora marcar com a ironia de receber o primeiro prêmio num concurso que havia sido interrompido sete anos antes, em 1968, precisamente quando outro texto também seu, *Papa Highirte*³⁵³, fora o vencedor. Dessa forma, *Rasga Coração* tornou-se mais um nome na crescente e interminável lista de obras rigorosamente vetadas. Rapidamente essa circunstância reaviva o espírito de resistência ao autoritarismo: versões clandestinas, mimeografadas em condições precárias, começam a circular;

³⁵² MICHALSKI, *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*, p. 89.

³⁵³ O concurso de dramaturgia a que a autora se refere é o Concurso de Dramaturgia do SNT. A peça *Papa Highirte*, assim como viria a acontecer com *Rasga coração*, também recebeu o primeiro do Concurso de Dramaturgia do SNT e também foi proibida pela Censura Federal. Em 68 o concurso foi interrompido com a vitória de *Papa Highirte* e, em 1974, foi reeditado, por ironia, com a vitória de uma peça de Vianninha, *Rasga coração*.

leituras dramáticas a portas fechadas sucedem-se no Rio de Janeiro e São Paulo, em clima fortemente emocional.³⁵⁴

A história conturbada de *Rasga coração* nos revela uma contradição produzida no interior mesmo do sistema³⁵⁵: o SNT- Serviço Nacional do Teatro, órgão federal de fomento e estímulo ao teatro brasileiro, subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, promotor do mais importante concurso de dramaturgia em território nacional, confere o primeiro prêmio ao texto, considerando *Rasga coração* a peça mais importante escrita no ano de 1974; por outro lado, na contramão da história, o Departamento de Censura Federal, órgão vinculado à Polícia Federal, subordinado ao Ministério da Justiça, proíbe a divulgação, edição e encenação da peça. Dois órgãos federais, subordinados a dois ministérios distintos, adotam duas posições contraditórias a respeito de um mesmo tema, tornando públicas suas divergências quanto à atuação mesma do Governo Federal, através de seus entes, no cenário cultural brasileiro, e deixando patente certa hierarquização política entre os ministérios do governo militar: os tacões do Ministério da Justiça pisaram na cultura e em sua manifestação mais suprema de criação de uma obra prima. *Rasga coração* só viria a ser liberada em 1979, tendo sua estreia no Teatro Guaíra, Curitiba, em 21 de setembro do mesmo ano³⁵⁶.

Yan Michalski, que tanto lutou pela liberação de *Rasga coração*, registrou, com profunda emoção, a vitória sobre a censura: “o Brasil com *Rasga coração* livre é diferente do Brasil com *Rasga coração* proibido”³⁵⁷.

³⁵⁴ BETTI, *Oduvaldo Vianna Filho*, p. 291-292. A autora esqueceu-se de citar a *Semana do Proibido*, ato de resistência, reação e desobediência à censura, ocorrido em Belo Horizonte, em 1978, momento em que foram lidas, encenadas e distribuídas (vendidas ao preço de custo) cópias de peças teatrais proibidas, além de apresentação de filmes, música e poesia, também proibidos. A *Semana do Proibido* aconteceu no antigo Teatro do DCE da UFMG, onde hoje funciona o Cine Belas Artes. Eu, particularmente, adquiri um “exemplar” de *Rasga coração* por ocasião do evento mencionado. Ver *fac-símile* nos *Anexos*.

³⁵⁵ O jornalista e crítico teatral Yan Michalski corrobora nossa opinião. Cf. Michalski, Yan. De rasgar o coração. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29/5/1977, Cad. B, p. 9 *apud* PATRIOTA, *A crítica de um teatro crítico*, p. 29-30.

³⁵⁶ Lembro-me, nos meus primeiros anos de teatro, quando o dramaturgo e encenador mineiro Jota Dângelo, ao se referir ao fim da censura, afirmar: “Só acredito no fim da censura, quando liberarem *Rasga coração*”. Esse era o clima e a importância política e simbólica que se conferia à peça.

³⁵⁷ *Apud* PATRIOTA, *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*, p. 21.

4.4 – Um mergulho no tempo/espaço

Bakhtin conceitua o *cronotopo* “como uma categoria conteudístico-formal [que representa] a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo”³⁵⁸. Sua descoberta e definição da relação tempo/espaço como categoria artístico-literária possibilitou uma nova compreensão do personagem teatral e da ação dramática, que podem ser entendidos em sua completude ficcional.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica.³⁵⁹

Comprendemos o cronotopo como configuração de uma ação da realidade sobre o homem, posto que a realidade está manifesta num tempo e num espaço. O seu processo dialético de contato com o homem, e suas múltiplas determinações, não acontece no vácuo temporal e espacial que impede a sua materialização: “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva”³⁶⁰. Sua configuração artística vincula-se a uma configuração da própria realidade na obra. Bakhtin compreendeu essa mecânica e conferiu a ela, de uma forma absolutamente inovadora, o caráter de categoria literária. Em toda imagem artística estão inseridos o tempo e o espaço como marca que a história deixa cravada na obra, independente da consciência do seu criador. *O cronotopo é uma imagem artística historicamente configurada: a imagem é, em si mesma, um cronotopo.*

A ação dramática, enquanto manifestação e desenvolvimento de conflitos, revela cronotopos que atuam no comportamento daqueles personagens que se batem, modulando o estado emocional do confronto e agindo diretamente nas relações apresentadas. A complexidade dos conflitos, resultantes de relações sociais específicas, configuram imagens cronotópicas. O tempo e o espaço, manipulados dramaturgicamente, ou seja, “a assimilação do cronotopo real e histórico”³⁶¹ na dramaturgia, promovem relações que

³⁵⁸ BAKHTIN, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 211.

³⁵⁹ *Idem*, p. 211-212.

³⁶⁰ *Idem*, p. 349.

³⁶¹ *Idem*, p. 212.

interferem não só na peça enquanto texto literário, mas também em sua formatação cênica, que se expressarão através de signos específicos. As experiências mais radicais na dramaturgia – como, por exemplo, a utilização da técnica do *flashback* ou simultaneidade de ações, que revelam e confrontam vários tempos e vários espaços – nos possibilitam melhores compreensões da efetividade do valor cronotópico.

A arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores. (...) toda imagem de arte literária é cronotópica. A linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais (no sentido mais amplo).³⁶²

Bakhtin sugere um rompimento com a aparente dicotomia existente entre forma e conteúdo, já que classifica o cronotopo como “categoria conteudístico-formal”, portanto, a forma deve ser considerada como expressão do conteúdo, sem a qual este não se manifesta, embora a determine. Sendo o cronotopo a “ideologia modeladora da forma específica para compreensão da natureza dos eventos e ações”³⁶³ (e aqui devemos entender a forma não em seu sentido absoluto, mas já dialeticamente *contaminada* pelo conteúdo), entendemos que o dramaturgo, ao optar por esta e não outra forma, tenha em mente sua eficácia enquanto mediadora entre a ideologia da obra e o seu receptor, uma vez que a ideologia do cronotopo é que “modela a forma”. Assim, concluímos que o cronotopo é dotado da capacidade de moldar a imagem do indivíduo, pois se configura como um mecanismo de cognição: *o cronotopo, na condição de categoria literária, sendo ele constituído pela determinação histórica e social, é responsável pela formação da consciência do homem artisticamente configurado*³⁶⁴.

Neste sentido, a cena dramática, em sua localização espaçotemporal, deve ser entendida como modeladora do comportamento do personagem. O *cronotopo* age diretamente no desenvolvimento da cena, estimulando as ações dos diversos personagens

³⁶² *Idem*, p. 349 e 356, grifo do autor.

³⁶³ MORSON; EMERSON, *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*, p. 384.

³⁶⁴ Consideramos, aqui, consciência em termos marxistas, que deve ser compreendida como “[...] ato pelo qual [o homem] toma consciência do seu ser, como propriedade da matéria altamente organizada, como imagem subjetiva do mundo objetivo, como elemento ideal oposto ao material, mas em unidade com este último. No sentido mais restrito, a forma superior de reflexo psíquico inerente ao homem socialmente desenvolvido e relacionada com a linguagem; o aspecto ideal da atividade laboral orientada para um determinado fim. Formou-se como resultado e com base na prática social e manifesta-se em duas formas: individual e social. *A consciência social não é senão o reflexo do ser social*. As formas de consciência social são a filosofia, a ciência, a arte, a moralidade, a religião, a política, o direito.” (grifo nosso). Cf. KRAPÍVINE, *O que é materialismo dialético?*, p. 278-279.

nela inseridos, e que se movimentam nesse *todo* em que se configuram o tempo e o espaço. Essa mobilidade acentua, de acordo com a experiência vivida, sua percepção da realidade, promovendo a partir do conflito dramático de ação/reação, uma tomada de consciência, que se aprofunda e se molda, contribuindo para o seu aprimoramento moral, psicológico, social e político.

No teatro, devemos considerar duas dimensões artísticas: a literária e a espetacular. Embora o presente trabalho pretenda uma análise literária de uma peça de teatro, não podemos, e nem devemos descartar, ainda que virtualmente, a realização cênica do texto. O vislumbre da encenação nos permite uma percepção ainda mais apurada dos diversos cronotopos do texto. Aplicando tal conceito à peça *Rasga coração*, verificamos que a relação cronotópica contribuiu para moldar o caráter do seu personagem central, a partir de suas experiências políticas e sociais e de suas relações pessoais com um amigo, Lorde Bundinha. Manguari Pistolão sofre essa influência determinante em sua formação política, ideológica e, sobretudo, moral³⁶⁵. Estar em determinado lugar em determinado instante, se confrontando com a realidade social, interfere na maneira como o homem se relaciona com aquele acontecimento que, influenciando em sua percepção, influi também em seu comportamento. Mais do que simples abstração, o binômio tempo/espaço possui a qualidade de afetar social, política e psicologicamente o indivíduo, contribuindo para sua transformação.

Ao situar a ação da peça em dois momentos distintos e altamente relevantes da história política brasileira, o autor manifesta a clara consciência na percepção das influências exercidas por esses momentos sobre os personagens (com especial destaque ao personagem principal), particularmente na relação com sua coloração ideológica e partidária. As condições políticas estão polarizadas entre o comunismo e o fascismo, no que se refere às cenas do passado, e entre ditadura e democracia, em relação ao tempo presente. O embate ideológico se manifesta de maneira não só politizada, como também profundamente marcado pelo confronto objetivo das forças ideológicas. Nesse campo de divergências e embates, devemos entender a ideologia como representação da “maneira

³⁶⁵ Entendemos, aqui, também no sentido marxista, *moral* como conjunto de valores que orienta o comportamento do personagem, regido pelas relações sociais, pois, “toda a moralidade é *determinada social e historicamente* (...) O conteúdo objetivo da moral traduz o caráter das *relações sociais*, concretamente das relações de propriedade dos meios de produção, da interação entre diferentes grupos sociais e classes, das formas de distribuição e troca, etc.” Cf. TITARENKO, *Fundamentos da ética marxista-leninista* p. 8 (grifado no original).

como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo”³⁶⁶. O personagem dramático atua movido por seus impulsos psicológicos configurados historicamente e, também, por suas motivações políticas e ideológicas, que o levam a questionar as relações sociais impostas pela ideologia dominante, e luta para transformá-la.

Bakhtin sugere a compreensão de que a arte não existe fora de um contexto ideológico; todo seu movimento vai *de* ou *ao* encontro à ideologia dominante. Em sua concepção, tempo e espaço não são abstrações ou metáforas literárias, se determinam por um arranjo arquitetônico e geográfico (traduzido cenicamente no cenário), estando aí inseridos, de maneira indissolúvel, construindo linguagens próprias onde movem personagens que respondem psicológica, emocional e socialmente a essa arquitetura cênica criada, estabelecendo novas relações, pois assim como o homem está no tempo e no espaço, ambos, em contrapartida dialética, também estão no homem. Em tal circunstância de inter-relação, é necessário destaque a existência de inúmeros cronotopos, e de cronotopos menores que se localizam internamente em outros cronotopos maiores.

[...] cada um destes [grandes] cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo [...] Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador ou dominante. [...] Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas relações mais complexas.³⁶⁷

Em *Rasga coração*, observamos e trabalhamos com dois cronotopos dominantes: o espaço/tempo *casa* (ambiente interno) e o seu opositor *rua* (ambiente externo), que estabelecem uma relação bastante significativa, pois determinam padrões de comportamentos, fornecendo elementos que acumulam os conflitos entre personagens. Nos diversos tempos históricos abordados na peça, a relação de completude dialética entre os opositores, é fundamental no processo de formação e aprimoramento dos personagens e dos acontecimentos dramáticos. Visando a uma melhor compreensão dos valores dos ambientes *interno* e *externo*, visitamos DaMatta, que nos aponta aspectos sociológicos e

³⁶⁶ EAGLETON, *Marxismo e teoria literária*, p. 36.

³⁶⁷ *Idem*, p. 357.

antropológicos dos “domínios ou universos sociais”³⁶⁸, contribuindo para um melhor entendimento da relação rua/casa na formação do caráter do personagem Manguari Pistolão:

[...] a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: lugar de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa descansa-se assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. [...] em casa, as relações são rígidas *naturalmente* pelas hierarquias dos sexos e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedências; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos.³⁶⁹

O confronto do personagem com a realidade objetivo se manifesta numa relação cronotópica, e irá forjar sua consciência, pois revela as relações sociais que condicionam seu comportamento, e que estão localizadas no tempo e no espaço; em última instância, podemos entender o processo como o próprio movimento histórico e social.

[...] as contradições socioeconômicas – essas forças motrizes do desenvolvimento – englobam os contrastes elementares imediatamente visíveis [...] às suas manifestações mais profundas e sutis nas relações e ideias humanas. Essas contradições deslocam necessariamente o tempo visível para o futuro. Quanto mais profundamente elas revelam, mais essencial e ampla é a plenitude visível do tempo nas imagens do artista-romancista.³⁷⁰

No tempo passado, o *ambiente externo* é preponderante, pois Manguari foi expulso de casa, tendo que ir morar num quarto de pensão com o amigo Lorde Bundinha. Poucas vezes, ao longo da peça, este espaço é mencionado enquanto cena. Já as cenas em que os personagens da memória aparecem sozinhos, das quais Manguari não participa objetivamente, acontecem quase que em sua totalidade em espaços não definidos, portanto, consideraremos sempre como espaços exteriores.

É no ambiente familiar, no interior da casa, que a ação presente se desenvolve. Existem somente duas cenas do presente que acontecem fora desse ambiente: a reunião na casa de Milena e o interrogatório dos jovens na diretoria do Liceu. Como o conflito principal é entre pai e filho, a casa torna-se ambiente propício. O *externo-presente*, no

³⁶⁸ DAMATTA, *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro, p. 74.

³⁶⁹ *Idem*, p. 73, grifos do autor.

³⁷⁰ BAKHTIN, *Estética da criação verbal*, p. 226.

caso o Liceu Castro Cott, é apenas citado, embora seja ele, enquanto dramatização do Estado repressor³⁷¹, o detonador do conflito Manguari/Luca.

Colocada claramente na defesa de uma proposta alternativa à ideologia capitalista, *Rasga coração* se compromete com a luta pela transformação social, política e econômica. Seus diversos cronotopos “modelam” o comportamento do personagem central, que entende que “não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas ao contrário, seu ser social determina sua consciência”³⁷².

O percurso dramático de Manguari Pistolão ocorre, simultaneamente, nos dois períodos de tempo – primeiro governo Vargas (1930-1945) e os primeiros anos da década dos 70 –, nos revelando seu processo de formação enquanto homem e revolucionário comunista. Aproximadamente quarenta anos da história do Brasil são revistados, através da figura de Manguari, que os enfrenta com seus conflitos, seus anseios e suas frustrações. Sua vida pessoal e de ativista político se mistura e se mescla num todo em que a coerência é balizadora de seu comportamento, moldando-o a partir de suas contradições, naquilo que ele mesmo se qualifica: “homem comum”.

Em termos de luta política, identificamos no *tempo passado* um Manguari no início do seu ativismo político, entusiasmado com a Revolução vitoriosa de 1930, acreditando nas transformações sociais, portanto, aliado do governo Vargas, que prometia avanços reais para os trabalhadores, para depois, já vinculado ao Partido Comunista, enfrentar o golpe de estado de 37 e a repressão política que persegue implacavelmente os comunistas. A luta contra a ditadura o levará à prisão, juntamente com seu companheiro de partido, Camargo Velho, dentre tantos outros comunistas que foram barbaramente torturados. O *tempo passado* o acompanha até 1945, com a vitória dos aliados sobre Hitler e o retorno à normalidade democrática.

No *tempo presente*, não há mais a euforia de uma vitória como em 1930: o golpe de 64 não oferecia motivos para ser comemorado por aqueles que acreditavam na transformação social, assim como o personagem da peça. Mais uma vez a luta contra uma ditadura que a cada dia se torna mais violenta, é a palavra de ordem, e se manifesta

³⁷¹ A escola em questão, é dirigida por um remanescente da *Ação Integralista Brasileira* (AIB), o personagem Castro Cott. Em todos os seus aspectos, é colocada como representação dramática, ou metaforização, do poder militar que assumiu o poder em 1964.

³⁷² MARX; ENGELS, Contribuição à crítica da economia política *apud* EAGLETON, *op. cit.*, p. 17.

tanto no campo estritamente político quanto no confronto armado. Em 1972, a luta armada, através da guerrilha urbana e rural, se apresenta como alternativa política para derrubada do regime, torna-se uma realidade. O governo militar, que já vinha reagindo, encontra no recrudescimento da violência a principal forma de reprimir a oposição ao governo. Aquilo que já se tornara prática vigente desde 68, com a promulgação do AI-5, torna-se agora sua principal forma de luta: mortes, prisões, torturas, exílios.

Manguari continua um comunista comprometido com as lutas sociais, só que, como ele mesmo diz, sem pirotecnia. O próprio Partido Comunista Brasileiro, ao qual o personagem é filiado, abandona suas teses de enfrentamento armado, defendidas até fins da década de 50. A luta de Manguari agora é feita no dia-a-dia, na organização de trabalhadores, através de associações profissionais e sindicatos. É nesse espaço histórico que enfrenta mais uma luta: seu filho, Luca – na realidade Luís Carlos, em homenagem ao então Secretário Geral do PCB, Luis Carlos Prestes.

A cidade do Rio de Janeiro é o cenário onde a peça acontece, tanto no tempo presente quanto no tempo passado. Dois momentos distintos da cidade fornecem a ambientação política e ideológica, física e emocional para contar a saga da luta dos comunistas pela transformação social do Brasil, através da vida de um “lutador popular anônimo”.

A escolha de um espaço urbano como a cidade do Rio de Janeiro para o desenvolvimento da ação dramática, é resultante de uma reorientação temática do autor, imediatamente após o golpe militar, que, ao dirigir seu interesse para análise do comportamento da classe média brasileira, localiza suas ações nos bairros médios do Rio de Janeiro. Naquela cidade estão reunidas todas as condições para movimentação dos grupos sociais que participam da trama dramaturgica: militantes comunistas, integralistas, boêmios, *hippies* e grupos de esquerda radical. É uma cidade que, embora não seja o centro econômico do país, dita modas e modelos, aglutina pessoas e promove movimentos políticos.

No passado, a representação política ganha contornos especiais, pois trata-se da capital da República, espaço privilegiado onde são tomadas decisões e onde se efetiva a Revolução de 30, momento histórico determinante e deflagrador da ação dramática. No presente, já sem o status de capital, a cidade do Rio de Janeiro não perde importância no

cenário político nacional: no enfrentamento da ditadura militar, foi o palco de grandes manifestações e luta pela retomada da democracia.

Ao optar por localizar a ação da peça em dois momentos de intensa efervescência política, Vianna coloca o personagem militante comunista diante de forças antagônicas poderosíssimas – Estado Novo e Ditadura Militar –, que em ambos os períodos são representantes de regimes que contam com todo o aparato policial-militar à sua disposição, levando-o a embates, tanto no nível das ideias quanto no próprio nível físico, pois a reação nos dois momentos se utiliza do instrumento da tortura como mecanismo que visa silenciar os opositores ao regime. Tais confrontos serão decisivos em sua vida de militante comunista.

A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos).³⁷³

³⁷³ BAKHTIN, *Estética da criação verbal*, p. 225, grifos do autor.

4.4.1 – Passado e presente: confronto de ideias e sentimentos

O *flashback* tem sido um recurso amplamente utilizado no teatro, e tem como objetivo principal ampliar as relações tempo/espaço na dramaturgia, permitindo que a memória do personagem seja presentificada e personificada em cena. Do confronto dialético, que possibilita a presentificação do passado e, em contrapartida, promove a historicização do presente, o *flashback* atua tecnicamente na resolução ou aprofundamento dos conflitos dos personagens. Em termos de aplicação prática, ele pode se manifestar de duas formas distintas: surge como recurso epicizado, pois manipulado externamente pelo autor, como pode se manifestar através da memória do personagem, resgatando momentos de sua história que se refletirão em seu presente.

O recurso se solidifica como categoria dramática a partir dos anos 50, com a peça *A morte do caixeiro viajante* (1949), de Arthur Miller³⁷⁴. Em 1943, Nelson Rodrigues scandalizou fazendo um extraordinário uso da fragmentação dramática a partir do *flashback*, em *Vestido de noiva*, peça em que trabalhou com três planos simultaneamente – realidade, memória e alucinação. Outro momento importante de aplicação da técnica no teatro brasileiro é a peça *A moratória* (1955), de Jorge Andrade. Dois exemplos que ilustram bem a habilidade dos autores em construir peças em que fazem uso da evocação da memória de personagens; são obras que se utilizando do *flashback*, desenvolvem a ação dramática e constroem dois ou mais universos que caminham lado a lado, que se entrecruzam para aprofundar e explicar os conflitos expostos. As experiências de Oduvaldo Vianna Filho com esse recurso têm início em 1965, com a peça, analisada em nosso trabalho, *Moço em estado de sítio*, seguida de *Mão na luva* e *Papa Highirte. Rasga coração*, última peça da tetralogia, radicaliza a sua utilização ao traçar um painel histórico que percorre aproximadamente 40 anos da história política do Brasil. A peça intercala os tempos *presente* e *passado* que, muitas vezes são colocados e vividos pelo personagem central simultaneamente.

Rasga Coração resgata o passado e recupera dados considerados pertinentes para a elucidação do presente. (...) O instrumento da consciência criadora, que urde os fatos dramáticos e empreende a crítica da história nacional, é a memória. É ela que tece relações e fixa significados. Na representação é ela que potencializa os

³⁷⁴ Segundo Pavis, “um dos primeiros usos [do *flashback*] se acha em *A desconhecida de Arras*, de A. Salacrou (1935)”. Cf. PAVIS, *Dicionário de teatro*, p. 170.

planos periféricos da ação ou da expressão nos quais o passado se ilumina e se carrega de sentido.³⁷⁵

O processo de lembrança em Manguari Pistolão³⁷⁶, que será estimulado por uma situação cotidiana e social, se aprofunda à medida que seus conflitos no *tempo presente* ganham corpo; à medida que os conflitos se aprofundam, sua memória torna-se mais excitada, portanto, mais sujeita a deformações e imprecisões. Por isso, a cronologia não é absolutamente respeitada nas cenas do passado. É necessário compreender, então, que estamos diante de uma obra ficcional e que se trata da memória de um personagem também ficcional e que a mobilidade temporal faz parte do efeito dramático almejado, embora a peça seja bastante zelosa em não deturpar os acontecimentos históricos. Ao fazer uma revisão de sua própria história de lutas, Manguari reflete com mais clareza sobre o seu próprio presente. É como buscasse em seu passado formas de entendimento do seu presente, pois para entender e explicar seu presente, precisa, antes, entender o seu passado. Através de uma avaliação crítica e autocrítica de seus comportamentos que estão guardados em sua memória, busca mecanismos para contrapor-se aos argumentos e comportamentos do filho.

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.³⁷⁷

A repetição das situações vivenciadas pelo personagem em seu presente por situações análogas do seu passado, não é mecânica, pois respeita a um fluxo dramático de relação tempo/espaço altamente elaborado. A analogia entre as cenas nos permite observar as transformações do personagem, analisando sua postura frente a cada situação, permitindo, também, perceber o processo dialético da história. Os fatos dramatizados, sem perder a referência de acontecimento histórico, passam pelo *filtro* emocional de um personagem que *viveu* aquele tempo e tenta recuperá-lo, com o objetivo de compreender o seu próprio presente. A construção de uma sofisticada carpintaria dramatúrgica,

³⁷⁵ BETTI, *Oduvaldo Vianna Filho*, p. 301.

³⁷⁶ Raros são os momentos em que o personagem Manguari busca arbitrariamente o seu passado. Podemos citar, a título de exemplo, quando da morte do seu amigo Lorde Bundinha: Nena, sua esposa, pede a ele “Não vai contar isso de novo, Custódio, por favor...” (p.70), mas ele já nem consegue mais se dominar e faz sua última imersão em direção à lembrança do amigo morto.

³⁷⁷ LE GOFF, *História e memória*, p. 419.

possibilita que aceitemos as variações temporais e espaciais e a reconstrução dos fatos históricos como resultantes da memória turbulenta do personagem central.

Rasga coração procura demonstrar como as relações sociais, situadas no tempo e espaço podem atuar na formação política do homem, através do seu acúmulo de experiências, no enfrentamento das forças sociais que determinam formas de luta; os encontros e desencontros de gerações que se enfrentam, o caráter cíclico da história e a superação de contradições que pareciam insuperáveis. A recorrência ao passado, por parte de Manguari, é resultante do vislumbre de uma possível continuidade da sua história de lutas. A relação novo/velho foi entendida e analisada como um processo dialético, em que forças contrárias tentam se superar mutuamente, visando a atingir uma nova etapa do desenvolvimento.

A relação entre Manguari e Luca, seu filho – conflito fundamental da peça –, deve ser encarada sob esses parâmetros, pois a luta entre os dois se dá no campo das ideias, é uma luta travada por opostos, em que um tenta negar o outro, buscando assim, superar as contradições e avançar no desenvolvimento. Vianna, no entanto, entende que o *novo* na relação é o *velho*, ou seja, o pensamento de Luca, apesar de ser o mais jovem na idade, representa o velho, já que não conseguiu, através do acúmulo de experiências, superar seu próprio pensamento. A frustração de Manguari com as decisões do filho alimenta ainda mais o seu passado, que insiste em se refletir em seu presente: ele não parou de lutar, não se entregou, a luta faz parte de sua vida, e dela não consegue se apartar.

4.5 – Rasgando o coração e as estruturas dramatúrgicas

Através dos pares dialéticos, a peça dramatiza o processo de modernização do país. O conflito entre arcaico/moderno e urbano/rural, nos é apresentado não só por recursos narrativos, em que se apropria de efeitos do teatro épico, mas também por meio de cenas que expõem dramaticamente a discussão do tema tanto no passado quanto no presente. Manguari e o seu pai, 666, se confrontam em vários momentos, motivados pelo futuro profissional do jovem Manguari: o filho pretende ser um técnico, pois entende que o Brasil será industrializado; o pai quer funcionário público no Serviço de Endemias Rurais, um emprego público que garantiria o seu futuro. Seja por meio de uma discussão que envolve interesses pessoais e particulares, seja sustentando uma discussão político-ideológica a respeito do momento vigente, 666, em seu reacionarismo declarado, não aceita os avanços da industrialização, critica as conquistas dos trabalhadores urbanos e continua acreditando que o futuro do país está em sua agricultura, e afirma ao filho que “o Brasil é um país agrícola, céu nos olhos, cabeça limpa...”; Manguari se contrapõe as posições do pai, apoiado em dados objetivos: “que agrícola que compra enxada da Inglaterra, nunca ouviu falar em fertilizante, país com bosta de vaca...”³⁷⁸ (p. 33).

Os militares dão um golpe contra o presidente João Goulart e assumem o poder para defender interesses da burguesia multinacional e o país contra o comunismo internacional. Através do modelo opressor implantado no Liceu Castro Cott, a peça denuncia toda uma estrutura que utiliza da repressão como mecanismo para se impor ideológica, social e politicamente sobre a sociedade; um regime de força que, sob a aura da democracia ocidental, comete os maiores desmandos para se perpetuar no poder. O Liceu Castro Cott é a representação dramática e metafórica do regime vigente.

No presente, por motivos óbvios, não se tem o mesmo painel histórico que nos é apresentado no passado. Dois serão os fatores para a opção de Vianninha em trabalhar o presente numa perspectiva linear: além do momento não permitir uma referência explícita aos fatos políticos, as próprias características da peça, no que se refere aos conflitos familiares, de conteúdo acentuadamente psicológico, restringe sua ação ao universo familiar, determinando que a trama fique limitada a quatro paredes. Tal recurso nos parece

³⁷⁸ Todas as citações da peça serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelos números de página entre parêntesis, na edição que consta das referências bibliográficas. VIANNA FILHO, *Rasga coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

bastante sábio por parte do autor, embora não tenha sido suficiente para desviar a atenção da Censura Federal e impedir a sua proibição. Por outro lado, o choque entre as duas formas dramáticas – o caráter épico das cenas de passado e o psicológico do presente – permite uma mobilidade ao texto que se reflete em sua dinâmica final³⁷⁹.

Rasga coração é a história de Manguari Pistolão, lutador anônimo, que depois de quarenta anos de luta por aquilo que ele acha novo, revolucionário, vê o filho acusá-lo de conservadorismo, antiguidade, anacronismo. Para investigar essas razões, a peça ilumina quarenta anos de nossa história política, mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. Este conflito se dá na percepção de gerações diferentes mas, principalmente, estala dentro de cada geração, e é dentro de cada uma delas que se define.³⁸⁰

Manguari, no entanto, não se enquadra no modelo do “herói positivo” propugnado pelo realismo socialista: sua trajetória é contraditória, ainda que coerente em suas ações; tem sua configuração dramática modulada pelos extremos: se de um lado vive a experiência boêmia e anárquica, junto ao seu amigo Lorde Bundinha, o seu contraponto é regido pelo rigor da militância stalinista. Sua formação de militante comunista guarda todas as contradições de qualquer ser humano: o personagem se destaca por seu compromisso com a transformação social, isto, porém, não o torna imune às contaminações dos apelos da sociedade a que está submetido todo jovem. Mesmo no seu presente de homem maduro essas contradições se manifestam revelando a complexidade de um *personagem realista típico*³⁸¹. Se entrega ao partido e faz da sua luta sua causa e, da sua causa, motivo de luta cotidiana e conseqüente. Não se lança em aventuras, pois acredita na mobilização e organização das massas como condição para a conquista de suas reivindicações fundamentais. A luta, para ele, não importa o tamanho: cada pequeno ato qualifica sua participação política e social. Manguari, à parte eventuais divergências ideológicas, é um pouco cada um de nós, pois é “um homem comum”, que enfrenta o cotidiano sem permitir que o sofrimento, a exploração e a injustiça contra o povo seja naturalizada em seu processo de estagnação. Manguari enfrenta duas ditaduras, sobrevive em seu percurso de “lutador anônimo”, e se alimenta de mais luta, pois faz dos obstáculos motivo para continuar lutando. A luta de Manguari é feita no dia-a-dia, na organização

³⁷⁹ A dinâmica da peça, quando se compara seus dois atos, foi motivo de crítica de vários encenadores, dramaturgos e críticos teatrais, que consideram o segundo ato inferior ao primeiro. Tal argumento leva em conta o fato de o segundo ato ter sido ditado para sua mãe, num leito de hospital, quando Vianninha já se encontrava bastante debilitado pela doença. Em nosso entendimento, isso se explica pelo fato de no segundo ato, o conflito se voltar consideravelmente para o universo familiar, quando o conflito Manguari / Luca atinge seu auge. Entendemos que esse, claramente, era o objetivo do autor.

³⁸⁰ VIANNA FILHO, Prefácio. In: _____. *Rasga coração*, p. 13.

³⁸¹ Cf. ENGELS, Carta a Margaret Harkness. In: MARX; ENGELS, *Sobre literatura e arte*, p. 70-72.

de trabalhadores, através de associações profissionais e sindicatos. Sua atuação é no cotidiano das pessoas.

No final, no frigar dos ovos, o revolucionário para mim, o novo, é o velho Manguari. Revolucionário seria a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano. A descoberta do mecanismo mais secreto do cotidiano, que só sua vivência pode revelar.³⁸²

³⁸² VIANNA FILHO, Prefácio. In: _____. *Rasga coração*, p. 13.

CENA 1

**Realismo dialético e psicológico: uma mistura para resgatar
e explicar o passado e refletir sobre o presente**

A apropriação do *verfremdungseffect*³⁸³ e outros recursos do realismo dialético brechtiano na confecção de *Rasga coração* se manifesta já na sua cena de abertura, determinando as convenções que serão adotadas pelo texto. Para cumprir seu propósito de traçar um painel histórico do Brasil, a partir da trajetória de seu personagem central, Manguari Pistolão, o autor lança mão de formas que, dramaturgicamente, coloquem o leitor/espectador diante dos acontecimentos, proporcionando-lhe uma percepção crítica dos mesmos. No embate das formas – realismo psicológico e realismo dialético³⁸⁴ –, a peça se configura obedecendo a uma organização estética que determina o caráter épico do realismo dialético para as cenas do passado e o realismo psicológico para as cenas do presente. A manipulação dramaturgica do passado e do presente configura-se através de imagens cronotópicas bastante significativas, que se revelam pela utilização de recursos técnicos como iluminação, figurinos e cenografia. Na primeira *rubrica* da peça, temos as indicações:

Todos em cena. Semiobscuridade. Milena e Camargo Moço cantam. Um foco de luz sobre eles. Outro foco de luz do presente abre sobre Custódio Manhães Jr. (Manguari Pistolão) e Nena, sua mulher. Sentados à mesa do apartamento, onde há recibos, cadernos, lápis, fazem as contas do mês. As músicas, à medida que aparecem, misturam-se. (p. 19)

Os dois espaços cenográficos, representações simultâneas do passado e do presente, determinam uma convenção que deverá ser obedecida ao longo da peça. A utilização de duas estéticas aparentemente antagônicas não se traduz em contradição inconciliável. O realismo dialético, com todas as suas possibilidades estéticas, absorve o realismo psicológico e, com ele, cria uma terceira via de expressão, que contribui, de maneira decisiva para a compreensão da complexidade técnica da escrita e da encenação, assim como o entendimento da abordagem política e histórica. A música tema, extraída do cancionário popular³⁸⁵, apresenta de forma épica e, ao mesmo tempo, dramática, num

³⁸³ *Verfremdungseffect* (efeito-v), efeito de distanciamento (efeito-d) ou efeito de estranhamento: conceito desenvolvido e aplicado pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht que propõe, através de diversas técnicas, provocar uma postura crítica do ator em relação ao personagem, tal postura estética levaria o público a uma tomada de consciência sobre as relações sociais apresentadas pela fábula.

³⁸⁴ Cf. *Capítulo 1* deste trabalho.

³⁸⁵ A música *Rasga o coração*, de autoria de Catullo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros, serve não só de título para a peça, mas, também, funciona como tema da trama. Maria Silvia Betti tece um comentário

virtuoso jogo de distanciamento e aproximação, a totalidade da peça: ao convidar o leitor/espectador a ver a imensidão da história sob um olhar crítico, propõe que ele rasgue o seu próprio coração e se debruce na trajetória do personagem.

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
refletindo a prismação da luz solar
rasga o coração, vem te debruçar
sobre a vastidão³⁸⁶ do meu penar. (p. 19)

A abertura da *Cena 1*³⁸⁷ é um mosaico em que os dois tempos se revelam simultaneamente e os personagens do passado, antagonistas de Manguari Pistolão, se apresentam ao público. A opção narrativa na apresentação dos personagens, uma vez que eles não surgem exatamente como uma lembrança de Manguari, pois seu recuo ao passado ainda não foi determinado dramaticamente, revelam características formais importantes: a utilização da autorreferência narrativa/dramática (metalinguagem), o resgate do gênero teatral *revista* e a técnica de *colagem* como recursos estéticos apropriados pelo autor.

A peça conta uma história, com todos os mecanismos do *play-wright*, aproximação psicológica, crescendo de tensão, etc. Ao mesmo tempo, a peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica da “colagem” que usamos em *Opinião* e outros espetáculos. Esta combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova. A criação de formas novas parece-me importante assim: resultados compulsivos da necessidade expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, e não ponto de partida.³⁸⁸

Os quatro personagens do passado, num espaço cênico não determinado, nos oferecem informações sobre sua função na fábula, além de fornecer nuances fundamentais para a compreensão de sua coloração ideológica e a localização histórica do passado no governo Vargas. Assim, temos:

sobre a adaptação do título da peça, que merece ser destacado: “Na referência à valsa de Catulo da Paixão, da qual foi extraído o título, a sutil mudança da construção é extremamente representativa do sentido explícito do texto: a supressão do artigo (*Rasga Coração*) modificando o sentido original do verso de Catulo da Paixão (“rasga o coração”) sugere a ideia de um apelo dirigido sem mediações a essa entidade uma, e ao mesmo tempo ampla e totalizadora”. BETTI, *Oduvaldo Vianna Filho*, p. 309.

³⁸⁶ Há um erro gráfico, com a repetição da palavra “imensidão”, na edição referência, o qual corrigimos.

³⁸⁷ Para uma melhor compreensão do desenvolvimento da fábula e organização da análise, dividiremos a *Cena 1* em três partes, a saber: *primeira parte* (p. 19-23), abertura da peça; *segunda parte* (p. 23-26), centrada em Manguari, Nena e 666, com discussões familiares de caráter geral e, *terceira parte* (p. 26-27), com a introdução do personagem Luca, filho de Manguari e Nena, momento em que o conflito central é apresentado.

³⁸⁸ VIANNA FILHO, Prefácio. In: _____. *Rasga coração*, p. 13-14.

Apresentação do integralista Castro Cott:

Castro Cott – Castro Cott. (*Abre foco sobre ele. Uniforme integralista. Capacete à Mussolini, bandeira do sigma. Canta*)

Avante, avante
Eis que desponta o arrebol
Marchar que é a primavera
O que a Pátria espera
É um novo sol!

Hino da Ação Integralista Brasileira, letra do Dr. Plínio Salgado. Anauê! (p. 19)

Apresentação de Lorde Bundinha, o malandro boêmio, amigo de Manguari:

Lorde Bundinha – Luís Campofiorito, conhecido como Lorde Bundinha devido ao *aplomb* do V-8, tanto no passo do urubu malandro, como do siri candeia, jocotó, siri boceta. Acompanhem a sobranceira elegância búndea do corta-jaca. (*Canta o Corta-jaca de Chiquinha Gonzaga, paródia, dança*) Ai, ai, como é bom gozar, ai corta a jaca assim assim assim. (p. 19)

Apresentação de 666, Custódio Manhães, pai de Manguari Pistolão – o *Cheira-cheira*:

666 – Fiscal 666 do Serviço de Saneamento do Rio de Janeiro. (*Farda de brim pardo das brigadas sanitárias de Oswaldo Cruz. Seu número 666 está inscrito na braçadeira. Bandeira amarela na mão. Carrega apetrechos de desinfecção, inclusive seringa de metal de quase um metro*)

Rato, rato, rato
Camundongo, percevejo, carrapato
Rato, rato, rato
Camundongo, percevejo, carrapato (p. 20)

Apresentação de Camargo Velho, o comunista:

Camargo Velho – Camargo Velho! (*Usa um misto de farda do Tenentismo e paletó comum. Lenço vermelho no pescoço. Uniforme da revolução de 30. [...] Camargo Velho canta*)

João Pessoa, João Pessoa
O teu vulto varonil
vive ainda, vive ainda
no coração do Brasil

Hino a João Pessoa, hino da revolução de 30. Viva a miserável gente brasileira! (p. 20)

O antagonismo político e ideológico se manifesta, através da polarização e radicalização das forças políticas do período varguista, entre esquerda e direita, e se configura com os personagens Camargo Velho, militante comunista, e Castro Cott, representante do integralismo. Esse antagonismo será dramatizado nos dois tempos da peça, sendo que no tempo presente, o personagem Castro Cott, único remanescente do

passado³⁸⁹, será o diretor do colégio no qual o filho de Manguari estuda e enfrenta o conservadorismo e autoritarismo moralista de sua estrutura. Essa situação se transforma em motivo do conflito entre pai e filho.

A possibilidade de Manguari promover recuos e avanços temporais, contrapõe e aproxima suas dúvidas e suas emoções, e explicam, a partir desse confronto, o seu comportamento social. Fazendo as *contas do mês*, localiza o dia e o ano do início da ação dramática do presente: “30 de abril de 1972”³⁹⁰ (p. 20). Não se trata apenas de uma data, como seria qualquer outra data importante na vida de um personagem: o que vemos é a definição de um momento histórico que deverá se contrapor àquele já apresentado pelos seus antagonistas. Os dois momentos são apresentados e nos levam, desde já, a traçar paralelos e buscar ressonâncias através do comportamento do personagem central.

Nossa primeira informação sobre o personagem é a de que Manguari não é um homem rico, pois traz na ponta-do-lápis as despesas da casa. Nesse ambiente familiar, há um *desvio* na harmonia: o filho se diferencia na alimentação: “teu filho faz macrobiótica...” (p. 20), afirma Nena.

Manguari – [...] (*Termina o cálculo*) Outra vez. Estourou de novo: 113 contos.
Nena – M... mas 113 contos?... é, puxa... como é que a gente faz agora?
Manguari – Essa macrobiótica do menino sai caro demais, é separado.
Nena – Você tem que falar com ele, custe o...
Manguari – ... deixa Nena...
Nena – ... deixa, deixa, que outra coisa você diz que?
Manguari – ... não digo deixa, ora! Discuto com ele, não discuto? Acompanho, isso é que...
Nena – Macrobiótica é besteira, esverdeia, o que é macrobiótica?
Manguari - ... agora, a vida dele, ele faz a vida dele! Meu pai não me deixou fazer a minha, eu fazer a minha... (p. 22)

O processo de lembrança de Manguari é estimulado por um acidente de trânsito ocorrido na rua onde mora, embaixo mesmo de sua janela: o corpo do acidentado já está ali “estendido há mais de cinco horas!” (p. 20), portanto, o espaço urbano é determinante no mergulho em direção às suas mais longínquas memórias. Frente à percepção real e objetiva da fragilidade e insignificância da vida humana, num sistema regido por valores de interesses financeiros e econômicos, somos apresentados aos sentimentos e

³⁸⁹ O pai de Manguari, que, depois de velho, vai morar com o filho, é apenas citado, na *Cena 5*, p. 53.

³⁹⁰ A definição do ano de 1972 nos parece significativa pelo fato de ser um ano bastante decisivo na luta contra a ditadura e na repressão política: foi um dos momentos mais violentos do regime e do esfacelamento da luta armada no país. A peça foi escrita em 1974, portanto, sua ação transcorre num momento muito próximo ao vivenciado pelo autor.

preocupações sociais de Manguari: “aquilo é o que vale a vida humana, coberto com classificados...” (p. 20). A partir dessa reflexão, o personagem vai aos poucos voltando cada vez mais para dentro de si e imergindo em seu passado. O barulho da cidade, o excesso de gente, “cada vez menos calçada” (p. 21), os prédios impedindo o sol entrar, “tinha sol, até o parapeito da janela ficava quente” (p. 21). Nena, esposa de Manguari, por meio de suas próprias lembranças, potencializa as lembranças do marido e sua *volta* ao passado: “me lembro dos versinhos dos anúncios que a Companhia do Bonde punha nos jornais... meu pai me dizia os versinhos...” (p. 21). Manguari mantém o primeiro contato com o seu passado quando, ainda criança, saía com o pai acompanhando-o no serviço de desinfecção.

666 – Teu pai tem que fazer a desinfecção de uma chácara em Copacabana. Vem comigo?

Manguari – Oh, gentes, que chácara grande! Olhe a cozinheira está preparando as baunilhas! Pai! Um tanque de concha! Oh, gentes! Olhe os pavõezinhos-do-pará! O pomar! (p. 21)

A partir dessa primeira imersão de Manguari, o retorno ao passado se configura por meio de duas vias: a necessidade narrativa da peça, em que o épico é predominante, e pelas lembranças do personagem, com as técnicas do realismo psicológico. Três momentos do cotidiano – as contas, o atropelamento e os comentários de Nena sobre a realidade de Copacabana –, detonam o processo irreversível das lembranças de Manguari. A partir do cotidiano se discute o próprio cotidiano. Nas palavras de Vianna, “a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano”. A partir do cotidiano de uma família de classe média, se reflete sobre toda uma história do próprio país.

Nessa perspectiva, as relações familiares ganham relevo na segunda parte da cena: no presente, Manguari, sempre fazendo contas, expõe as dificuldades da família e sua esperança em um novo cargo gratificado, o que representaria um aumento salarial, porém Nena rebate: “Novo cargo gratificado, depois dos relatórios que você escreveu? Você não devia ter escrito esses relatórios...” (p. 24). Relatórios que reforçam o caráter social de Manguari e o nível de sua participação política, a que já fomos apresentados no caso do acidente. Mesmo se comprometendo e, ato contínuo, comprometendo também uma possível ascensão salarial, pois está na expectativa de um “novo cargo gratificado”, Manguari não se deixa levar por interesses pessoais que se coloquem acima dos seus compromissos políticos. Não transige, ainda que isso signifique *prejuízo* para si mesmo.

Na conversa com Nena sobre o filho, Manguari, um pai que, até o momento, parece estimular e apoiar o filho na busca por uma afirmação de vida independente, apresenta uma mágoa: “ele não se interessa por política” (p. 24). A participação política, como tema fundamental da peça, no tempo presente, é lançada neste momento, embora, no passado, a Revolução de 30, momento de iniciação política de Manguari, tenha merecido grande destaque. É exatamente no momento da grande comemoração da vitória do movimento revolucionário, que o conflito de gerações entre pai e filho se apresenta pela primeira vez na peça em uma cena do passado, a partir de um posicionamento reacionário e conservador de 666, que está muito mais próximo da direita³⁹¹ do que dos ideais reformadores propostos pela Revolução de 30. Numa discussão com o filho, o pai se manifesta claramente contra o movimento de outubro.

666 – (*Encontra Manguari*) Tira esse lenço do pescoço, menino!... Tenha-se! Você tem dezessete anos! [...] Deu em doido, menino? Descocou-se? Volta comigo pra casa agora, isso é uma bambochata!

Manguari – Não, pai... (*Meio lutam. Manguari não se deixa arrastar*)

[...]

666 – Getúlio perdeu as eleições, menino! Porque não respeita as urnas? Quem vai dirigir o Brasil agora? Os carvoeiros, os vendedores de peru, as horizontais da Lapa, os estrumeiros dos estábulos, os carregadores de água, os acendedores de lampião? Volta comigo imediatamente que isso termina em grogotó de galhetas!³⁹²

O confronto político-ideológico travado entre os dois será decisivo para o processo de formação da consciência política do jovem Manguari, que marcará toda a sua vida futura:

666 - ... e não se encontra mais leite, querosene, arroz, caixa de fósforo. Falta água, é um absurdo viver, assim em vasa-barris!

Manguari – Pai, a primeira medida de Getúlio foi criar o Ministério do Trabalho, pai, decreto 19.433! O povo está ganhando um pouco mais, compra mais, as coisas faltam! Precisa agora produzir as coisa que o povo usa e...

666 - Povo? O povo? Agora, terminam as oito horas, eles param o serviço! “Mas só falta desinfetar aquele canto, gentes! É a saúde de uma família!” Mas eles estão se bujiando. “José, preciso de você amanhã!” “Amanhã é meu dia de folga”. Duas horas para almoço agora, parados, à fresca, perna estirada, os filhos sem comida, nus, dentes podres, eles passando à rosa divina! Nojo do trabalho, isso que vocês criaram. (p. 25)

³⁹¹ O personagem 666, se tornará integralista na *Cena 4*, p. 45.

³⁹² Importante registrar, aqui, a profunda pesquisa de época empreendida por Vianninha, auxiliado por Maria Célia Teixeira, para a confecção da peça. Além das gírias, canções, piadas, observamos o cuidado de registrar profissões que foram extintas pelo tempo. A pesquisa foi publicada na edição de *Rasga coração*, do Serviço Nacional do Teatro, subordinado à FUNART, do Ministério da Educação e Cultura-MEC, constante em nossas referências.

O resultado do confronto é a retirada da mesada para o filho.

666 – [...] Nunca tente satisfazer o povo, menino, não comece, é um poço sem fundo, satisfazer é aumentar a insatisfação, nunca mostre o impossível para o homem, aí é que bate o ponto! Venha cá me ouvir, menino! Não lhe dou mais dinheiro, hein? Futurista, madraço! Regalão!

Encerrando a segunda parte da cena, tomamos conhecimento da proximidade de Manguari com o Lorde Bundinha, personagem que representa o seu contraponto no tempo passado, e sua grande amizade. Bundinha é o grande iniciador de Manguari nas *coisas da vida*: malandragem, boemia e mulheres. Sua atividade política já assume características de tarefa partidária, o que sugere que ele já esteja filiado ao Partido Comunista.

Manguari – Estou sem dinheiro e amanhã cedo preciso ir na Legião Cívica 5 de Julho. Tem uma porção de empresas que não estão cumprindo as oito horas de trabalho, não dão folga semanal... (p. 25)

Na última parte da cena, o filho, Luca, se apresenta com sua visão de mundo:

Luca – ... vim pela rua, eu e a Milena, saca? A gente chegava prum super qualquer e dizia “boa noite, vamos ficar amigos?” O super olhava ofendido, saca? Nenhum parou, acredita? Nenhum! “Amigo super, não quer conhecer mais um ser humano”?

[...]

Luca - ... uns diziam “não tenho tempo” e mostravam o relógio, saca? Feito fosse um crucifixo o relógio, parabéns! Está tudo muito organizado, parabéns, as pessoas todas cuidando do amanhã, a vida trancada no coração, o defeito mais feio é viver espontâneo, gênio!

Manguari – O que significa ser espontâneo num mundo de três bilhões de pessoas, não somo o clube dos quinhentos... que é ser espontâneo?

[...]

Manguari – Esse é o capitalismo, filho, as pessoas viram ilhas e...

Luca – Que capitalismo, supsr, que ismo? É medo! Medo de viver sem motivo, medo de que não haja missões... (p. 26)

O mais importante na cena é a apresentação do seu conflito principal: Luca começa a enfrentar problemas de caráter moral, mas que terão repercussão política, no Liceu Castro Cott, escola onde estuda: “não pode mais entrar de *blue-jean*, nem tênis, nem calça comprida pras moças” (p. 27). A informação surgida em sua última participação na cena, e que parece um comentário sem maiores consequências, é, na verdade, o grande mote para o conflito da peça. Embora ideologicamente em campos opostos, pai e filho se unem (ou, pelo menos tentam) numa luta comum em defesa da liberdade de comportamento no interior de uma escola de caráter extremamente autoritário.

O comportamento de Luca, ao longo da peça, e já é perceptível na sua primeira participação na fábula, acentua sua postura individualista: ao valorizar a luta em defesa dos bens da natureza, não consegue superar sua contradição e transforma uma luta social em valores que alimentam seu individualismo. *Sua contradição não é a sua maneira de pensar, mas a sua maneira de colocar em prática aquilo que pensa.* Seu discurso é correto e está colocado em um momento histórico em que falar de ecologia e meio ambiente era uma forma de escapismo. Vianninha aponta a urgência de se discutir o assunto, no entanto, para Luca, tudo isso fica trancado em seu individualismo. Ele não consegue distinguir o *individual* do *individualismo*, e trata os dois da mesma maneira; não consegue transformar em prática social os argumentos que defende na discussão com Manguari.

O existencial e ecológico (da parte de Luca) e o político (Manguari) são dois discursos que irão se confrontar para criar as condições dramáticas do grande conflito entre duas gerações que percebem o mundo de maneiras completamente diferentes. Aos dois serão dadas as possibilidades de argumentação, no entanto a abrangência social do discurso de Manguari deverá preponderar sobre o de Luca, que se esgota ao privilegiar o individualismo em detrimento ao coletivo. Vianna oferece ao personagem argumentos bastante sustentados, que colocam os enfrentamentos com o pai em alto nível intelectual, e certamente muito mais ideológicos do que aqueles entre Manguari e 666, já que o Custódio Manhães pai não possuía uma formação intelectual para defender o seu discurso.

CENA 2

De casa pra rua; de volta à casa: um comunista se apresenta

A primeira fala de Lorde Bundinha, na *Cena 2*, nos permite perceber a profundidade da aplicação das técnicas dramatúrgicas utilizadas – a narrativa épica seguida, no mesmo trecho, numa mesma *fala*, pela dramatização realista da ação. Bundinha inicia dirigindo-se ao público, narrando fatos do passado, seu e de Manguari – “... de manhã, eu e o Manguari, saíamos pelas ruas do Rio, de carvão na mão, escrevendo reclames nos muros – 10 réis por muro pichado: “Gonorreia? Injeção King” –, imediatamente, desloca-se para o *seu* presente, indagando a Manguari, que *deveria* estar ao seu lado – “lembra Manguari Pistolão?” –, no entanto, o personagem está no presente, sofrendo dores de sua artrite – “... dói demais, Nena... não me deixa dormir...” (p. 28). Há uma proposital *mistura* das formas: Manguari não se *transporta* ao passado e ainda não fez nenhuma referência ao Lorde, mas este se dirige a ele no presente. A dor estimula a sua lembrança e, só, então, refere-se ao personagem do passado: “... por que não descobrem a cura da artrite... [Bundinha] ia rir muito de mim...” (p. 28) –, porém, dramatúrgicamente, na cena do passado, a opção utilizada é a da técnica narrativa, que se sobrepõe formalmente ao dramático. Em relação ao personagem Camargo Velho, o dramático é o recurso utilizado em todas as falas que dirige ao seu camarada. Na cena, Manguari é confrontado com dois apelos contraditórios, mas que em seu processo de formação deverão encontrar um denominador que os una e os transforme em comportamentos que o definirão como ser político e individual. Lorde Bundinha, agora *chamado* pelo amigo, o seduz com os bailes boêmios:

Lorde Bundinha – Lorde Pistolão, hoje tem perereco na Sociedade “Tira o Dedo do Pudim”, tem assustado no Bloco “Caçadores de Veado”, tem esfrega-virilha no “De Língua Não se Vence”... que tal essa fantasia de Urso Sacana? Estou nas tintas? (p. 28)

Em resposta ao chamamento ao prazer, Camargo Velho enquadra Manguari em sua condição de militante comunista, e cobra sua participação política:

Camargo Velho - Companheiro Custódio, faz quase uma semana que o companheiro não vai à Legião Cívica 5 de Julho! [...] O camarada Stalin trabalha 18 horas por dia, lê 200 páginas diárias de livros, será que não somos capazes de deixar de pensar um pouco em nós mesmos? (p. 28)

A coloração ideológica de Manguari Pistolão é definida de maneira clara na fala de Camargo, por meio de signos linguísticos compartilhados pelos comunistas, além da citação direta do nome de Stalin. No enquadramento, Camargo Velho, apesar de compreender os momentos de prazer, é rigoroso e coloca a tarefa partidária acima de tudo: “Você gosta de uma musicata, é justo, patureba, é justo, quem não gosta? Mas é justo se divertir enquanto milhões morrem de fome, sem nenhuma chance sem ao menos saberem que morrem de fome?” (p. 29). A mente de Manguari, no presente, se confunde entre a lembrança de Bundinha e Camargo Velho: ao mesmo tempo em que enfrenta uma cobrança política, Bundinha continua batendo na tecla da diversão. Prazer e dever se misturam num fluxo contínuo: “Vão fundar um Instituto de Nudismo em Goiás, Manguari, hein? A pomboca das mulheres em flor, in natura, hein? O mundo do futuro será nudista! O mundo no vuco-vuco! Vinde a mim blenorragias! Salve o pinto!” (p. 29).

Camargo Velho denuncia a política populista de Getúlio e os empresários que não cumprem as leis trabalhistas, agravando a situação do trabalhador, que se vê logrado em seus direitos fundamentais como o desrespeito às oito horas de trabalho e o não consentimento de férias e folgas semanais. Denuncia também a pressão exercida pela burguesia cafeeira e sua interferência no governo getulista, numa clara disputa entre oligarquias: “João Alberto foi demitido por Getúlio como interventor de São Paulo por pressão dos cafeicultores.” (p. 29). E reclama, por fim: “Ânimo revolucionário, patureba!” (p. 29).

As informações, além de serem importantes para a estruturação da fábula e definição de comportamentos, são fundamentais para se traçar um painel político dos rumos seguidos pela Revolução de 30 e pelo governo Vargas. A realidade se configura dramaticamente acompanhando e interferindo nos conflitos dos personagens. Não se trata apenas de um relato histórico, mas de uma sedimentação formal de um conteúdo histórico, que estabelece uma relação dialética com a fábula. Na mesma fala de Camargo, verificamos como se processa esse mecanismo de mútua determinação: “Neste momento os jovens não têm direito à juventude! *Eu já sou Camargo Velho, é ou não é?*” (p. 29 – grifo nosso). A realidade atua sobre ele e, em resposta, ele atua sobre realidade visando a modificá-la, num jogo que não se encerra e, a cada vez, alimenta mais a fábula.

No presente, somos apresentados a uma nova faceta da personalidade de Manguari que no meio da noite vai até à janela e fica olhando a vizinha tirar a roupa. “... isso você

ia gostar de ver, Bundinha... a vizinha tira a roupa de janela aberta... ela sabe que eu estou aqui..." (p.29). Sua *conversa* com Bundinha, que revela o quanto sua mente está voltada para o passado, é interrompida por Luca, que o flagra. A mesma cena acontece no passado, quando o jovem Manguari flagra o pai com outra mulher. A contradição entre as duas épocas anunciada acima, se apresenta agora de maneira bastante clara e realista. O embate entre prazer e dever ganha corpo na discussão com o Luca. Não se trata, aqui, apenas de uma *repetição* da história, mas da *configuração das contradições que acompanham Manguari desde sua juventude*. Se, por um lado, Bundinha e Camargo se tornam para ele um conflito, agora a discussão com o filho se configura na tentativa de Manguari orientar seus argumentos para a questão política, desviando-a do seu caráter moral. Num tom de humor, Luca brinca com o pai, que tenta negar o *flagrante*, mas a discussão ganha outros tons: pela primeira vez na peça, fala-se em conflito de gerações, e é Luca quem introduz o assunto:

Luca – [...] Mas não fica dizendo que a minha geração está perdida, que só pensa em sexo!

Manguari – Nunca disse isso, não seja...

Luca – Diz que todas as gerações só pensam em sexo! Só que umas não querem encarar isso!

Manguari – Todas as gerações só pensam em justiça, só que umas não querem encarar isso!

Luca – Que é a justiça, super? A mesma vida morta pra cada um?

Manguari – O mesmo combate pra cada um...

[...]

Luca - Na Rússia como é? Cinco coitos por quinquênio? (p. 30-31)

A discussão não se encerra e ganha novos contornos, aprofundando os conflitos entre os dois. Luca confirma o que Nena havia dito ao marido: depois de se formar, o filho pretende exercer a medicina no interior.

Manguari – (*Tempo*) ... eu estava pensando num consultório para você aqui, acho que até juntando todos meus pistolões quem sabe consigo um lugar no IPASE para você, mesmo um consultório bem montado, precisa ver um ponto bom...

Luca - ... pensei que você preferisse minha decisão proletária, decisão de justiça, de levar a medicina aos desfavorecidos...

Manguari - ... é que não adianta levar um médico sozinho pra lá, Luca, tem que ficar na cidade e lutar pra levar laboratório, raio x, leito de hospital pra eles e...

Luca - ... levar tecnologia toda, não é pai?...

Manguari - ... no meu tempo chamava aparelhagem, Luca, acho...

Luca – Para de falar comigo fazendo o tolerante, Manguari, melhor levar psicologia nova, alimentos novos, alimentos naturais, saca? As pessoas desaprenderam de fuder, falar e de comer, saca?

Manguari - ... as pessoas não têm o que comer, menino!

Luca – ... gás SO₂, brometos, DDT, 40 toneladas de corante, é isso que as pessoas comem! Vocês estão comendo coisas mortas, fúnebres, e isso é que explode dentro do sangue de vocês! Hein? E para fugir dessa morte, hein? Essa ansiedade! Pra afogar essa ansiedade vocês resolveram fazer o reino da fartura e pulam em cima da natureza, querem domá-la a porrada e comem morte e engolem carnes, bloqueiam o corpo, o poros, sobra o cérebro pensando incendiado em descobrir um jeito de não viver e a tensão toma conta de tudo e vocês só parem guerras, as guerras pela justiça, pela liberdade, dignidade e nada descarrega a tensão, o cheiro de podre vem martelando, então mais guerra e napalm e guerras... (p. 31-32)

Confirmamos, então, que o conflito entre pai e filho está situado no campo das ideias, no qual os argumentos de ambos são consistentes e pertinentes. O autor, embora não esconda ao longo da peça sua posição em favor de Manguari, empresta a Luca todos os argumentos para que possa defender sua posição. Além disso, coloca na boca do personagem temas que só mais tarde fariam parte da pauta de lutas da sociedade: a defesa intransigente da natureza como possibilidade real de manutenção da existência de vida na Terra. Naquele momento histórico, como já apontado anteriormente, tal discurso era tido como politicamente escapista, pois não se colocava em favor de temas mais urgentes de defesa e luta pelas liberdades democráticas. Defender a natureza era fugir dos problemas políticos imediatos, significava o mesmo que ser conivente com a ditadura.

Manguari sabe que o filho está defendendo um discurso que não se converterá em ação objetiva. *O discurso individualista, por mais que se justifique revolucionário, necessita tornar-se social, ou se esgotará em si mesmo* e, por mais que Luca se mostre convicto daquilo que afirma acreditar, suas palavras não serão prática social e política: “Isso são palavras, Luca, palavras a gente junta, de qualquer maneira, menino, isso que você falou dá o que pra fazer, fora ficar nauseado? Hitler era vegetariano...” (p. 32). Para Manguari, não é apenas o fato de defender a natureza que irá tornar o homem capaz de mudar a realidade que o cerca, transformando a existência de outros homens melhor e mais digna. Em momento algum da peça, como demonstraremos, Luca manifesta qualquer possibilidade de vincular-se a alguma organização de defesa da natureza. Sua luta é solitária e travada apenas no interior da sua vontade, pois não se compromete. A contradição fundamental de Luca se estabelece entre o seu discurso e a sua ação, que sempre demonstra o seu individualismo e sua inércia prática.

Há, nesse percurso, um movimento de contrários: se, no presente, Luca pretende um retorno à natureza, acreditando que ali encontrará condições de vida mais harmoniosas do que na cidade com todas as suas agressões ao homem, no passado, o jovem Manguari

discute com o pai sobre o seu futuro profissional e sua determinação em ficar na cidade: acreditando no processo de modernização e industrialização por que passa o país, deseja ser um técnico; o pai, na contramão da história, pois não aceita os avanços da modernidade, acredita que o futuro do país está no campo.

666 – Você vai para o interior, sim senhor, vai pro interior, não tem que talvez!

Manguari – Não vou! Não vou! Quero ficar na cidade!

666 – Não me responda! Arranjei um lugar pra você no Serviço de Endemias Rurais! Foge destas cidades! Aproveita agora que os paulistas perderam a revolução nas armas, mas ganhamos nos gabinetes, fiquei casaca de gente no Ministério da Saúde!

Manguari – [...] Vou fazer curso técnico em metalurgia.

[...]

666 – Técnico? O meu filho, único filho que sobrou, que aquela maldita gripe espanhola me levou eles, meu único filho vai ser operário? (p. 32)

Também no passado, a discussão ganha um conteúdo político-ideológico, o que está em jogo é o conceito de país agrícola, defendido arduamente pelo pai, e a promessa da modernidade, que teria como sua grande representante a implantação da siderurgia nacional, defendida pelo jovem Manguari. As posições de 666 revelam seu caráter conservador e reacionário:

666 – (...) Mas o que é que você quer das cidades? Brahma Chope, agora engarrafado? Mulheres de unhas pintadas? O cinema? Ah, o cinematógrafo com heróis de vida galopante, não é? Filmes que anunciam vícios elegantes! Essa Dercy Gonçalves nua pelos palcos, baratinha de capota arriada, indecências, V-oitos? [...] Da cidade, os homens não veem mais o céu, medem o seu tamanho pelos arranha-céus, o Brasil é um país agrícola, céu nos olhos, cabeça limpa... [...]

Manguari – ... estão queimando café, que é agrícola: o senhor não sabe da missa a metade? Sente o cheiro de nosso trabalho queimando, café queimando, que agrícola que compra enxada da Inglaterra, nunca ouviu falar em fertilizante, país com bosta de vaca... Brasil é país no vago, entendeu? No vago!

[...]

666 – Quero você funcionário público, menino! Nisso que eu faço cabedal! (p. 32-33)

O que podemos verificar é uma aproximação do pensamento de Luca com o pensamento do avô, ao passo que Manguari continua acreditando na modernidade e na tecnologia como garantia de melhores condições para o homem e para o próprio país. Para ele, a cidade é um espaço privilegiado à atuação política. E onde está a modernidade, com a industrialização e uma classe operária numerosa, é que estão agravadas as relações sociais e a mobilização poderá se concretizar de maneira mais efetiva.

Por outro lado, revelando novas contradições de Manguari, há uma aproximação do seu pensamento com o do pai, uma vez que os dois acreditam na influência política

para a satisfação de alguma necessidade. O pai afirma “fiquei casaca de gente no Ministério da Saúde” (p. 32); Manguari, ao propor para Luca exercer a medicina na cidade, segue o mesmo caminho do pai: “acho que até juntando todos os meus pistolões quem sabe consigo um lugar no IPASE para você” (p. 31). Vianninha, embora pautado seu personagem pelo comportamento ético, não se furta de conferir a ele os vícios e deformações de uma sociedade que se vale do jogo de influências, do compadrio, ou, como assinalou, Sérgio Buarque de Holanda, da “cordialidade”³⁹³. São contradições que acompanham Manguari, que o tornam humano e, segundo nosso juízo, não denigrem nem diminuem o valor de sua luta. É justo, porém, esclarecer que *historicamente sempre houve uma grande solidariedade entre os comunistas* que, vivendo perseguições sistemáticas e dificuldades impostas pela clandestinidade, se ajudavam mutuamente. O movimento de solidariedade internacional promovida pelos comunistas e simpatizantes, através do *Socorro Vermelho*, também se organizou no Brasil e prestou grande ajuda àqueles que necessitavam de recursos financeiros, auxílio de advogados na defesa dos processos políticos ou assistência médica. É necessário, portanto, distinguir no comportamento de Manguari aquilo que é uma prática solidária e aquilo que deve ser entendido como vícios de uma sociedade “cordial”, uma vez que as duas formas estão configuradas em suas ações.

Em relação à tensão política, a polarização entre esquerda e direita se acentua. Castro Cott anuncia o crescimento do nazi-fascismo através de organizações como a Ação Integralista Brasileira.

Castro Cott – Campo aos jovens! A civilização envelheceu! Somos os camisas verdes no Brasil, os camisas pretas na Inglaterra, os camisas azuis na França. [...] As cidades nos uniram! Somos os Camisas Cáquis nos Estados Unidos, os Camisas Douradas no México, os Camisas Amarelas na China!” (p. 33)

Camargo Velho, tendo que se esconder de uma perseguição política, denuncia o fechamento da Legião Cívica 5 de Julho e do Clube 3 de Outubro, importantes entidades de organização e discussão política, e o perdão da dívida dos cafeicultores, além da derrota dos paulistas na revolução constitucionalista de 32. Na contramão do engajamento político, Lorde Bundinha lamenta:

Lorde Bundinha – Proibiram de fazer reclames nos muros, terminou um emprego nosso, agora essas vitrolas estão acabando com os bailes nos clubes, os beldroegas agora fazem festinhas em casa mesmo. Os dançarinos vão acabar.

³⁹³ Cf. O homem cordial. In: HOLLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*.

Estoy hodido! Você arranjou para fazer parte do coro da Rádio Cajuti, me leva pra lá também...

Manguari – Você não sabe cantar, mon choux, você soa feito piroca... (p. 33)

No presente, Luca retorna e tenta suavizar a tensão criada com o pai, criando um momento de carinho entre os dois, com uma declaração inesperada.

Luca - Melhorou da dor, pai...?

Manguari - ... melhorei um pouco... está estudando ainda?...

Luca - Me desculpa, viu?... olha... (*Manguari sorri*) eu te acho pá legal, viu?... você é um... como é?... herói popular anônimo... te acho pá legal... (p. 34)

CENA 3

A luta de Luca é também uma luta de Manguari

A cada nova cena o embate de Manguari com o seu passado aprofunda as dúvidas e conflitos enfrentados no seu presente. Numa constante avaliação do seu comportamento atual, em que estão em jogo a confirmação de seus compromissos éticos, políticos e sociais, suas referências históricas balizam suas tomadas de decisão, que são, portanto, resultantes de um processo crítico e autocrítico. A repetição cíclica dos acontecimentos não se presta apenas para mostrar como o personagem se comportou em um dado momento e como se comporta agora, visando a daí expor suas contradições, *é a repetição que estimula a elaboração de uma consciência crítica sobre suas próprias ações*. No intuito de estimular no filho sua autodeterminação, precisa contrapor essa nova experiência à sua experiência pretérita, para melhor compreender, elaborar e tomar decisões.

É preciso mais uma vez insistir que o resgate do passado não deve ser compreendido apenas como um recurso dramaturgico que visa a explicar e justificar os conflitos presentes de Manguari. Entendemos esses procedimentos como configuração da realidade atuando na formação da consciência do homem. *A técnica como mediadora e reveladora – através da criação de imagens cronotópicas – de um complexo processo de mútua determinação, que traduzem o conceito marxista de que o ser social determina a consciência*. Tanto nas cenas do presente quanto nas do passado, comprovaremos que a realidade atua sobre o homem, levando-o a reagir e atuar sobre ela.

Se as duas primeiras cenas funcionam como preparação, apresentando personagens, algumas situações dramáticas e localização histórica, podemos considerar a *Cena 3* como fundamental para o desenvolvimento da fábula. É nela que os conflitos se estabelecem e encontram razão para o seu amplo desenvolvimento e criação de outros novos conflitos. No início da cena, Luca e Milena, sua namorada, estão trancados no quarto fazendo amor, ou, como diz Nena para o marido:

Nena – Seu filho está fodendo com uma mulher no quarto, na minha casa!... [...] que iam estudar, de uniforme a menina! Uniformezinho...

Manguari – ... não podia ter saído da repartição... escrevi os relatórios sobre as prefeituras por ordem do Presidente do Tribunal de Contas... agora ele quer desconversar... (*Silêncio*)

Nena – O que é que você vai fazer, Custó? Tira já esses dois já do quarto, Custódio! Eles pensam que eu estou morta aqui fora? Não estou morta! Não estou morta!

Manguari – Nena, calma, eu... (*Parado*)

Nena – Mas você não vai fazer nada? Nada? Se ele não sair já desse quarto, saio eu dessa casa! (*Tempo. Manguari parado*) [...] Ajuda esse menino enfrentado ele, Manguari Pistolão! Ele pensa que dificuldade pra viver é a gente que cria! Vai lá! Briga!” (p. 35-36)

A dificuldade de Manguari em assumir de imediato uma posição em relação ao filho, como insiste Nena, revela um pensamento contrário ao da esposa sobre as relações sexuais do filho e, ao mesmo tempo, suscita um processo inconsciente de resgate do passado, que deverá interferir em sua decisão. No passado, Manguari enfrenta o seu ritual de passagem, sendo expulso de casa, após ter sido flagrado fazendo sexo com a própria Nena “na cama em que morreu sua mãe” (p. 36) e, já *na rua* passa a enfrentar a vida sob novas condições e determinações sociais que alteram os rumos de sua formação como homem e como militante político.

666 – Fora, fora da minha casa! 19 anos, você tem andado no vago! Com 19 anos ainda é estudante? Com 19 anos? Fora!

Manguari - ... não tenho pra onde ir, pai...

666 – Vai pras legiões cívicas, madraço. Dorme nos cinemas, come nos churrascos cívicos!

Manguari - Vou ser técnico, pai, lhe juro... o Brasil comprava dobradiças, hoje nós fabricamos dobradiças! Vou ser técnico!

666 – Fora, fora, fora!

Manguari - [...] ... juro, estamos fabricando cadeados, parafuso, torno, o Brasil está exportando canivete, gilete...

666 - ... a República velha era corrupta, não é? Pois lá em Coelho Neto, menino, sou obrigado a drenar terreno que é do diretor do serviço sanitário! Getúlio tirou minha chefia de seção! Fora! (p. 36-37).

Manguari, expulso de casa, conta com o apoio do amigo Lorde Bundinha e vai morar com ele na “pensão de putas”.

Lorde Bundinha – Você disse pra ele que agora fabricamos penico e mesmo assim ele te mandou embora? Que falta de compreensão... que posso lhe dizer, senão: fudevú de joujoux balagandan? Fica aqui comigo morando na pensão, sábado arranho um violão, você canta Gardel, eles dançam, fica, pago o quarto³⁹⁴. Almoço de assovio. Mas pode-se olhar nos buracos das fechaduras as meretrizes na sua faina. Passa bonde na porta agora, cai reboco na cama, fora o bumbarabum da descarga do banheiro a noite toda. Sabe como é: pensão de putas. (p. 37)

³⁹⁴ Embora as três edições consultadas tragam o mesmo texto: “você canta Gardel, eles dançam, *fica, pago o quarto*”, nos parece que a vírgula entre os dois verbos não existe, configurando um erro gráfico. Bundinha não pagaria o quarto para Manguari, mas, Manguari teria o quarto pago porque cantaria Gardel para os clientes dançarem: “você canta Gardel, eles dançam, *fica pago o quarto*”.

De volta ao presente, Nena traça um doloroso perfil do seu casamento com Manguari.

Nena - Se não é fato político, você não sabe como fazer... Só pensou em política, você... 6 anos para casar, casamos em 1940, Luca foi nascer em 1954... legalidade, manifesto da paz, Coréia, Petrobrás... “Não posso ter filho, Nena, o petróleo é importante...” eu fiz um³⁹⁵... dois... cinco... abortos... você só pensou em política... (p. 37)

O passado contradiz o presente, e revela um enfrentamento de Manguari com as exigências partidárias. Os compromissos políticos devem sempre estar acima dos interesses pessoais. Tal política do PCB levará a uma radicalização do compromisso de sua militância, como a política do obreirismo. Intercalando dois momentos do passado, Castro Cott exalta o crescimento dos fascistas no mundo inteiro, acentuando a polarização entre direita e esquerda.

Manguari - ... hoje à noite não posso, Camargo Velho, eu avisei, estou fazendo um curso às terças e quintas, de técnico, meu pai me expulsou de casa, estou na espinha...

Camargo Velho – Mas a assembleia da greve dos padeiros é hoje, não podemos escolher data pra você...

Castro Cott – Estamos no poder na Itália, Alemanha, Hungria, Áustria, Bulgária, Turquia, Portuga, Estônia, Lituânia, Finlândia...

Camargo Velho - ... os padeiros querem limitar suas reivindicações à abolição dos dormitórios e refeições nas padarias, é preciso convencer nossos camaradas do setor que eles devem lutar na Assembleia para levantar o nível político das reivindicações...

Manguari – ... estou sem dormir há cinco dias em reuniões, companheiro... hoje, quer saber mesmo? Tenho um teste pra cantor solista na Rádio Cajuti, é importante pra mim...

Camargo Velho – ...os caldeireiros, ferroviários, vidreiros, marítimos estão em greve. Somos 400.000 em greve.

Castro Cott – Somos 400.000 Camisas Verdes da Pátria. Anauê!

Camargo Velho – E o camarada acha tempo para problemas pessoais, você vai cantar? As condições estão maduras para tomar o poder... (p. 37-38)

Com a entrada de Luca e Milena em cena, a discussão se estabelece no campo da liberdade de ação e de respeito à individualidade.

Manguari – Vocês foram pra cama porque sabem que isso é bom ou foi só porque sua mãe está aqui em casa?

Nena – Pelo amor de Deus, Custó, calma...

Milena – Não, a gente não ia, é que...

Luca – Isso é coisa pessoal, ninguém tem...

Manguari – Cala a boca, sou seu pai!

³⁹⁵ Há, na primeira edição da peça, publicada pelo SNT, um erro gráfico: Nena diz “em” quando deveria dizer “um...”. Confrontamos com a versão editada pela Global Editora e com nossa versão mimeografada, constatamos o erro e fizemos a correção.

Luca – E daí? Isso não é coisa de família, é pessoal, isso...

Manguari – Não gaste empáfia comigo, menino! Não procure sua liberdade entre amigos! Há duas semanas você também quis falar dos meus assuntos pessoais.

Luca – Quis falar, não quis dar ordem!

Manguari – Você quis ofender, machucar, espe...

Luca – Pedi desculpa, super! Pedi desculpa! (*Ligeiro tempo*)

Manguari – Que isso não se repita mais na minha casa, entendeu? Não se repita mais.

Luca – Falou. Eu e a Milena vamos ter que arranjar outro lugar para ficar juntos. (p. 39)

A presença de Milena é fundamental na cena não apenas por ser a namorada de Luca e se apresentar como pivô de um momentâneo conflito familiar: sua participação na peça extrapola os limites afetivos e familiares para estabelecer o contraditório das concepções políticas e táticas defendidas por Manguari. A cena reserva também grande importância no confronto final entre Manguari e Luca. Na *Cena 9*, o filho, lançando mão de assuntos pessoais e íntimos, joga na cara do pai, às vistas da mãe e do amigo Camargo Moço, que Manguari “de noite fica na janela, vendo uma senhora de peruca tirar a roupa e ficar nua!” (p. 75) Novamente retoma os “assuntos pessoais”, só que desta vez de maneira agressiva e oportunista.

Retomando a análise do caráter de Milena, podemos confirmar que em relação a Luca, Milena não adota as mesmas práticas do namorado.

Nena – (*A Milena*) ... quer uma gelatina? ...ah, chá de dente-de-leão, você também toma?

Milena – Sou chegada a orientalismo, não. Acho quase parando. (p. 39)

Como será verificado oportunamente, Milena defende a tática da ação direta, contrária às posições *conciliadoras* do PCB, conforme apontado anteriormente. Sua colocação contra o “orientalismo” aponta para um antagonismo de suas posições com as de Luca, o que será agravado ao longo da peça. A cena traz para dentro de casa, agora de maneira definitiva, os problemas enfrentados pelos jovens no Liceu: não podem mais entrar no colégio de cabelos compridos.

Nena – Você não tinha que estar no colégio, filho?

Luca – Não posso mais entrar. Não entra mais aluno de cabelo comprido...

Manguari – Não pode ir no colégio de cabelo comprido, filho? Como é isso?

Luca – Eu falei que Cristo também tinha cabelo comprido e um inspetor me respondeu: “Então, meu filho, e não crucificaram ele?” (*Tentativa de risos. Longo silêncio*)

Manguari – Mas que absurdo! Castro Cott, o diretor do teu colégio continua fascista! Fumava cigarros camisa verde e tinha um papagaio que dizia “anauê!” Você vai perder aula, Luis Carlos?

Milena – Amanhã vamos juntar na porta do colégio, ninguém entra. Fazer uma presença.

Manguari – Muito bem, isso mesmo, muito bem, isso é estúpido. Nena! Será que nem constitucional acho que não pode ser!

Nena – Mas se o colégio decidiu, afinal são educadores...

Manguari – Não seja imbecil, Nena, sim? Por favor! Tenho uns amigos nos jornais, vou avisar... ele não aguenta essa ordem! Fascitas! Tem que fazer essa concentração, sim, Nena, ora! (p. 39-40).

No microcosmo escolar do Liceu Castro Cott estão configuradas todas as representações da ditadura militar. É através do Liceu que se discute o momento político vivido pelo país e os enfrentamentos e lutas contra o autoritarismo. Não podendo trazer para a cena a realidade nacional de maneira explícita, Vianinha cria no colégio uma metáfora das condições enfrentadas no país. A luta dos alunos entusiasma Manguari, que vê aí uma possibilidade de participação política de Luca e que ele continue a sua luta por um mundo mais justo e igualitário, assumindo o seu lugar, espera que o filho mude. A possibilidade de ver o filho engajado oferece a ele nova motivação para a militância, a luta dos alunos do Liceu já começa a se transformar em sua própria luta contra as arbitrariedades da instituição de ensino, dirigida por seu inimigo político histórico, Castro Cott.

Nena – Como é que você anima ele assim para se meter em briga, Custódio? Ele é bolsista.

Manguari – Chegou a vez dele, Nena! Chegou a vez dele! Animo Nena! A vez dele!

Assim como na cena anterior, a dimensão humana dos personagens encerra momentaneamente os grandes conflitos. Manguari e Nena vivem aquele que é o instante de maior intimidade entre os dois.

Manguari – Sabe que eu fiz o teste da Rádio Cajuti, fui aprovado. Tive vergonha de ser cantor. Eu cantava bem?

Nena – Cantava. Tudo era mais claro... ou não? (*Tempo*) Como é a Fascinação que você cantava?

Manguari – Ora, Nena, não me lembro mais, ora... (*Tempo. Começa a cantar baixo. Tímido. Cresce*)

Os sonhos mais lindos, sonhei
de quimeras mil, um castelo ergui
e no teu olhar, tonto de emoção
mil venturas...

(*Abraçam-se emocionados*) ô Nena, também estou muito espantado... não reconheço as coisas... não queria me espantar, mas... queimei minha vida na solidariedade, Nena... Luca me olha como se eu não passasse de um masoquista... uma pessoa que pensa nos outros porque tem medo de si mesmo, medo de viver...

Nena – Você parecia muito com Ramon Navarro... (*Manguari beija Nena canhestro, procurando amor*) ...ai, Custódio, está me apertando muito... estou sem ar... me deixa, Custo...(p.40)

CENA 4

Uma contradição que rasga o coração

O agravamento da violência nos anos setenta não se caracterizou como ação isolada de um ou outro agente de segurança que *exagerou* em suas funções. Sua institucionalização levou o governo Médici – de todos os presidentes militares o mais truculento – a não poupar recursos para estruturar e fortalecer o aparelho repressivo. À violência utilizada como forma de dispersão de manifestações de rua aliou-se a violência em interrogatórios, seguidos de tortura, que a muitos levou à morte, com objetivos de obtenção de informações, que eram essenciais para o combate ao *terrorismo* e à *subversão*. A repressão, contudo, não se consumou apenas no âmbito oficial, através da ação das forças policiais-militares e do complexo sistema que se montou com a OBAN, DOI-CODI, DOPS, CENIMAR, CISA e CIE.

A mimesis dramática da repressão política se manifesta, revelando sua brutalidade, na *Cena 4*, quando Luca, ao participar de uma manifestação pacífica dos alunos contra as proibições impostas pelo Liceu, é agredido por um inspetor, a mando do diretor do colégio. É importante observar que a violência praticada contra os alunos é promovida de maneira não oficial, ou seja, não se trata da utilização do aparato policial-militar para conter a manifestação. Trata-se de um bedel, sem nenhuma competência legal para o exercício da violência como instrumento de contenção e manutenção da ordem. Segundo nosso juízo, não há como não estabelecer uma relação do fato dramático com a constatação da participação de grupos clandestinos de repressão política durante o regime ditatorial. Já foi amplamente denunciada a utilização de uma estrutura paramilitar de repressão, caça, tortura e assassinato de “inimigos do regime”, financiado por empresas nacionais e multinacionais³⁹⁶, que contava, ainda que silenciosamente, com a conivência do governo. Grupos como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), o Movimento Anticomunista (MAC) ou, ainda, Grupo Anticomunista (GAC), para ficarmos apenas nos três de maior repercussão, foram responsáveis por diversas ações clandestinas de

³⁹⁶ O filme-documentário *Cidadão Boilesen* (2009), dirigido por Chaim Litewski, denuncia as ações do empresário dinamarquês, Henning Albert Boilesen, presidente do grupo Ultragaz, radicado no Brasil, que patrocinou a Operação Bandeirante, durante a ditadura militar. Denúncias sobre a participação de empresários e empresas nacionais e multinacionais na repressão política também podem ser verificadas no filme *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias.

violência política. A repressão contra os alunos do Liceu Castro Cott se caracteriza como uma *operação paramilitar*.

Milena – Fomos lá pra porta do colégio, começou a chegar aluno de cabelo cortado – tinham combinado que não cortavam todos... [...] “Não entra, não entra” começamos a vaiar, Luca por ali com a gente, um inspetor possesso partiu pra cima, a gente correu, Luca ficou olhando, o homem de cassetete na mão veio pá! Assim! O sangue jorrou e Luca começou a rir, o inspetor olhando, Luca rindo, sangue jorrava. (p. 41)

No tempo passado, a violência é dramatizada através da polarização e radicalização da configuração política. O confronto direita/esquerda, representado pelos integralistas e comunistas, é denunciado cenicamente por uma agressão sofrida por Manguari, que foi perseguido e agredido pelos integralistas quando saía de uma reunião da Comissão de Congresso da Juventude³⁹⁷.

Manguari – ... os galinhas verdes me pegaram, arriei a trouxa, ô medo que eu tive, todo tefe-tefe de medo, implorei, pedi piedade... [...] ... estava saindo da Comissão de Congresso da Juventude, me pegaram sem dizer aqui-del-Rei, me botaram num carro fechado, tocaram pro Joá, revólver no meu rim... [...] me levaram num mato, começou o ronco, virei marimba que preto toca, bateram, bateram, cara e estomago, vomitei, não vi boia, enfiei, Bundinha, pedi piedade! Misericórdia! Apertaram meus culhões... (p. 41)

As duas cenas caracterizam a utilização da violência de forma diferente, ou seja, no presente, ela é orgânica e sistêmica; no passado, trata-se de um confronto entre grupos políticos antagônicos, não se constituindo, portanto, como parte de um sistema. Ainda que os integralistas defendam o governo Vargas, a violência é parte de uma disputa ideológica entre comunismo e fascismo. Nos dois momentos, a agressão política está relacionada ao movimento de organização, ou tentativa de organização, da juventude, o que nos leva a considerá-los como representação de um processo de amadurecimento e formação político-ideológica do jovem no Brasil, resistindo a um impedimento de se manifestar livremente. Não nos parece ser por acaso que, no presente, Vianninha localiza

³⁹⁷ “A partir da Revolução de 1930, a politização do ambiente nacional levou os estudantes a tomarem parte na Revolução Constitucionalista de São Paulo e a formarem organizações como a Juventude Comunista e a Juventude Integralista. Em 1937, foi criada a União Nacional dos Estudantes (UNE). Na década de 40, era o grande marco na luta contra o nazi-fascismo”. Em 1934, “É realizado o I Congresso da Juventude Operária-Estudantil”. Possivelmente, é a esse Congresso que Manguari está se referindo. Cf. <http://www.mme.org.br/main.asp?View=%7B1E86EB2C-6E4E-4B7C-A29E-98BD2B17E5DD%7D&Team=¶ms=itemID=%7B270A3D69-1881-4F70-A323-985E6829F502%7D%3B&UIPartUID=%7BD90F22DB-05D4-4644-A8F2-FAD4803C8898%7D>. Acesso em 04/01/2012

a luta em uma instituição de ensino; acreditamos que há uma clara homenagem ao movimento estudantil, extremamente atuante naquele momento histórico.

A cena é a iniciação política de Luca e o seu primeiro enfrentamento com a repressão. Manguari assume a orientação na formação política do filho e oferece sua lição, ao comentar o ferimento sofrido por Luca: “Oito pontos, filho? Tinha que ter pelo menos levantado o braço, Luca, a gente tem que dificultar eles darem porrada na gente...” (p. 43). Manguari já está bastante seduzido pela possibilidade de atuação política do filho. O que para ele era um sonho distante, se apresenta agora como realidade palpável, em que vai investir o que lhe for permitido. Já mobilizou um jornalista e agora enfrenta o diretor do colégio. No diálogo telefônico dos dois é possível extrair algumas características do discurso oficial vigente, pois Castro Cott, como representação dramática do sistema, nos revela alguns pontos relevantes desse discurso que, além da questão política, também se sustentou no discurso moral, ambos travestidos de princípios democráticos.

Manguari – Que absurdo é esse que vocês...

Castro Cott – Parabéns pelos seus relatórios para o Tribunal de Contas...

Manguari – Você dirige um colégio ou um campo de concen...

Castro Cott – ... essas prefeituras não pagam os professores mesmo, pelos seus relatórios nos vemos o que é a rede de ensino oficial e...

Manguari – Não fiz os relatórios para defender colégio particular, Castro Cott; meu filho foi espancado pelo seu colégio particular e...

Castro Cott – O inspetor foi transferido imediatamente para outro colégio meu, imediatamente; não o despedi entenda, é velho funcionário, tem filhos como nós, ficou nervoso, uma estupidez...

Manguari – Você vai manter essa proibição de cabelos compridos no colégio?

Castro Cott – Infelizmente tem que ser mantida, Custódio, o colégio estava virando terra de ninguém, indisciplina, interpelações aos professores, gente que sai no meio da aula, cigarros, sexo pelos cantos, cheiram cola de avião, meninas de seios quase nus; *elas vivem numa sociedade democrática*, não tenho o direito de incentivar, sequer de tolerar esta auto idolatria, esta paixão pela impunidade e...

Manguari – Você agora é um democrata intransigente, não é, Castro Cott?

Castro Cott – Já você continua entusiasmado nas utopias, hem, me velho Manguari Pistolão? Apareceram jornais na porta do colégio. Você continua telefonando para os velhos companheiros enfiados nas redações? (p. 42-43 – grifo nosso)

Os militares em momento algum admitiram que o país vivesse uma ditadura, insistindo sempre no discurso da vitória contra a ameaça do comunismo internacional. Castro Cott, sem assumir qualquer responsabilidade no ato do seu funcionário, reafirma a democracia como meta a ser garantida, como um autêntico porta-voz do sistema. A luta está apenas começando. Manguari, definitivamente, assume a luta ao lado do filho.

“Trago novidade” (p.43), anuncia cheio de certezas, ao se despedir para ir para o trabalho, deixando claro que vai pensar em alguma forma de luta, alguma ação que articular para ajudar o filho. No diálogo de Luca e Nena, um pequeno comentário será a tônica de uma grande contradição de Manguari, em que seu caráter e sua ética serão questionados.

Nena – [...] Acho que teu pai está com vergonha de te pedir pra voltar pro colégio...

Luca – Meu pai não vai me pedir isso.

Nena – Não. Claro que não... teu pai tem 57 anos... foi um custo conseguir essa bolsa... colégio do estado, só aparecia vaga nos piores... teu pai não subiu na vida por causa de política... (p. 44)

As fragilidades de Nena são reveladas e se contrapõem radicalmente ao pensamento do filho.

Nena – [...] Por que é que você não corta o cabelo?

Luca – (Tempo) Porque eu gosto de mim.

Nena – Ah, sei, então... não entendi...

Luca – (Tempo) Vocês não gostam de vocês, mãe. Podem gostar de sua missão, filhos, viagem... mas não gostam de si mesmos. Eu gosto.

Nena – E se você não puder voltar pra escola?

Luca – Escola não falta... (p. 44)

A discussão em torno do ensino no Brasil ganha relevo com a cena do passado, na qual Manguari, que sonhava tornar-se técnico em metalurgia, defronta-se com a insuficiência e desinteresse do país na formação de seus jovens. Manguari, sem profissão definida, tendo que cavar o seu próprio sustento, vende partituras para piano ao lado de Lorde Bundinha.

Lorde Bundinha – Olha a modinha do Rio! Parte para piano dos sucessos do dia! Modinha! (Tempo) Nada, mon choux, hoje foi manga de colete, ninguém comprou.

Manguari – Vamos continuar. Estou sem dinheiro sem uma de xis.

Lorde Bundinha – Hoje não é dia daquele teu curso?

Manguari – O curso terminou. Meu professor arranhou emprego em São Paulo, na Matarazzo, bateu mundo pra lá...

Lorde Bundinha – (Ri muito) Que contravapor! Você saiu da casa de seu pai por causa desse curso! (Ri, tosse)

Manguari - Procurei por aí tudo. Não achei outro. Pra cada mil brasileiros só tem uma indústria que ocupa 20 pessoas. Pra que curso? E continuam queimando café. Estão crucificando a gente no meio da rua sem vir-te nem guar-te! Quero uma escola! Escola! (p. 44-45)

A cena sofre uma mudança brusca para o presente e nos apresenta Luca e Milena se entregando aos prazeres da música eletrônica.

(*Abre luz do presente, Milena com sintetizador aparelho eletrônico que tira sons. Nena aparece à porta tapa os ouvidos*)

Milena – Olha o barato! Não dá um rolê demais? Olha a violência!

Luca – Violência, basta olhar na janela...

Milena – Tem que responder, saca? Violência lá, violência cá, tem que sacar a agressividade de novo, todo mundo leva desaforo pra casa! (p. 45)

O que parece apenas uma reação à música, revela uma importante característica no comportamento de Milena, que já vinha sendo construída em suas participações anteriores, e deve ser entendida sob a perspectiva de suas posições políticas, que serão melhor entendidas quando se apresentarem radicalizadas na reunião dos estudantes. Sua defesa do enfrentamento da violência com mais violência, reflete claramente a opção dos grupos armados de *responder a violência injusta com a violência justa*, que será denominado por Milena como “ação direta”. Sua contraposição a Luca já fora antecipada quando recusou o chá de gergelim, declarando não ser adepta ao orientalismo. Gradativamente, as informações delineiam seu caráter e suas opções de luta. Na mesma cena, retoma-se a discussão a respeito das deficiências do ensino no Brasil, no momento em que Luca comenta sobre os relatórios elaborados pelo pai.

Luca – [...] (*A Milena*) Manguari Pistolão aí fez um relatório fervendo denunciando as contas das prefeituras. Que tem professora aí recebendo 25 cruzeiros por mês, saca? A prefeitura diz que vai construir uma barragem. Você vai lá ver, é um bueiro... ele denunciou super!³⁹⁸ Agora os prefeitos querem fritar ele, não é pai? (p. 46)

A cena, que se segue, repleta de contradições, deve ser entendida em sua complexidade dialética, pois nos apresenta variações tão grandes no comportamento dos personagens, o que pode nos induzir a interpretações precipitadas e equivocadas. Logo depois de se reunir com Castro Cott, Manguari relata o que foi discutido.

Manguari – Luca, eu falei com o Castro Cott. Você é bolsista e é o melhor aproveitamento do colégio. Ele não tem como justificar o melhor aluno perder o ano. Sabe que isso não é bem visto no Ministério... [...] Todos os colégios querem aumentar o número de bolsistas, receber mais do governo, têm que apresentar serviço...

[...]

Manguari – Ele quer você no colégio mas também não quer abrir uma exceção, se você assistir aula de cabelo comprido, põe abaixo a portaria dele.

[...]

Manguari – Então ele propôs o seguinte: eu faço uma declaração dizendo que você pertence a um conjunto musical, entende? Que seu cabelo comprido tem fins profissionais...

³⁹⁸ No original: “ele denunciou super?”. Embora nas três versões a frase tenha sido pontuada com interrogação, nos parece um erro gráfico que prevaleceu. Não há nenhuma justificativa para essa pontuação.

Luca – Eu vou voltar sozinho de cabelo comprido e todo mundo de cabelo cortado?

[...]

Luca – Volto sozinho, só meu problema resolvido? É o famoso Manguari Pistolão que está me propondo isso?

Manguari – [...] Eu sei que não é a melhor solução, companheiro. Mas de quinhentos alunos, só quarenta resistem. Você não pode perder o ano, Luca. Tem que fazer vestibular o ano que vem.

Luca – Não sou de conjunto musical, pai.

Manguari – [...] Castro Cott também sabe que você não é de conjunto musical, ele também está cedendo, é uma vitória...

Luca – Mas eu não sou mesmo de conjunto musical, viu, Manguari?

Manguari – Não tem tempo pra aguentar, Luca... parada perdida é parada perdida.

[...]

Manguari – Contra fato consumado, Luca, não tem luta, entende: vocês não têm grêmio, uma associação, um lítero-recreativo, pingue-pongue, nada!

Luca – Lutar pra andar de cabelo comprido?

Manguari – [...] Você tem que voltar pro colégio, Luca!

Luca – Não vou. Resolvi lutar a partir de hoje, porque hoje fui atacado. (p. 46-47).

Manguari, um homem de partido que durante toda sua vida lutou contra os privilégios da sociedade capitalista, se pega pedindo ao filho para ser aquilo que ele sempre negou: privilegiado numa luta de reivindicação política, na qual o inimigo é um representante da burguesia; privilegiado numa sociedade que não lhe permite sequer condições de pagar uma boa escola, mas ainda assim o filho é bolsista numa boa escola. Manguari é um privilegiado sem o ser; Luca se recusa a participar desse privilégio, embora também o seja.

Manguari é um homem complexo, sujeito a enfrentar suas contradições e tentar entendê-las para superá-las. Processa suas autocríticas e tenta avançar, buscando compreender o mundo em que vive, compreender seu filho, sua própria condição de militante comunista que sempre lutou com profundas dificuldades para manter a si e a família. No passado, era um stalinista ferrenho; no presente, assim como o PCB, abandona o radicalismo, a pirotecnia. Mas continua sendo um ser humano complexo e contraditório. Ainda que acredite na luta contra os privilégios, sabe que em certos momentos é preciso mesmo se valer de privilégios para continuar sobrevivendo. Sob esse aspecto, respeitando a configuração no âmbito do realismo psicológico, percebemos que suas contradições – caracteristicamente contradições sociais que se localizam no par *necessidade* e *possibilidade* – se transformam em conflitos que o fazem avançar, tropeçando aqui e ali. Ele cedeu e aceitou uma proposta que não condiz com o seu comportamento, pois Nena já havia afirmado ao filho: “teu pai não subiu na vida por causa de política...” (p. 44).

Entendemos que as contradições se manifestam não só em Manguari, embora seja ele o colocado em suspeição. Luca apresenta uma grande fragilidade em suas argumentações e se mostra, num primeiro momento, consciente do caráter coletivo e social do movimento organizado no Liceu. Sua posição, no entanto, não se sustenta ao longo da cena. Ao afirmar – e questionar o pai: “volto sozinho, só o meu problema resolvido?”, sugere um nível de consciência social elevado. O problema central é que ele não consegue abrir mão de seu individualismo, e compra a briga, não mais no campo social, mas somente para si: “resolvi lutar a partir de hoje, porque hoje fui atacado!”. Como se evidenciará, sua opção personalista não sofrerá uma transformação substancial que possa permitir a ele continuar lutando. Esse fato se estabelece por um simples motivo: Luca não tem firmeza suficiente, tanto que transfere para o pai a responsabilidade venal do acordo. Manguari comete o erro de aceitar o jogo de Castro Cott; Luca insiste no erro de continuar centrado unicamente em os seus próprios problemas.

Simultaneamente, temos a cena do passado intercalada com a do presente. Lorde Bundinha arranjou uma “garapa” com o governo Getúlio e pede a Manguari para armar o elenco e cantar numa revista³⁹⁹. A reação de Manguari é confrontada com suas posições no presente.

Lorde Bundinha – Pistolão, mon choux, arranjei uma garapa – o Serviço de Propaganda e Turismo do Governo, vai patrocinar por trás do pano a montagem de uma revista teatral “Cadê o Gegê”?

[...]

Lorde Bundinha – Tenho um merda de um tio encastelado lá que me perguntou se eu podia armar um elenco. Eu disse que podia, paga bem, você é casaca de gente lá na Rádio Cajuti...

[...]

Lorde Bundinha – Me ajuda a armar um elenco, você entra na revista também, canta um solo com luz prateada, todo liró...

Manguari – Que barriga é essa, Bundinha? Se enfia. Você acha que eu sou um engrossa do Getúlio?

Lorde Bundinha – Então você não pode trabalhar em lugar nenhum... A Rádio Cajuti apoia Getúlio e você trabalha no coro, não tem franja.

Manguari – Porque tem coisa inevitável é que tem coisa evitável. Não pode confundir as duas, senão vira destino.

Lorde Bundinha – Estou te pedindo uma caganinfância...

Manguari – Para de insistir, senão viro em freje.

Lorde Bundinha – Você só me ajuda então, Custódio, não aparece.

Manguari – Você está pedindo os meus princípios, não dou e sai cinza, Bundinha!

³⁹⁹ Gênero de teatro musicado, genuinamente brasileiro, que tinha como principal característica a crítica política.

Lorde Bundinha – Estou na espinha, não aguento ficar rondando nas esquinas de violão desafinado, pinto de vidro de restaurante...

Manguari – Cala essa boca! Viver chorando pitanga! Não pede minhas esperanças! Apruma, acende! (p. 46).

Mais uma vez, o choque presente/passado ilustra as *profundas contradições de um homem que tem na firmeza ideológica sua grande arma, e no enfrentamento do sistema as fragilidades de um homem comum*. É nesse choque que o antigo stalinista se confronta com o comunista pós-denúncia-krucheviana que tem que ceder a acordos com a burguesia. Sua contradição não se esgota na cena, nem ele a abandona, pois tem na autocrítica as ferramentas para entender e tentar superar os seus erros.

Encerrando o momento de luta política, tanto no passado quanto no presente, os dois personagens – Camargo Velho e Milena – nos apontam um novos direcionamentos e novas perspectivas de luta. No passado, Camargo anuncia a eleição de Vargas pelo Congresso Nacional, considerada uma “traição à revolução de 30”. A partir desse momento, o Partido Comunista adotará uma postura de confronto direto com Vargas, o que irá culminar na formação da Aliança Nacional Libertadora – ANL e o levante de 35, seguidos pela decretação do Estado Novo em 1937.

Camargo Velho – Camaradas! Getúlio Dornelles Vargas acaba de ser eleito Presidente da República pelo Congresso Nacional! Traição à revolução de 30! Não fizemos 30 para fabricar brilhantinas, perfumes, loções, brinquedo de galalite, chapéus de lebre, carteiras de jacaré! Ao poder povo ré! (p. 49)

No presente, Milena, radicalizando a luta, parte para a “ação direta”, numa clara alusão aos que optaram pela luta armada: “Tem é que fazer presença forte sabe, Luca? Não pode coxamblância, precisa abrir as janelas, abrir de par em par um puta janelão...” (p. 48). Essa opção pela “ação direta” está linguisticamente marcada por termos como “presença forte”; “coxamblância”, numa clara referência à posição do PCB em adotar uma política de organização e mobilização da sociedade, que era considerada uma política de conciliação com a ditadura⁴⁰⁰ e, finalmente, “abrir as janelas”, ou seja, escancarar a luta contra os militares no poder.

⁴⁰⁰ O PCB, vivendo numa severa clandestinidade e assumindo uma postura de condenação da luta armada, se organiza no interior do MDB - Movimento Democrático Brasileiro, partido de oposição, cuja atuação era autorizada pelo regime, e busca a união das forças progressistas, como forma de luta para a derrubada da ditadura. O partido da situação era o ARENA – Aliança Renovadora Nacional. Portanto, a adoção do bipartidarismo - situação e oposição -, não permitia a existência de nenhum outro partido.

O recurso épico é utilizado para encerrar o ato: a personagem Milena, que, em nenhum outro momento adotou esse tipo de postura para fazer qualquer comentário, assume uma narração sobre a capacidade produtiva do Brasil no ano de 1934. Didática e criticamente, relata para o público a inutilidade social da produção industrial daquele ano:

Milena - O Brasil em 1934 produziu 5 milhões de vidros de água de colônia, 25 milhões de caixas de pós-de-arroz, 10 milhões de vidros de rouge líquido, oito milhões de vidros de brilhantina... (p. 49)

A cena e o ato terminam com um refrão extremamente irônico:

Oi que terra boa pra se farrear...

CENA 5

Exercitando a autocrítica

A autocrítica é um instrumento de aperfeiçoamento e aprimoramento político e ideológico, utilizado pelo comunista para se reavaliar e se orientar a respeito de determinada posição assumida que contrarie as orientações partidárias, ou mesmo desvios de sua conduta ética e moral, de acordo com preceitos marxistas-leninistas. Portanto, existe uma íntima relação dialética envolvendo a autocrítica e a moral.

Toda moralidade é determinada *social e historicamente* [...] Se bem que a moral seja objetivamente determinada e o seu conteúdo tenha um sentido sócio histórico objetivo, representa a esfera de estímulo interno, subjetivo do indivíduo que o leva a concretizar as suas esperanças, objetivos e ideais, bem como transformação criadora da sociedade na qual os ideais servem de pontos de referência. A essência dos elementos subjetivo e objetivo na moral consistem em que *o que é socialmente valioso* se transforma em *interesse pessoal*, que é conscientemente adotado como imperativo íntimo, interior, como voz da consciência e do dever. A moral não surge unicamente no próprio sujeito nem exclusivamente fora dele, mas na interligação dialética de ambas as partes.⁴⁰¹

Manguari entende a autocrítica como um bem valiosíssimo, e não se nega em exercitá-la. É exatamente por compreender que é necessário “reconhecer francamente os erros, por a nu as suas causas, analisar a situação que os originou e discutir cuidadosamente os meios a corrigi-los”⁴⁰², que os erros cometidos na *Cena 4* irão se manifestar, agora, num momento de encontro do personagem consigo mesmo, momento em que elabora uma profunda autocrítica: “... nós temos que ficar do lado de Luís Carlos nessa hora, Nena... tenho de fazer uma autocrítica... uma autocrítica...” (p. 51). De madrugada, num longo monólogo, intercalado por cenas do passado, revê sua posição na discussão com Luca, quando pediu a ele que sustentasse, junto ao colégio, pertencer a um grupo musical, para continuar de cabelo grande. O que fez, foi invocar um privilégio amparado numa mentira.

Manguari - ... fiz mal em pedir pra ele voltar para o colégio dizendo que era músico profissional, Nena. Como é que um pai que se preza pede a um filho que ele se proteja, se cuide, se poupe, que não lute, se despedace em cicatrizes, golvazes fraturas punhaladas rasga o coração na ponta de todas as dores filho meu “tu choraste na presença da morte? Na presença da de estranhos choraste? Não descende o cobarde do forte: pois choras, meu filho não és!” Luta menino, luta te

⁴⁰¹ TITARÉNKO, *Fundamentos da ética marxista-leninista*, p. 8 e 14 – grifado no original.

⁴⁰² LENIN, *Esquerdismo, doença infantil do comunismo*, p. 60.

quero aleijado, marcado a fogo, mergulhado em batalha que a vida bate e brilha no fundo das lutas. (p. 52)

Ao elaborar sua autocrítica, é rigoroso não apenas para efetivar a correção de um erro, mas torna este o momento oportuno para refletir sobre sua conduta e aprofundar sua relação com o filho. A ocasião é adequada para um resgate histórico de sua prática social e pessoal ao longo de toda a sua existência, que se apresenta, na discussão com o filho, contraditória em suas ações.

Manguari - ... ô Nena, como é que eu pude deixar o menino sozinho assim? Nunca abandonei ninguém, nem meu amigo Lorde Bundinha nas vascas, golfadas de sangue, nem meu pai esclerosado, rodando à noite aqui em casa... sou lutador, Nena, lutador dos bons, muita derrota, muita decepção, fracassos e fracassos tempera muito, muita derrota dá cada vez mais esperança... [...] sou lutador, Nena, venho das desistências, paixões caladas, deboche, solidão, isolamento, fome, cadeia, fui fabricado na miséria humana, Nena... sou de boa cepa... sou um vencedor... tenho fé no fundo do poço... (p. 53)

Compreendendo a prática como o critério da verdade⁴⁰³, a autocrítica não pode ficar só nas palavras e nas bravatas: somente na prática ela se realiza e se completa. Espera o filho acordar e se desculpa com ele.

Manguari – ... queria pedir desculpas, Luis Carlos, quero fazer autocrítica... desculpa eu ter pedido pra você cortar o cabelo...”

Luca – Claro, cara. (*Tempo*) Teve dor de noite, é?

Manguari – Virei freguês diário. Inclusive porque você fica bonito de cabelo comprido...

Luca – ... medicina não cura isso, não, super... faz ioga, super...

Manguari – ... não faz mal você perder as provas, Luca, já arranjei atestado médico que você esteve doente, a prova em agosto...

Luca - ... essa é uma super...

Manguari - ... brigar, moço, briga, é o sal da terra, teu pai é o Manguari Pistolão.

Luca – Aí Manguari Pistolão.

Manguari – Êhe. Manguari Pistolão.

Luca – Olha o Pistolão! (*Riem*) (p.55)

Vianninha continua jogando e criando mais contradições para os seus personagens: Luca não concorda em dizer que é de um conjunto musical, mas aceita um atestado médico para fazer “prova em agosto”; Manguari acaba de fazer uma severa autocrítica e propõe ao filho o atestado falso, conseguido certamente com um camarada

⁴⁰³ Marx esclarece, na “Tese 2” de suas “Teses sobre Feuerbach”, que “a questão de saber se cabe ao pensamento humano uma verdade objetiva não é uma questão de teoria, mas *prática*. É na práxis que o homem deve demonstrar a verdade, isto é, a realidade e o poder, o caráter terreno de seu pensamento. A disputa sobre a realidade ou não-realidade de um pensamento que se isola da práxis – é uma questão puramente *escolástica*.” MARX; ENGELS, *A ideologia alemã* (I - Feuerbach), p. 125-126, grifado no original.

ou algum simpatizante do partido. É assim que se configura a beleza e a profundidade humana de seus personagens. Manguari não resiste à tentação de mais uma luta e elabora a proposta de um plano de ação, organização e mobilização dos alunos, buscando apoio na sociedade civil.

Manguari - ... fiz até plano, olha eu me metendo, vocês podem usar muita coisa, entende? É a experiência da gente, longos anos de pratica de levar porrada, são quarenta alunos, tinha que mobilizar os pais, isso era importante, aí a comissão de alunos vai no Sindicato dos Professores, nos jornais, comissão dos pais pode ir ao Conselho Nacional de Cultura, Academia de Letras... as entidades estão aqui... [...] mesmo pra contratar um advogado, precisa fazer finanças, eu me informei, mandado de segurança não cabe no caso e o processo demora dois anos, quer dizer, dois anos você já saiu do colégio mas sempre é bom travar a luta no campo judiciário também... [...] ... que é que você tá achando assim?

Luca – ... estou achando firme...

Manguari - ... firme, não é?

Luca - ... precisa toda essa procissão pra poder andar de cabelo comprido, que mão-de-obra...

Manguari - ... mesmo no plano ideológico, tem que travar a luta também no plano ideológico, ontem fui na Biblioteca Nacional e os assírios, os assírios, umas feras! Usavam cabelo comprido, os egípcios usavam perucas com flores, o índio americano só usa cabelo curto em sinal de luto, eu achei essa ótima para uma luta no campo ideológico... (p. 55)

Manguari entende, seguindo as orientações do PCB, que “organização é tudo” (p. 54) na luta política. É isso o que propõe, não apenas como observador externo, mas na certeza de que a luta também é sua, pois já fez pesquisas, está atuante. A apresentação do plano de luta une os dois e no seu decorrer, mais uma vez, Vianninha tem o cuidado de acentuar as relações humanas no interior daquela família, como já o fizera em duas cenas anteriores. No entanto, deixa claro aspectos que determinam os comportamentos dos personagens: Manguari exercita a autocrítica. Luca passa por cima dos seus erros, ignorando-os, como se não existissem.

Dentre as informações históricas, relacionadas ao passado, merecem destaque a citação do DIP-Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão governamental que cuidava da “construção da imagem de Getúlio Vargas, de culto à sua personalidade e de controle da opinião pública”⁴⁰⁴, assim como da fiscalização – censura – de toda a programação de rádio, jornais e atividades artísticas; temos também uma referência ao programa institucional “A Voz do Brasil”, na abertura da cena.

⁴⁰⁴ Disponível em <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/departamento-de-imprensa-e-propaganda-a-censura-no-estado-novo.jhtm>. Acesso em 16/06/2015.

Em sua única participação, Camargo Velho, ainda no início da cena, destaca a “influência” dos comunistas na prefeitura, insinuando que o Partido estando próximo do poder, estaria também próximo do governo.

Camargo Velho – Arranjamos um sanatório meio cara para aquele teu amigo com a tísica. Conseguido com interferência, pessoal do Prefeito Pedro Ernesto. Temos pai alcaide. Estamos ficando turunas, logo logo, vamos ferver o caldo. Sabe, patureba, deixei a medicina, sou revolucionário profissional agora. Saudações aos camaradas padeiros. O camarada Stalin sempre deu muita importância aos trabalhadores em panificação. Fazem o pão nosso de cada dia.
(*Canta*)

A derrota há de ser tua tua
Ó Getúlio prosa
A derrota há de ser tua tua
Ó tampinha prosa

Parece-nos inevitável estabelecer uma relação com a *suposta* declaração de Luiz Carlos Prestes às vésperas do golpe de 64, quando *teria* afirmado que os comunistas não estavam no governo, mas já estavam no poder, ou, segundo outra versão, estavam no governo, mas não estavam no poder⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ São inúmeras as controvérsias quanto a legitimidade e exatidão da declaração do Secretário Geral do PCB. Holanda e Gonçalves afirmam: “Início de março de 1964: Luiz Carlos Prestes, secretário-geral do PCB, declara numa estação de TV paulista que “não estamos no governo mas estamos no poder”; HOLLANDA; GONÇALVES, *Cultura e participação nos anos 60*, p. 12. Para Reis, Prestes “Negou ter dito a frase, veiculada pelo Jornal do Brasil, segundo a qual os comunistas “já estariam no poder, faltando-lhes apenas o governo”. Foi enfático: “Foi deturpada. Eu não disse isso, nem poderia dizê-lo”, mas ressaltou: “Estamos cada vez mais no poder, isso estamos”; REIS, *Luís Carlos Prestes: um revolucionário entre dois mundos*, p. 314. Anita Leocádia Prestes, apresenta uma terceira versão: “Durante a entrevista [à TV Paulista], perguntado se seria exata a frase que lhe fora amplamente atribuída e teria sido por ele proferida em Recife: “Já somos governo, falta-nos, porém, o poder”, Prestes respondeu não havia dito isso, que sua fala tinha sido deturpada. Esclarecendo a questão, acrescentou: “Estamos influenciando cada vez mais no poder, isso estamos. Através da classe operária, através do movimento camponês, através do movimento estudantil, em que a influência comunista é grande e tende a crescer”; PRESTES, *Luiz Carlos Prestes: o combate por um partido revolucionário (1958-1990)*, p. 91.

CENA 6

Luta armada versus organização popular

O “plano de ação”, elaborado por Manguari, em apoio à luta de Luca contra as atitudes arbitrárias do colégio de Castro Cott, configura dramaticamente a política pecebista de organização e mobilização das massas como forma de enfrentamento à ditadura militar, se amparando no apoio de entidades da sociedade civil, como OAB, Conselho Nacional de Cultura e órgãos de imprensa. Como já demonstramos, o PCB, aplicando as orientações da transição pacífica da *Declaração de Março* de 1958, considerava a luta armada uma aventura que, no seu entendimento, substituíria as massas e levaria a um recrudescimento da violência e da repressão. Para os comunistas, somente a organização popular seria capaz de derrotar o regime de força.

As posições de Milena, durante a reunião dos estudantes⁴⁰⁶, defendendo a política da “ação direta”, vincula sua tática à luta armada, defendendo a derrubada da ditadura através da guerrilha urbana e rural. Embora antagônicas, as duas visões, que se chocam do ponto de vista tático, visam ao mesmo objetivo estratégico: lutar e derrubar a norma arbitrária e autoritária do *Liceu Castro Cott*. Na luta política firmada no país nos anos de chumbo, percebemos essa mesma relação entre tática e estratégia: o fim era o mesmo, o que os diferenciava e os separava era a opção tática. Vianninha, contudo, não mostra apenas um lado dessa luta, estabelecendo assim o contraditório e tornando-o conflito dramático entre as duas concepções de luta.

Milena – ... isso que o companheiro Luís Carlos está apresentando aqui na reunião pra mim não é um plano de luta, é uma proposta de turismo pela cidade, correto? (*Risos, alguns protestos*) pra mim, pra mim, isso aí não é briga, é excursão pelo Rio de Janeiro, só faltou incluir visita ao Museu do Índio... visita à super Academia Brasileira de Letras? Tem gente viva lá, tem alguém pra abrir a porta? Super Conselho Nacional de Cultura, Super Ordem dos Advogados, pela madrugada! Só está faltando o Instituto Médico Legal, São João Batista... Isso pra mim é plano de excursão da Breda Turismo! Esse plano do companheiro Luís Carlos, na minha opinião, parece festa do Divino, sabe qual é? A gente indo bater de porta em porta de pires na mão.

Luca – Olha aí, Milena, olha aí, favor porra, favor, isso é contribuição do meu pai, faz anos que ele faz isso, a vida dele é isso, não é plano meu de repente, não...

⁴⁰⁶ Esta é a única cena do presente que acontece fora do ambiente familiar de Manguari, que é apenas definido como “sala de apartamento elegante”. Só ficamos sabendo que se trata da “casa de Milena”, na Cena 7, quando Luca, submetido a um interrogatório, denuncia que as reuniões foram lá. A rubrica indica, também, a utilização de slides para a demarcação do espaço e de personagens.

Milena – ... plano teu, teu pai, de onde vier, na minha opinião é plano arriado de calça arriada, certo? (p. 57)

O deboche de Milena a respeito do “plano de ação”, não é diferente daqueles havidos entre grupos antagônicos, particularmente contra o PCB. A pressa impunha a radicalização, e cada grupo se considerava detentor da melhor tática. O resultado foi a divisão e fragmentação da esquerda⁴⁰⁷. Foram raras as vezes em que grupos se uniram para realizar alguma ação de maior porte. O país estava inflamado, convulsionado, a derrubada da ditadura visava um objetivo estratégico maior, a imediata implantação do socialismo no Brasil, ainda que isso significasse se dividir e se isolar de outras forças políticas para fazer cumprir suas metas revolucionárias.

Os que eram contra a luta armada não conseguiam nos dizer claramente suas dúvidas em nossos métodos, até mesmo porque não escutávamos suas palavras mais que cinco minutos, não tínhamos tempo a perder, havia uma revolução a ser feita, um país a mudar, um céu a tomar de assalto. Éramos jovens Quixotes inflamados pelos anos sessenta e pela sede de liberdade, pura e enganosa causa.⁴⁰⁸

Luca não tem firmeza ideológica, muito menos prática política para enfrentar Milena. Em sua ingenuidade, não pode fazer mais que defender o pai, mentor intelectual e político do plano de ação: “... não sei discutir disso, sei que assim não vai poder falar, não!” (p. 57) O enfrentamento, então, nos revela um novo e instigante personagem, Camargo Moço (sobrinho de Camargo Velho), representante da nova guarda do PCB, que também estuda no *Liceu*, em outra unidade, e que participa da reunião em solidariedade. Essa postura de Camargo Moço demonstra que, para o PCB, a luta política deve se dar em todos os setores da sociedade, assim como a mobilização é o seu principal objetivo. Camargo enfrenta Milena no acirramento da reunião dos estudantes, refletindo o confronto de opiniões e de táticas.

Milena – ... a experiência que eu conheço nesta terra aqui fora o que? Fora Canudos e a Cabanagem?... Fora Canudos e a Cabanagem a experiência que eu conheço aqui é só de calça arriada, até hoje foi a terra da calça arriada...

Camargo Moço – ... a gente veio aqui discutir história do Brasil?

Milena – ... estou vendo que a gente veio é discutir e o que precisa é parar de discutir...

Camargo Moço – ... porque eu sou do Liceu Castro Cott do Meyer, o companheiro aqui não é filho de Custódio Manhães?

⁴⁰⁷ Importante análise das divisões da esquerda brasileira durante a ditadura pode ser encontrada em SILVA, *História tendências no Brasil* (origens, cisões e propostas).

⁴⁰⁸ PAZ, *Viagem à luta armada: memórias romaneadas*, p. 57. Consideramos este um dos mais importantes relatos sobre a luta armada no Brasil. Não se trata de um ex-guerrilheiro arrependido, renegando o seu passado. Carlos Eugênio Paz, dirigente da ALN, assume todos os seus atos, mas elabora uma profunda autocrítica aos processos e práticas da resistência armada.

Luca – ... sou...

Camargo Moço – ... porque se a gente veio aqui discutir história, Custódio Manhães faz parte da história desta terra que não está nos livros e tenho muito orgulho de saber que estou sentado ao lado do filho dele. Porque o combate começa respeitando nossos combatentes...⁴⁰⁹

Milena – ... estou falando do plano apresentado sobre nosso problema, nosso problema! Não estou fazendo reunião de Moral e Cívica vê que nem bandeirinha eu pus na sala...

[...]

Milena – ... lá no Liceu Castro Cott do Meyer também tem a ordem de cortar o cabelo?

Camargo Moço – ... também tem a ordem mas sem nenhuma força, estou aqui pela devida solidariedade, companheira...

Milena – ... mas não está com o problema fervendo na alma, não é? Me desculpe, companheiro... começa a chegar solidariedade, solidariedade, aí a gente passa a lutar de acordo com a solidariedade, não tem mais o problema mesmo, enfiado na carne, vai se misturando, água, vira tudo água...

Camargo Moço – ... pra mim é o contrário, companheira... o maior pecado do plano apresentado é o de só planejar a luta dos quarenta e poucos que não cortaram o cabelo, mas existem quinhentos e sessenta que foram derrotados! O princípio de tudo são os derrotados!

Milena – ... é sempre isso, sempre isso, olhai sempre isso, mas meu Deus! Primeiro aparecem os solidários, aí os aliados, aí a massa, aí os de baixo nível ideológico e aí a gente fica rodando no mesmo lugar atolados, séculos para fazer um gesto, passamos a vida discutindo entre nós mesmos.

Camargo Moço – ... nós temos que aprender a nos mover no atoleiro, é a nossa casa o atoleiro...

Milena - ... ação direta, companheiro! Vocês [os comunistas do PCB] acabaram com a ação direta, a fúria, a paixão... (p. 57-58)

A incompatibilidade histórica entre os discursos de tendências opostas se configura dramaticamente no confronto dos dois, tanto na formulação teórica quanto nas formas de luta. Milena, amparada pelo radicalismo e imediatismo das ações, não aceita nem mesmo a solidariedade de outros grupos, revelando de maneira cristalina, sua obliteração política. De maneira explícita, ela propõe substituir “a massa”, pois, para ela,

⁴⁰⁹ Na peça *Campeões do mundo*, de Dias Gomes, há uma cena que exemplifica bem o contraponto da postura agressiva de Milena e a sobriedade de Camargo Moço em relação ao respeito aos combatentes: no momento em que os guerrilheiros têm que decidir os nomes que irão compor a lista dos presos que deverão ser libertados em troca do embaixador norte-americano sequestrado, surge um impasse, incluir ou não nomes de comunistas do PCB:

“**Carlão** – Eu não poria os do Partidão.

Velho – Por que não? O critério foi incluir todas as organizações revolucionárias.

Carlão – O PCB não é revolucionário. É um partido burguês reformista. Mero apêndice da oposição burguesa conciliadora.

Tânia – Mas tem uma tradição de luta contra a ditadura. E a repressão tá perseguindo e prendendo quadros tanto do PC quanto os nossos.

Carlão – Pro Partidão nós não passamos de aventureiros. E nesse momento eu garanto a vocês que eles estão contra nós, reprovando o sequestro.

Tânia – Por tudo isso mesmo é que eu acho que eles não podem ficar de fora.

Carlão – Bom, a maioria é que resolve, sou voto vencido, mas quero deixar claro que fui contra.”

Cf. GOMES, *Campeões do mundo*: mural dramático em dois painéis, p. 74.

revolução se dá por cima, como obra de uma elite revolucionária que cumpre sua função histórica. No outro campo, Camargo Moço sustenta seu discurso na consciência de classe e no chamamento pela organização popular. Ignorar e substituir as massas, para ele, é traduzido como golpismo.

Camargo Moço – ... o que houve sempre, em vez de política, foi golpismo! Golpismo!

Milena – ... ele chama de golpismo ir pra rua de peito aberto pro pau! Ação direta!

Camargo Moço – Golpismo! Golpismo! Sem ouvir opinião, sem organizar as massas, sempre cúpula, sempre na elite; tradição dos barões do açúcar, depois dos barões da borracha, barões do café! Terra miserável onde até os miseráveis só sabem os barões do tabuleiro! (p. 59)

Milena, com seu discurso inflamado, consegue convencer a reunião, como se verificará na próxima cena. A reunião termina com Milena clamando:

Milena – ... muita coragem, muita decisão, hino, mãos dadas, mas na hora de vamos lá – cada um com sua calça arriada, sentado na sua latrina, reclamando que os outros arriaram as calças! A única coisa que faz barulho nesta terra é o intestino! (p. 58 e 60)

No plano do passado, dois momentos se intercalam, o levante comunista de novembro de 1935 e a tentativa de golpe dos integralistas em 1938, ambos movimentos armados, que dialogam com a reunião dos jovens no presente. O que, no entanto, diferencia substancialmente os dois movimentos do passado, caracterizando-os de maneira distinta? Se, por um lado, o levante de 35, ainda que tenha sido fruto de um erro de avaliação do PCB, teve sua origem num amplo movimento de massas, coordenado pela ANL, por outro lado, a tentativa golpista impetrada pela AIB, surge como forma de retaliação ao governo Vargas, que alijou os integralistas do poder, levando-os a uma reação que se frustrou na tentativa de atacar o Palácio da Guanabara.

Não há na peça nenhum aprofundamento sobre as causas dos dois movimentos, apenas um *flash* que ilustra o seu caráter armado. A intenção é de claramente estabelecer suas relações com a política de “ação direta” proposta por Milena, para, daí, dramatizar erros do voluntarismo político, que ignora a análise do caráter objetivo e subjetivo da revolução. Manguari, no passado, aponta nas ações do governo em relação aos trabalhadores, algumas das causas de 35.

Lorde Bundinha – Que diabo disto é aquilo?

Manguari – Cala essa sanfona...

Nena – Custódio, o que é isso, são armas, Custódio?

Manguari – Fala baixo, Nena...

Lorde Bundinha – Ah, resolveram chamar o governo às falas, é? Mas acho que o governo tem mais espingarda que isso aí, hein?

Manguari – Quero silêncio aqui!

[...]

Lorde Bundinha – Irra, Manguari Pistolão! Irra! Até ontem os padeiros só não queriam dormir perto do forno, os marinheiros queriam refeição melhor nos navios! Isso, até ontem, hoje você me aparece de espingarda na mão e com vinte anos? Até ontem não era a grande frente democrática?

Manguari - ... Não dá mais! Não dá mais, juro! Nem mais nem ontem! É embrulho! Passa! Essa terra faz 400 anos que é uma imensa sala de espera dos aliados! Cheirava-te Pedro Ernesto, prefeito do Getúlio, vai ficar com quem na hora de ver o preço da banha? Que o Ministro do Trabalho é aliado! Pois não é ele que está pondo fuzileiro naval pra furar todas as nossas greves? (p. 59)

Simultaneamente, Castro Cott e 666 distribuem armas para diversos pontos do país, onde o integralismo está organizado e tentará o golpe.

Castro Cott - ... essas vão para o Paraná, Empresa Flecha Dourada... essas, Belo Horizonte, Empresa de Mudanças Triangulo... interior de São Paulo... Empresa Estrela de Belém... os donos dessas empresas de mudança são do Sigma. As armas chegarão clandestinas.

[...]

Castro Cott – Denunciamos à nação as atividades de Pedro Ernesto, governador do Distrito Federal! O Ministro do Trabalho Agamenon Magalhaes, Juarez Távora, Pedro Américo, Gilberto Freire, Raquel de Queiroz, Anísio Teixeira, Maurício de Lacerda... (p.59-60)

A cena volta para o espaço interno do presente, quando encontramos Luca discutindo com o pai sobre a reunião dos estudantes. Luca, em meio à discussão, estabelece um vínculo entre Manguari e Camargo Moço. Ele percebe que os discursos dos dois são os mesmos:

Luca – Ele vai lá também com essas posições...

Manguari – Que posições, Luca, que posições, menino?

Luca – ... fala revolução, revolução, revolução na boca o tempo todo, a super-boca cheia de revolução... (p. 61)

Luca, já contaminado pelo discurso inflamado e extremado de Milena, entra em confronto com o pai, repetindo literalmente os argumentos de Milena:

Manguari – Vai brigar comigo, menino? É assim mesmo, todo político quando prefere brigar mesmo é com seu aliado maior...

Luca - ... é outra, é outra. Não tem essa de aliados não, vocês não são nossos aliados, a história política deste país é a história da calça arriada...

Manguari – Mas o que é isso, menino?

Luca - ... fora Cabanagem, fora Canudos, que morreu ali o último, até o último, fora isso o que é? Calça arriada! Não é mais ou mesmo essa a tua herança, Manguari Pistolão?

Manguari – Ah, menino imbecil, moleque sem respeito! Como eu já pensei também igual a você, menino, meu Deus, como eu também acreditava em mim.

Luca – Mas se encheu de experiência, não é?

Manguari – Repleto de experiência, moleque, repleto! É só o que eu juntei!

Luca – Mas a experiência é pra isso? Não quero, não quero ficar experimentado! Você é que é um revolucionário, então? O mesmo ônibus 415, com trocado no bolso que não gosta de brigar com o trocador, o editorial, leu o editorial? Conversou com o jornalista, atravessou a rua no sinal, na faixa 25 anos, ônibus 415 com trocado no bolso, 25 anos assinando ponto em repartição, reuniões quartas-feiras, mês de finanças, rifas para passar, recorde de jornal no bolso “leu esse artigo do Tristão?” Ônibus 415, o meu revolucionário do 415 de trocado no bolso, terno, gravata, 25 anos assinando ponto? Mas é isso a experiência? Esse silêncio por dentro, que fica dentro de você? Experiência é desistir de ser feliz? Ação direta! Ação direta! Ação direta! (p. 62)

Pode-se verificar no discurso de Luca a representação de uma prática resultante do baixo nível ideológico de militantes de muitas das organizações guerrilheiras, particularmente, aquelas de menor estrutura – algumas reduzidas a menos de uma dezena de militantes –, que não possuíam a menor condição de enfrentar a luta a que se propuseram. Sem se preocupar, ou mesmo, sem conseguir apurar a formação política e ideológica da própria organização e de sua militância, se jogaram na luta de maneira aventureira, comprometendo não só a sua segurança, mas também, a segurança de uma complexa rede clandestina que enfrentava a ditadura, e que a qualquer vacilo poderia cair nas mãos da repressão. O que se verifica, assim como na peça, é a falta de experiência política e firmeza ideológica dando armas ao inimigo em sessões de interrogatórios e torturas.

Luca, que havia condenado a similaridade dos discursos de Manguari e Camargo Moço, repete, por sua vez, um discurso sobre o qual não possui a menor convicção e condições política e ideológicas de defender, confirmando o caráter voluntarista de sua postura agressiva contra o pai. O discurso de Milena, já discutível em sua argumentação, pois se resume a um amontoado de palavras de ordem, das quais não se extrai grande conteúdo, é reproduzido com muito menos conteúdo e habilidade. Luca parte para a ação direta, copiando o comportamento da namorada, que ele apenas acha ser o mais acertado. O resultado dessa aventura é o interrogatório a que é submetido e não consegue resistir.

CENA 7

**Interrogatório e tortura; resistência e delação:
quando se tem consciência, não se tem traição.**

A firmeza ideológica é a maior arma que o preso político possui para enfrentar a pressão dos interrogatórios e a crueldade da tortura. Sua resistência física e psicológica é colocada à prova a cada instante; o objetivo maior dos torturadores é minar suas convicções e obter as informações que serão usadas na perseguição, localização e prisão de outros inimigos do regime. De seu silêncio, dependem a segurança da organização e dos seus companheiros. A análise proposta por Vianninha é bastante rigorosa e aprofunda o conflito entre Manguari e Luca. As posturas de um e outro frente a um interrogatório e, no caso de Manguari, também à tortura física, são radicalmente opostas e revelam o nível de comprometimento de cada um com a luta assumida.

Os acontecimentos do passado e do presente se sobrepõem, no cruel jogo dialético de interrogatório e tortura, revelando as fraquezas e as firmezas de cada um no confronto político e ideológico. Manguari e Camargo Velho são presos e torturados logo após o fracasso do Levante de 35. No presente, Milena e Luca são chamados à diretoria do Liceu por terem participado de uma invasão e depredação de dependências da escola e ambos são interrogados por Castro Cott. Os dois momentos são contrapostos simultaneamente, e o que temos é uma análise do comportamento político diante de situações extremas. Ao confrontá-los, a peça fornece elementos para uma crítica à fragilidade ideológica, bastante significativa nas organizações de esquerda: muitos não resistiram ao suplício da tortura e “abriram”; outros passaram a colaborar sistematicamente com os órgãos de repressão. Ainda alguns foram para a televisão negar e renegar tudo o que haviam praticado, declarando-se arrependidos de lutar contra o governo. Por outro lado, apresenta também os que resistiram e manifesta apreço aos militantes realmente comprometidos com a revolução. A cena inicia-se bruscamente, com o interrogatório e tortura de Manguari, que nega qualquer informação aos seus torturadores.

(Luz apaga em todo palco violentamente. Só fica luz do passado que cerca o corpo de Manguari. Pisca nervosa. Manguari, mãos nas costas de joelhos sofre sevícias. Vozes abafadas dão-lhe ordens. Ruídos de respiração surda, ofegante, pancadas abafadas. Manguari geme e se contorce)

Vozes – Fala, paizinho, fala. Abotoa ele, abotoa. Fala paizinho, está viúvo aqui, meu filho – fala.

Manguari – Meu nome é Custódio Manhães Jr., moro na Rua Correia Dutra, 17, quarto 5, trabalho na Rádio Cajuti como corista, vendo “Modinha”, “Vamos Cantar”... não tenho mais nada a dizer...

Vozes – Não quero pororó, não, lenga-lenga, não! Abra o sopro! Bate o justo! Vai ver o china-seco, paizinho! Vai comer bacalhau! Fala, fala...

Manguari – Meu nome é Custódio Manhães Jr., moro na Rua Correia Dutra, 17, quarto 5, trabalho na Rádio Cajuti como corista, vendo “Modinha”, “Vamos Cantar”... não tenho mais nada a dizer... (p. 62-63)

A sessão de interrogatório e tortura continua e Manguari insiste na mesma resposta durante todo o tempo, repetindo incansavelmente o mesmo refrão. A técnica também será utilizada por Camargo Velho. Os dois, forjados na luta, maduros ideologicamente, conseguem superar a dor e a certeza da prisão. Negam se conhecer, não se denunciam, não colocam em risco a organização partidária⁴¹⁰.

Camargo Velho – ... já disse que nunca vi esse indivíduo na minha vida!

Manguari – ... não conheço... nunca vi na minha vida...

Vozes – Isso é pelota! Os dois trabalham juntos. Bate o justo, paizinho! Vão continuar negando?

[...]

Camargo Velho – Meu nome é José Silveira Camargo, estudante de medicina, morador na Rua Paissandu, 118, apto. 505. Nada mais tenho a dizer.

Manguari – Meu nome é Custódio Manhães Jr., nada mais tenho a dizer. (p. 64)

No presente, Milena e Luca são chamados à diretoria do Liceu e enfrentam o *interrogatório* de Castro Cott. Pressionada, Milena tenta livrar-se da acusação de invasão do colégio e, para isso, sem citar nomes, incrimina os outros alunos que participaram do ato.

(Luz do presente sobre Castro Cott. Milena sentada na frente dele)

Castro Cott – ... a senhorita vai continuar negando sua participação na invasão do colégio?

Milena – ... Não estava, não estava...

Castro Cott – Todos confirmaram, senhorita, tenho depoimentos gravados, senhorita, pelos seus colegas, senhorita!

Milena – *(Meio chorosa)* ... eu vim... porque todos vieram entende? Todos vieram... mas só fiquei dentro do colégio, não destruí nada!

(Luz abre sobre Luca, em frente de Castro Cott)

Luca – ... Não estive, não estive não senhor, não estive!

Castro Cott – As reuniões foram na casa da aluna Milena Iguai Porto?

Luca – ... Não sei de nada, não sei!

Castro Cott – Todos já confirmaram isso, rapaz!

Luca – ... As reuniões foram na casa da Milena mas ela não é a responsável pela invasão de nada.

⁴¹⁰ Não se pretende afirmar que militantes do PCB não tenham eventualmente cedido sob tortura. O que se pretende aqui é ressaltar, como bem acentua Vianinha, através do comportamento de Luca, que a radicalização contra a ditadura militar levou muitos jovens a optar por uma condição de luta para a qual não estavam preparados ideologicamente. Quando enfrentaram a violência da reação, não resistiram, comprometendo com isso a própria sobrevivência da organização à qual pertenciam.

[...]

Luca – ... É isso que ficou combinado, ocupar o colégio como protesto, ninguém tinha combinado estragar o arquivo de provas, depredar nada, não sei quem teve a iniciativa de estragar o arquivo de provas, não sei, juro!

Castro Cott – ... todos afirmam que foi a aluna Milena Itaguaí Porto, tenho depoimentos gravados de seus colegas...

Luca – ... acho que foi a Milena, não sei, foi a Milena, não sei, foi ela mesmo. (p. 64-65)

A delação, que no início da cena se apresentou como prática, ganha novas implicações dramáticas e cria um conflito entre Luca e Camargo Moço, mediado por Manguari.

Camargo Moço – Estou dizendo que me entregaram, amizade, saca? Vim aqui na sua casa pra dizer que me entregaram, quero saber quem foi!

Luca - ... Não estou sabendo, super, não tenho esse papo...

Camargo Moço - ... Ah, vai ter esse papo, me chamaram no colégio do Meyer, querem que eu peça pra sair, senão eles vão me expulsar – fui expulso, porra!

[...]

Camargo Moço – Quero saber quem me entregou, amizade, que eu fui nas reuniões da casa da Milena... votei contra essa invasão estúpida... mas me entregaram...

Manguari – ... Foi você quem falou no nome do Camargo Moço, filho?

Luca – Qual é, Manguari Pistolão, qual é, já disse que estou alheio, saca, alheio!

Camargo Moço – Me tiram um ano de vida! Essa eu quero cobrar, saca, super, tirou? Vou descobrir essa, amigo!

Manguari – ... jura que não foi você, Luca?

Luca – ... qual é super Manguari, qual é? Cavaleiro andante, está com a espada aí pra mim jurar?

Manguari – Estou falando sério, menino! Nunca falei tão sério, garoto! Foi você quem entregou esse rapaz?

Luca – Qual é? Não tem essa de engrossar comigo, não!

Manguari – ... responda seu pai, menino, estou dizendo para responder a seu pai, seu pai está falando!

Luca – (*Meio em crise de nervos*) ... não fui eu, juro! Juro! Não fui eu Camargo, palavra, eu sei que te entregaram, não sei quem me disse que o Castro Cott tinha te sacado, mas não fui eu, pai, juro, juro, juro, você não quer que eu jure, olhai, juro, juro pela vida, pela vida livre... vida livre pai... essa de violência não dá... violência não dá... violência é a terra deles, saca? Saca isso... vocês também querem violência... não vê que fica um mundo só, vocês fazem um mundo só igual, não dá, essa de violência... não dá, por favor, pai, por favor.

Manguari – (*Abraça Luca, emocionado, beija-o*) Não foi ele não, eu conheço esse menino, não foi ele quem entregou você, rapaz... (p. 65-66)

A relevância dramática da cena, além de trazer para o centro das discussões a questão ética e moral da delação, que anteriormente se apresentara apenas como prática, revela as contradições de Luca, levanta uma dúvida sobre a honestidade de suas palavras, pois ele já denunciara Milena no mesmo episódio, e não o assume perante o pai. Não existem marcas que objetivamente indiquem que ele seja o delator de Camargo Moço, como também não se pode afirmar o contrário. A dúvida persiste, abrindo possibilidades

para especulações. Embora Manguari seja incisivo em seu questionamento a Luca, espera e torce por sua inocência, pois considera a delação uma das maiores covardias do homem, pois revela os interesses pessoais se colocando acima dos interesses coletivos.

[...] durante o regime militar, tivemos uma excelente safra de dedoduros. Alguns exerciam a função gratuitamente, não pretendiam prêmios nem vantagens, delatavam por amor à arte de delatar. Outros, certamente a maioria, delatavam para ganhar alguma coisa: penas menores em certos casos, dinheiro vivo em outros.⁴¹¹

O apoio de Manguari ao filho está baseado em apenas uma versão dos fatos, pois ignora a delação anterior, o que certamente abalaria suas convicções. O próprio Camargo Moço não o acusa diretamente, também ignora que Luca delatou Milena.

Manguari – [...] não deixa de encontrar quem acusou você...

Camargo Moço – ... Ah, isso é tarefa santa, não deixo de mão, tenho de descobrir o cujo pra entregar ele pra todo mundo... descobrir dedo-duro é tarefa santa...” (p. 66)

A consciência demonstrada por Camargo Moço sobre a realidade educacional no Brasil, e sua capacidade de percepção das contradições sociais brasileiras, nos revela de maneira cristalina sua afinidade com o pensamento comunista, que sempre valorizou a necessidade de se compreender as questões fundamentais da sociedade para agir sobre elas visando a sua transformação. Sua análise, na qual demonstra que o conflito não deve ser considerado *entre* gerações, mas aquele que se estabelece *dentro* da própria geração, no interior de cada uma delas, transforma-o num porta-voz do autor, revelando-nos dramaticamente um dos principais objetivos da peça, que pretende acentuar a “percepção do verdadeiramente novo” como instrumento surgido do cotidiano na luta contra o próprio cotidiano. Luta que se alimenta do confronto com a realidade e na tentativa de sua superação. É a percepção da necessidade dessa luta contra o cotidiano (e o modo com

⁴¹¹ Cony, Carlos Heitor *apud* LIMA, Raimundo de. Delação e denúncia: usos à direita e à esquerda. Revista Espaço Acadêmico, N^o 53, Outubro/2005. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/053/53lima.htm>. Acesso em 25/06/2015. Lima esclarece, ainda, as diferenças entre *delação* (dedodurismo) e *denúncia*: “a delação é uma acusação condenatória contra alguém ou *cúmplice*, por vingança, interesse pessoal ou para aliviar o medo das pressões e ameaças de um grupo corporativo; já o que move a denúncia não é a vingança, nem o interesse pessoal, mas sim, o desejo de fazer o *bem* para um ser (humano ou animal) que sofre algum tipo de violência. Nesse sentido, a denúncia visa beneficiar a coletividade ameaçada ou refém de um criminoso ou grupo transgressor da lei. *Delata-se* um colega (como revela o conto de Machado de Assis), ou um companheiro de luta política, um cúmplice, mas *denuncia-se* um pedófilo, um torturador, um sequestrador, um terrorista, um narcotraficante, etc.” (grifado no original)

o qual vai se estabelecer) que promove a tomada de posição de cada geração. Portanto, situar a peça como uma discussão que se limita ao conflito de gerações é, em nossa opinião, reduzir o seu caráter dialético e revolucionário.

Manguari - ... O meu filho, Luís Carlos, que é ele? Por que é que eu entendo ele cada vez menos? O que é que ele faz esse conflito de gerações ficar assim?

Camargo Moço - ... Não saco muito conflito de gerações, sabe? Pra mim, o importante não é o conflito de gerações, é a luta que cada geração trava dentro de si mesmo... eu sou da geração de seu filho, pô, mas sou outra pessoa. .. tem umas gerações que acham que a política é a atividade mais nobre, a suprema, a exclusiva invenção do ser humano... Tem outras gerações que pensam que a política é a coisa mais sórdida que o homem faz... quero que a minha seja como a primeira ...

Manguari - Mas a sua geração fica cada vez mais apolítica... você é minoria... qual é a minha culpa nisso? Minha geração é política...

Camargo Moço - Bom, aí eu não sei, seu Custódio, não sei... Sabe? O Colégio Castro Cott mandou cortar cabelo e faz cumprir a ordem a ferro e fogo em Laranjeiras porque lá em Laranjeiras vão construir um colégio do estado... então, ele quer chamar atenção pro colégio Castro Cott de Laranjeiras, para todos os pais moralistas de todos os bairros, é uma maneira de atrair freguesia. Ninguém sabe disso lá no colégio, os 600 alunos, ninguém sabia, ninguém sabe do problema educacional do país... acho que, vai ver, esse foi o erro de vocês... vocês descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida. Acho que é isso que o filho do senhor quer... duvidar de tudo... e isso é muito bom... acorda... arrepias as pessoas. (*Longo silêncio*)

Manguari - ... a dúvida, menino? ...a nossa principal arma, a dúvida?... (*Novo silêncio*) ... nunca tinha pensado nisso... (*Silêncio. Manguari imerso em si mesmo*) (p. 67).

CENA 8

O *desbunde* como fuga

... [desbunde] significa renunciar a tudo o que se havia feito e cuidar cada um de si, sem se meter em política. Numa acepção mais abrangente, poderia até concordar com o Governo e aceitar o sistema. [...] O *desbunde* era feito – nos poucos casos em que isso ocorreu – através de carta. Depois, o coroamento se dava na televisão. O preso era levado e apresentado no vídeo onde se declarava arrependido de tudo o que fizera, geralmente dizia que se equivocara e prometia não se meter mais em política. [...] A palavra *desbunde* tinha um sentido altamente pejorativo na sua acepção original, entre o pessoal de esquerda.⁴¹²

A imersão nas drogas, a procura do esotérico, até mesmo a religião, serviram como refúgio para a negação de uma forma de luta que marcou a vida de muitos militantes de esquerda. Negar o passado e radicalizar em sentido oposto, foi a forma encontrada para superar as consequências do engajamento sem o devido preparo para a luta. A palavra ganhou novos significados, mas que circunscrevem a mesma ideia, ou seja, *desbundar* passou a significar alheamento político, permanecer afastado dos problemas, num processo de acentuado individualismo. O *desbunde* acredita superar as contingências sociais se abstraindo delas, o eu se basta a si mesmo se consegue se afastar dos problemas e voltar-se para dentro de si.

O *desbunde*, aqui analisado como fenômeno histórico, atingiu vários setores da sociedade brasileira⁴¹³, e encontrou no teatro sua forma de expressão artística mais significativa. Em um de seus importantes documentos teóricos, “A ação dramática como categoria estética”⁴¹⁴, Vianninha assume uma postura crítica às novas tendências observadas no teatro brasileiro, que cada vez mais se voltavam para uma reflexão existencialista, e de manifesta condenação das formas comprometidas com a luta contra a ditadura. O *desbunde*, ainda que não explicitamente citado, ocupa o centro da discussão.

O teatro brasileiro de alguns anos pra cá [...] perdeu sua aspiração de participar na criação e fixação de um novo projeto. Preferiu mergulhar na oceanidade, no mundo desagrupado, atomizado – no mundo sem saída, sem necessidades estruturais de reorganização – no mundo da libertação interior da pressão real, a terra da individuação. Um teatro que promove uma verdade interiorizada. Aparentemente, lá estão neste teatro de hoje as representações vigorosas de um

⁴¹² Depoimento de Índio Vargas, preso político da ditadura militar. VARGAS, *Guerra é guerra, dizia o torturador*, p. 154-156.

⁴¹³ Vianninha, em 1972, escreveu a peça *Alegro desbum*, em que trata de um publicitário bem-sucedido que abandona tudo para se dedicar unicamente aos prazeres da vida.

⁴¹⁴ VIANNA FILHO, A ação dramática como categoria estética. In: PEIXOTO, *Vianinha teatro televisão política*, p. 136-141.

projeto novo – indicadores exigentes de novos comportamentos, relacionamentos, aferições etc. Afirmamos que não existe novo projeto porque no momento em que eu deixo à impulsividade, ao instinto, à verdade interiorizada imanente em cada um de nós o encontro de um novo mundo, no momento em que cindo o homem em consciente e inconsciente – nada mais estou fazendo que pedir que a sociedade deixe-se tornar exatamente pelo mundo da a-historicidade, pelas representações mais profundamente arraigadas de insociabilidade. Estou permitindo as representações da libertação as mais subcutâneas possíveis, que virão à tona como espelho da história tal como ela é e não tal como o ser humana já pode projetá-la. As representações não são produzidas pelo tenaz estudo das condições de luta, pela pertinácia e pela astúcia, não exigem o prazer e a dor do autodomínio.⁴¹⁵

Na rubrica inicial da *Cena 8*, Vianninha define:

Luca é um hippie agora. Colares. Batas. Levou a extremos os modos que apresentava no começo da peça. O cabelo está mais comprido, preso com fita na testa. Milena também hippie. (p. 68).

Luca e Milena *desbundaram*. Depois de passarem pela pressão do *interrogatório* e do afastamento compulsório do Liceu, se entregam às drogas para fugir de uma realidade que os colocou à prova. O diálogo entre os dois obedece a uma lógica narcotizada que somente a eles faz sentido. O mundo externo os interessa na medida em que podem contradizê-lo para afirmar o individualismo a que estão entregues.

Nena – ... Não toma mais banho, não toma. Três meses, Custó, indo todo dia pra Santa Tereza, um convento, não sei o que é, não me deixa varrer o quarto, a vitrola que minha cabeça não aguenta, acho que ele toma essas drogas, hein? Bom, você não pode ficar assim como se fossem inquilinos do mesmo apartamento, você é o pai dele... ontem foram na casa de um chofer de taxi que viu um disco voador, vão num subúrbio aí que diz que embaixo da terra tem outra civilização, você tem que falar com ele. (p. 68)

Vianninha contrapõe a realidade crua do fechamento das despesas do mês com a *viagem* de Luca. Imerso em seu mundo lisérgico, acredita que é feito de luz, enquanto o cotidiano nos aponta as dificuldades e incertezas sociais, razões objetivas de conflitos nas relações humanas. A discussão sobre o *desbunde* não se limita à sua apresentação crítica na cena, ela surge a partir de sua configuração, colocada como contraponto aos problemas do dia-a-dia. O que interessa a Vianninha é o choque dessas duas posições, estabelecido no jogo dramatúrgico dos contrários. A realidade que se impõe à obra, determinando sua forma, não se manifesta apenas como uma interferência do meio.

Manguari – ... dobradinha, gelatina, guardanapo, Mococa, Baygon! 37,50... olha isso... olha isso... há cinco meses foi 25,90!

⁴¹⁵ *Idem*, p. 128-139.

Nena – o teu cargo gratificado, não sei nunca o teu novo cargo gratificado...

Manguari – ... Já te disse que não, Nena! Por causa dos relatórios sobre as prefeituras, eu fiquei muito visado, já lhe expliquei que o presidente me chamou para dizer pra mim esperar mais seis meses!

Nena – ... Eu não sei como fazer comida nessa casa, então...

Manguari – ... Os atrasados pelo menos nós conseguimos, saem no próximo pagamento... não pode também comprar batata extra no São Miguel!... (p. 69)

Os mundos de Manguari e Luca já não se conhecem mais. O abismo se abriu e tornou-se intransponível, apesar da insistência de aproximação de Manguari, e mesmo a compreensão de que o filho deve procurar o seu próprio caminho, através de experiências que deve vivenciar para conhecer a vida em todos os seus aspectos: “Ele quer experimentar os caminhos dele, pronto, deixa experimentar...” (p. 69). Manguari compreende porque já passou por situação semelhante. O que se percebe, porém, é que ele voltou da *viagem* para continuar lutando, foi apenas uma experiência num momento específico de sua vida.

Bundinha – Vai ficar aí engasgado nessa cama, Manguari Pistolão? ... Você nem ficou preso vendo o china-seco... E o Camargo Velho que vai enfiar cinco anos? Está assim só porque tiraram suas unhas? Isso é bom pro passo de siri-sem-unha... para de sofrer, Manguari, olha aqui, morfina de qualidade, coisa organdi... não sabia que a moda é ser sonambulista? Todo mundo quer ninar-se... está na moda não querer sofrer, passar à rosa divina, precisa aproveitar essa época, são tão poucas... olha aí a morfina... (p. 68)

Já para Luca, essa aproximação com as drogas não apresenta possibilidade de volta, pelo menos num futuro próximo. Ele está derrotado e não encontra motivos para superar a derrota. Seu comportamento anterior já apontava para essa forma de alienação.

Manguari – Quando a gente é derrotado, fica com nojo da existência normal, precisa de outras portas pra se sentir separado, entende? Não derrotado... Aconteceu exatamente isso comigo quando eu saí da cadeia, lembra? Não ia trabalhar, dias com a mesma roupa no corpo, lembra, tomei até morfina...” (p. 70).

A consciência social de Manguari atua em seu processo de recuperação da autoestima perdida com a prisão; por outro lado, e também de grande importância, a morte do amigo inseparável, Lorde Bundinha, contribuiu para ajudá-lo: de uma situação adversa consegue extrair forças para superar sua própria inércia diante da vida. Um jogo dialético que se estabelece numa das cenas mais emocionantes da peça. Momento de admirável carpintaria dramaturgica, onde a relação tempo/espço rompe toda sua lógica e nos mostra o personagem absolutamente perdido em suas lembranças. O espço do presente é

invadido pela figura do Lorde, e Manguari já nem sabe mais em que tempo está, pois, no espaço presente, tem o amigo do passado morrendo abraçado aos seus pés.

Manguari – ... O que me botou na vida de novo foi a morte de Lorde Bundinha, ah, meu Deus, foi horrível!

Nena – Não vai contar isso de novo, Custódio, por favor...

Manguari – ... Eram três horas da manhã, ele começou a tossir, tossir, nós tínhamos tomado morfina...

Nena – ... Vamos terminar as contas...

(Lorde Bundinha vem se aproximando até se abraçar com Manguari que continua sentado contando e ao mesmo tempo contracenando com Lorde)

Lorde Bundinha – ... Lorde Manguari... me ajuda aqui... não estou vendo boia...

Manguari – *(A Nena)* Ele começou a cuspir sangue de novo, eu estava tonto, Nena. *(A Bundinha)* ... que é isso, mon choux? Está arriando a trouxa? Não quer sair barra-à-fora?

Lorde Bundinha – ... Aperta meu peito... aperta meu peito... não quero tossir, não posso tossir... *(Faz força para não tossir)*

Manguari – ... Não tosse, não, deixa dessa mania de tossir, deixa correr o marfim... *(A Nena)* ... eu não estava entendendo que ele estava morrendo, Nena, entende?

Lorde Bundinha – ... Estou morrendo, mon choux, vou bater o 31, não me deixe bater o 31, não me deixe fazer tijolo!

Manguari – ... Relaxa, Bundinha, fica de gasosa, de gasosa, no vago, anda no vago, Bundinha, deixa correr o marfim...

Lorde Bundinha – ... Preciso de médico, mon choux... pelo amor de Deus, me acuda, me acuda, não quero morrer, juro, não quero bater o 31... sabe porque... semana que vem vai passar no cinema “A Volta do Dick Tracy”, “A Volta do Zorro”, “A Volta de Pimpinela Escarlate”, não posso perder a volta de Dick Tracy, mon choux... não posso per... Manguari! mon choux! Manguari, mon choux, eu... *(Lorde Bundinha morre)*

Manguari – Lorde?... Lorde?... Isso, mon choux, vê se dorme, tem é que ficar na flauta... *(A Nena)* Ele estava morto nos meus braços, Nena, e eu pedindo pra ele dormir... *(A Lorde)* Isso, mon choux, dorme bem à rosa divina... precisa tirar cera e deitar verde... *(Lorde Bundinha escorrega lento, rola no chão, ainda caído. Longo silêncio)* (p. 70-71)

A compreensão de Manguari é que faz com que ele se reaproxime do filho, num esforço para dedicar-lhe todo o seu apoio.

Manguari – [...] eu não tenho nada contra experimentar coisas novas, entende, Luca? Não tenho nada contra... mas é que o mundo você acha que é só de coisa nova, ele é cheio de seus velhos problemas, você não pode frequentar um colégio, eu sei, fica essa ociosidade, eu sei... mas eu acho que você está se abandonando muito, filho, não pode se abandonar assim [...] você podia fazer uns cursos que tem aí nesse Museu de Arte Moderna, estudar inglês, taquigrafia, você não lê um livro, filho! Isso não pode continuar, esse desinteresse, a gente precisa se encher de problemas, filho, e não fugir deles, entende? (p. 71-72)

O diálogo não se estabelece mais entre os dois, pois o conflito chegou ao seu limite, ainda que não se estabeleça por meio do confronto. O *vanguardismo* de Luca se encerra no imobilismo, uma vez que não se alimenta da análise objetiva da realidade; sua

retórica responde à sua necessidade de contrapor, no campo das ideias, com argumentos que não se sustentam, pois não se transformam em *prática revolucionária*, sua postura é a mesma da ultraesquerda que se lançou na aventura da luta armada e, no campo artístico, em movimentos de contestação que se propunham contrapor ao sistema sem formular uma alternativa possível. Luca pensa na civilização como um fracasso, Manguari continua acreditando cada vez mais no homem. A relação dos dois é patética e dolorosa. São duas visões de mundo que simplesmente não encontram ponto de contato.

Luca – [...] Ô, gente doce, a gente está tão diferente, a gente está diferente...
(*Silêncio, ri*) ... Ih, a gente é de duas galáxias, pai...

Manguari – ... Fala, Luca, por favor, que eu só quero entender você, Luca, palavra, explica...

Luca – ... Explica... então tem que explicar... explicar... ex-pli-car... palavra de gilete... ex-pli-car... (Tempo longo) ... quando o homem anda de tîluri, a velocidade do transporte era de 18 km por hora... hoje, na era do jato, a velocidade do trânsito é de 10 km por hora...

Manguari – ... claro, transporte individual, milhares de carros...

Luca – ... Já fora encontrados pinguins com inseticida no corpo, a Europa já destruiu todo seu ambiente natural, diversas espécies de animais só existem nos jardins zoológicos, as borboletas estão acabando, vocês vivem no meio de fezes, gás carbônico, asfalto, ataques cardíacos, pílulas, solidão... essa civilização é um fracasso, quem fica nela e se interessa por ela, essas pessoas é que perderam o interesse pela vida... eu é que devia te chamar pra largar tudo isso... é na pele a vida, é dentro da gente, vocês não sabem mais se maravilhar! Eu não estou largado pai, ontem estive na porta de uma fábrica de inseticida, fui explicar pros operários que eles não devem produzir isso... vou em fábrica que produz enlatado... (*Manguari vira-lhe as costas*) ... eu é que lhe pergunto! Não quer deixar a repartição, o ônibus 415, pai, e tentar viver uma vida nova? (*Silêncio; Manguari não se volta*) ... pai?... que é isso, pai? Está chorando?

Manguari – (*Chora quase convulsivo*) ... Não... não é nada... é que realmente a gente está tão diferente... (*Luca vai até Manguari, comovido, abraça-se com ele*)

Luca – ... Ô, pai... ô, pai... que é isso?... Ô, pai...

Manguari – ... Na porta das fábricas pedir pros operários largarem seus empregos, são tão difíceis de conseguir, rapaz! (*Chora*)

Luca – ... Ô gente doce... não fica assim... não fica assim... (*Abraçados um tempo*)
(p. 72-73)

Sem briga, sem gritos, sem acusações, somente a impossibilidade do entendimento e do diálogo. Os ecos do passado, através da recorrência da morte de Bundinha, e da imagem de Camargo Velho e sua crença de que novas perspectivas estão se abrindo a partir da entrada do Brasil na guerra contra a Alemanha, fecham a cena. A constatação por parte de Manguari da falência da relação com Luca e da falta de perspectiva para superar os conflitos na família, contraria o discurso de Camargo Velho, esperançoso e solidário.

Camargo Velho - ... É preciso fazer campanha de solidariedade às famílias dos presos políticos, companheiros... está havendo uma grande ascensão do movimento de massas com a campanha da entrada do Brasil na guerra contra a Alemanha... acho que este vai ser o nosso ano... as perspectivas são todas favoráveis a nós! (p. 73)

CENA 9

Um velado elogio aos dominicanos

A primeira opção da Igreja Católica no Brasil, frente aos graves acontecimentos políticos, foi apoiar o golpe de 64 e a ditadura militar, revelando o seu caráter conservador e reacionário. Tal postura foi dominante até 1968, quando a conferência de Medellín, depois confirmada em Puebla (1979), assume a opção preferencial pelos pobres, o que irá repercutir em toda a América Latina, particularmente no Brasil. Alguns de seus membros se colocaram em posição de confronto e apoiaram a luta pela democratização do país e a defesa dos pobres, compreendendo que “a libertação dos pobres se fará pela união dos pobres”⁴¹⁶. A Teologia da Libertação foi, certamente, o maior e mais importante movimento político e social promovido pela igreja pós-Concílio Vaticano II.

Sem o pobre e o oprimido não há Teologia da Libertação. Toda opressão clama por uma libertação. Por isso, onde há opressão concreta e real que toca a pele e faz sofrer o corpo e o espírito aí tem sentido lutar pela libertação. [...] a marca registrada da Teologia da Libertação é agora e será até o juízo final: a opção pelos pobres contra sua pobreza e a favor de sua vida e liberdade.⁴¹⁷

No entanto, a mudança de postura e consequente implementação de ações que visem ao bem-estar do oprimido, se tornaram objeto de resistência no interior da igreja, revelando que o confronto entre as alas progressista e conservadora não é um fenômeno exclusivamente brasileiro ou latino-americano, e está longe de uma solução final.

[...] o conflito no interior da Igreja se acentuava, até então com pouca interferência de Roma. As coisas se modificam em 1978, com João Paulo II. [...] a eleição do papa polonês foi o ponto de partida da reviravolta conservadora na Igreja. João Paulo II iniciou seu papado em combate. Se três foram seus alvos principais, a saber, o comunismo, a Teologia Liberal europeia e a Teologia da Libertação, foi sobre os libertadores que se deu sua primeira empreitada.⁴¹⁸

No Brasil da ditadura militar, os freis da Ordem dos Dominicanos, herdeiros políticos da Ação Católica⁴¹⁹, criados nos fins da década de 1940, radicalizaram suas

⁴¹⁶ Depoimento de Dom Pedro Casaldáliga. In: QUEIROZ, *A igreja dos pobres na América Latina*, p. 93.

⁴¹⁷ BOFF, Leonardo. Quarenta anos da Teologia da Libertação. Disponível em <https://leonardoboff.wordpress.com/2011/08/09/quarenta-anos-da-teologia-da-libertacao/>. Acesso em 03/07/2015.

⁴¹⁸ BRITO, Medellín e Puebla: epicentros do confronto entre progressistas e conservadores na América Latina. In: *Revista Espaço Acadêmico*, p. 85.

⁴¹⁹ A Ação Católica deu origem aos seguintes grupos: Juventude Agrária Católica (JAC), Juventude Estudantil Católica (JEC), Juventude Independente Católica (JIC), Juventude Operária Católica (JOC) e Juventude Universitária Católica (JUC). A JUC e a JEC romperam com a Ação Católica para atuar na Ação Popular (AP), organização clandestina de combate à ditadura.

posições, tornando-se “os únicos ligados diretamente à Igreja Católica que se envolveram com um movimento guerrilheiro”⁴²⁰. Os dominicanos apoiaram a Ação Libertadora Nacional (ALN), comandada por Carlos Marighella⁴²¹, ex-militante do PCB que aderiu à luta armada. Ao dramatizar uma ação política e solidária dos dominicanos, em apoio aos alunos do Liceu, Vianninha não só rende uma homenagem a essa ordem religiosa, como também, estabelece um vínculo da ficção dramática com a realidade histórica no tempo presente. Camargo Moço traz a notícia de que o colégio dos dominicanos vai aceitar os alunos expulsos do Liceu. Eles podem continuar os estudos e não precisam cortar os cabelos.

Camargo Moço - ... ele é o prior dos frades dominicanos... que tinham acompanhado todo nosso caso... só vieram falar agora porque tinham de fazer consultas... (p. 73)

A vitória do movimento é comemorada por Manguari. Porém, o que parecia uma solução para todos os conflitos, alimenta ainda mais o confronto entre Manguari e Luca, que se recusa a voltar a estudar e prestar o vestibular.

Luca – Ih, não vou fazer vestibular, não... não vou pra colégio de Frei...

Manguari - ... O que é: Por que? Mas o que é isso?

Nena - ... Não fala assim, filho.

Luca - ... Mas não vou mesmo, desculpe Custódio, mas não vou...

Manguari - ... Você vai sim, Luca! Você vai sim senhor!

Luca – ... Não vou pai, não adianta...

Manguari – Você está ficando maluco? Está brincando comigo? Você vai continuar dando esse espetáculo de enfarado da civilização?

Luca - ... mas vou continuar dando esse espetáculo, sim! É só isso que eu quero aprender, não tenho nada pra aprender nas universidades de vocês, nada! Mas nada! Vocês lá, ensinam essa vida que está morta, essa vida de esmagar a natureza, de super-homens neuróticos, lá vocês querem dominar a vida, eu quero que a vida me domine, vocês querem ter o orgulho de saber tudo, eu quero a humildade de não saber, quero que a vida aconteça em mim... não é revolução política, é revolução de tudo, é outro ser! Como os cristãos... é como foi... (p.74)

A decepção de Manguari não se reduz ao fato de Luca não querer mais estudar: a irresponsabilidade política com um movimento que provocou resultados negativos, e que agora se apresenta vitorioso, acentua mais uma vez o seu individualismo. Sua postura diante da vida se resume a um discurso bem articulado que se perde em si mesmo. Luca não consegue pensar em termos sociais. É contra o individualismo que Manguari toma

⁴²⁰ SANTOS, Priscila Farias dos. A participação dos freis dominicanos no regime militar brasileiro. In: Revista Historiador. Número 02. Ano 02. Dezembro de 2009. p. 189. Disponível em <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/doi/priscila.pdf>. Acesso em 03/07/2015.

⁴²¹ Importante relato sobre a atuação dos Dominicanos e da ALN, podem ser conferidos em FREI BETTO, *Batismo de sangue* – os dominicanos e a morte de Carlos Marighella.

sua decisão final. Todo o processo de luta contra as arbitrariedades de Castro Cott fez Manguari acreditar que Luca talvez repensasse sobre o seu individualismo, mas a realidade aponta justamente o contrário, Luca cada vez mais se afastando dos problemas em vez de enfrentá-los, se alienando socialmente.

Manguari - ... Está certo, Luís Carlos, está certo, eu não discuto mais! Você faz como quiser, faz como decidir, tem todo o meu respeito, mas agora é fora da minha casa, menino, entendeu? [...] Aqui você não fica mais, não pago mais trigo sarraceno, não pago roupa, pasta de dente, não sou pensão!... (p. 74)

O último embate dos dois revela exatamente a frustração de um homem que dedicou toda a sua vida a uma causa que sempre acreditou justa porque social, perceber no filho o seu avesso e não o seu contrário dialético.

Manguari - ... Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fosse a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que tem sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo, você não é o revolucionário, menino, você, no meu tempo, chamava-se Lorde Bundinha que nunca negou que era um fugitivo, você é um covardezinho que quer fazer do medo de viver, um espetáculo de coragem!

Luca - Você pensa que é um revolucionário, é a doce imagem que você faz de você, pai, mas você é um funcionário público, você trabalha para o governo! Para o governo! Anda de ônibus 415 com dinheiro trocado para não brigar com o cobrador e que de noite fica na janela, vendo uma senhora de peruca tirar a roupa e ficar nua! (*Manguari dá um tapa na cara de Luca, avança para ele, Nena se interpõe, ficam embolados*) (p. 75)

Na última parte da cena, o autor transfere o confronto entre duas gerações – pai e filho – para o interior de uma mesma geração, expondo suas contradições e seus conflitos. Luca e Camargo Moço, embora partes da mesma geração, possuem visões de mundo completamente antagônicas, que se materializam na discussão do empenho e compromisso do homem diante sua história:

Luca – [...] meu pai tem que descarregar em alguém ele ter vivido sem ter deixado marca de sua presença...

Camargo Moço – Ô Luca, ô Luca, não é isso não, teu pai não deixou marca? Mas cada vez que começa uma assembleia num sindicato, a luz baça, teu pai está lá, cada vez que um operário, chapéu na mão, entra na Justiça do Trabalho, teu

pai está lá, cada vez que, em vez de dizer países essencialmente agrícolas, dizem países subdesenvolvidos, teu pai está lá, cada vez que dizem imperialismo, em vez de países altamente industrializados, teu pai está lá, cada vez que fecham um barril de petróleo na Bahia, teu pai está lá... teu pai é um revolucionário, sim...

Luca - ... Petróleo, quilovates, toneladas de aço, megatons, você também só consegue entender o mundo nesses termos não é, companheiro?... o assalto à natureza... olha, muita felicidade no vestibular. (p. 76)

Luca não entendeu, e talvez não entenda, que “o assalto à natureza” é uma atitude política e para lutar contra esse “assalto”, é também necessária uma atitude política. E atitude política não se realiza de maneira solitária.

CENA 10

Ode para um incansável lutador

A luta de Manguari, que é “feita de cotidiano”, do cotidiano se alimenta, pois, é ali que se encontram os conflitos e as grandes contradições do homem. A luta por uma sociedade mais justa e mais igualitária é componente essencial de sua vida, e sem ela, o sentido da existência desaparece. A derrota é apenas um momento, e os momentos devem ser superados pelo próprio movimento da história. Sua frustração com o filho não irá interferir no seu compromisso e afastá-lo de suas obrigações políticas e sociais. A cada dia fortalece mais em sua consciência a necessidade de levantar a voz em defesa da dignidade humana, pois acredita firmemente que “o humanista não é aquele que lamenta a pobre vítima e deplora a existência do crime na terra, o humanista é aquele que luta, que ajuda a desviar a mão do criminoso a impedi-lo de prejudicar”⁴²².

Pai e filho se despedem “sem rancor...” Não há mais o que falar, o que discutir...

Luca - ... tchau, pai... (*Manguari em silêncio faz o relatório*)... pai... estou saindo sem rancor... de coração leve... sem rancor, pai...

Manguari – (*Tempo*)... Sem rancor...

Luca - ... Posso lhe dar um beijo? (*Manguari quieto. Luca vai até ele lento. Beija a face de Manguari. Tempo.*) Tchau...

Manguari - ... Até logo, Luís Carlos... (p. 77)

Sempre fiel aos seus compromissos políticos, liga para Marco Antônio, companheiro de lutas, confirmando uma reunião para defender interesses de pensionistas, pois a luta não pode parar, “eu sempre estive ao lado dos que têm sede de justiça” (p. 75):

Manguari - ... Marco Antônio? Custódio... como vai? [...] os pensionistas do Departamento de Limpeza Urbana não estão recebendo pensão há dois meses... que há gente em situação desesperadora... vamos reunir agora à noite, você pode? então no mesmo lugar da semana passada, está bem? às oito.. um abraço, Marco... (p. 77)

As últimas palavras da peça são de Camargo Velho, que anuncia o fim da guerra e a redemocratização do país, quando o PCB consegue eleger um senador e quatorze deputados federais, conquistando uma significativa bancada na Assembleia Constituinte de 46.

⁴²² Cholokhov, M. *De toute mon âme apud KOUJINE*, O realismo socialista e o enriquecimento estético da arte. In: EGOROV, *Estética marxista e actualidade*, p.179.

Camargo Velho - ... Agora, com o fim da guerra contra a Alemanha, há grandes perspectivas de ascensão do movimento democrático... esse vai ser o nosso ano, companheiro!... as perspectivas são todas favoráveis a nós! (p. 77).

A música tema fecha o espetáculo:

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
Refletindo a prismação da luz solar
Rasga o coração vem te debruçar
Sobre a vastidão do meu penar.

5 - CONCLUSÕES

O percurso dramaturgico percorrido por Oduvaldo Vianna Filho, visando a afirmação de um teatro brasileiro *nacional e popular* foi identificado e discutido, a partir do estudo de cinco de suas peças, e, também, alguns de seus escritos teóricos. São bastante perceptíveis as suas preocupações em realizar uma obra que esteja em consonância com o seu pensamento ideológico. Constatamos que sua produção ensaística amparou o próprio constructo de cada uma de suas peças, que espelham sua inquietação ideológica, revelando uma estreita ligação entre suas afirmações teóricas e a formalização dramaturgica, e ambos se completam dialeticamente.

Nesse sentido, nos certificamos de que a discussão sobre o recorte proposto só poderia atingir satisfatoriamente os seus objetivos tendo como referência a análise dialética e marxista das obras em questão. O caráter do compromisso ideológico de sua obra possibilitou a verificação e confirmação da aplicação e configuração artística de alguns conceitos marxistas, como, por exemplo, a determinação da consciência pelo ser social ou aquele que aponta a prática como critério da verdade. Foi com essa perspectiva que encaminhamos toda a pesquisa que, segundo nosso critério, atingiu resultados bastante significativos, pois *julgamos ter conseguido apresentar algumas características da dramaturgia oduvaldiana que ainda não haviam sido contempladas pela crítica especializada.*

Identificamos e problematizamos a utilização dos conceitos *nacional e popular* – operadores de nossa análise – com o objetivo de demonstrar os processos utilizados pelo autor para os transformar em princípio formal de sua matéria dramaturgica, e comprovamos sua interferência no comportamento psicológico, político, ideológico e emocional dos personagens. Pudemos verificar, também, que a configuração da realidade se efetiva dramaturgicamente, tanto em sua forma realista quanto na utilização das estéticas que a extrapolam, visando conjuntamente a sua confirmação, ou seja, o realismo dialético rompe com o realismo puro, sem, contudo, abandonar seus princípios norteadores, oferecendo outras alternativas de abordagem e configuração formal da realidade. Registramos, a partir de um rigoroso estudo, o processo de amadurecimento do autor, identificando características que aproximam a pesquisa formal e o conteúdo político de suas peças. Como parte essencial do seu repertório dramaturgico, essa pesquisa se reforça e se amplia a partir do momento em que o autor se aproxima do pensamento brechtiano. Sob esse aspecto, verificamos um enorme crescimento técnico dramaturgico de sua obra, como podem comprovar nossas análises.

5.1 – *Rasga coração* resiste ainda

Ainda que tenhamos abordado peças escritas em diversos momentos históricos, e ressaltado sua inestimável contribuição ao desenvolvimento do teatro brasileiro, nossa pesquisa centrou-se na análise da peça *Rasga coração*, buscando confirmá-la como síntese dialética das conquistas formais e conteudísticas da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Ao conceituar as técnicas dramatúrgicas utilizadas na composição da peça – realismo psicológico e realismo dialético brechtiano – e analisar sua formalização na obra, pudemos confirmar o que vínhamos perseguindo enquanto objeto de estudo e pesquisa: a dramaturgia de Vianninha respondeu artisticamente aos momentos em que foi *convocada* a participar de um processo de discussão sobre a situação vigente e perspectivas das condições sociais e políticas.

Rasga coração, enquanto obra que coroa toda uma trajetória, apesar dos impedimentos que lhe foram impostos pela censura oficial, conseguiu, como poucas peças produzidas neste país, responder ao seu momento histórico sem comprometer sua qualidade artística. *Rasga coração* discute duas ditaduras sem ceder, sob nenhum aspecto, ao panfletário ou a uma crítica superficial e inconsequente. Ao aproximar e contrapor os dois momentos históricos, Vianninha, pretendeu mostrar o processo de configuração da realidade histórica e social no comportamento do seu personagem – um militante comunista que viveu intensamente essas transformações –, tudo apresentado através das ações do personagem central e na materialização, ou dramatização, cênica dos conflitos produzidos no enfrentamento de Manguari com a realidade mimetizada. A partir desse processo, forma-se sua personalidade política, ideológica e emocional.

Em relação ao tempo e ao espaço, abordados numa perspectiva bakhtiniana, o entendemos como fatos sociais e históricos que se modelam dramática e dialeticamente.

A interpretação dialética e materialista do tempo e do espaço tem tanto importância científica e teórica como também prática, pois toda a atividade social não é senão a ação recíproca entre os homens e os fenômenos e processos do mundo que possui características temporais e espaciais. Estas características determinam os meios, as formas, os ritmos e as direções da prática social e, portanto, é preciso considerá-las no trabalho, na vida política e social. O fator social determina em medida considerável os meios de luta de libertação. O meio geográfico desempenha um papel importante na distribuição e no desenvolvimento das forças produtivas. O espaço ocupado pelo país está bastante ligado ao fator tempo. Os fatores de espaço e tempo devem ser considerados na elaboração estratégia econômica, nas transformações sociais e culturais, na

criação de um sistema seguro de defesa do país contra as agressões imperialista, etc.⁴²³

A apropriação do conceito de cronotopo foi fundamental para a elaboração de nosso trabalho em torno da peça, pois nos proporcionou um entendimento mais apurado e uma maior capacidade para relacionar os elementos tempo e espaço e tratá-los como conceito literário aplicado à dramaturgia; a compreensão em torno configuração da “imagem cronotópica”, retirada da abstração conceitual em que às vezes é colocada, nos possibilitou perceber e registrar como a relação tempo/espaço influenciou, chegando mesmo a determinar comportamentos, uma vez que é concebida pelo seu criador como configuração dramaturgica da realidade.

Por meio da realização de uma análise detalhada, demonstramos que *Rasga coração* é uma peça que se pauta por uma discussão profunda sobre a realidade histórica brasileira, perpassada pelas lutas, conquistas e derrotas do trabalhador. Pauta-se, sobretudo, na discussão sobre a organização popular na luta contra regimes de exceção, como foi o caso do Estado Novo e da Ditadura Militar pós-64. Uma obra que não está destinada a se perder no tempo em função de um caráter imediatista, que visava ao único objetivo de servir essencialmente àquele momento histórico.

Houve, é claro, uma mudança de foco nas nossas reivindicações, pois, não enfrentamos mais ditaduras, mas a luta pela sobrevivência e pela transformação visando a uma sociedade mais justa continua na ordem do dia. Apesar do que sustentam alguns ao situarem a realidade no campo da linguagem e do discurso, “a credulidade da dona de casa romana fará que ela perca sempre de novo a sua luta pelo leite”⁴²⁴; e, em virtude disso, podemos sustentar que a peça, quarenta anos depois de escrita, nos apresenta um diagnóstico dos enfrentamentos do homem brasileiro contra uma sociedade que, guardados todos os avanços sociais, ainda está em débito com esse mesmo homem que a construiu. No campo estritamente político, se hoje conseguimos desfrutar de um regime democrático, foi porque homens como Manguari Pistolão dedicaram todas as suas horas a transformar a realidade. O movimento operário é suficientemente organizado para elaborar sua pauta de reivindicações e suas formas de mobilização. Os partidos políticos gozam de liberdade de ação. Podemos ler e encenar uma obra como *Rasga coração*, que

⁴²³ KRAPVINE, *O que é materialismo dialético?*, p. 104.

⁴²⁴ BRECHT, *A vida de Galileu*, p. 224.

foi proibida pela Censura Federal por aproximadamente seis anos, impedindo o seu autor de poder assistir à sua encenação antes de morrer.

Todas essas conquistas foram resultado de lutas como as que a peça nos mostra. *Rasga coração* é uma peça atual porque não permite cair no esquecimento uma parte significativa da nossa história; é atual porque coloca no palco o homem brasileiro pleno, com seus trejeitos, suas contradições, seus desejos; é atual porque insiste na afirmação da possibilidade de uma arte de caráter *nacional e popular*; é atual porque nos mostra um tempo de arbítrio e nos lembra que devemos estar alertas para garantir que não volte mais; é atual porque nos aponta a mobilização e a organização política como únicas alternativas para transformação da sociedade.

A análise da obra dramatúrgica de Vianninha nos mostrou, de maneira pujante, o homem brasileiro como ator principal na construção da nossa história, e aponta firmemente para a conquista de um tempo em que a igualdade social não seja mais motivo para embates, mas uma luta incansável para a sua preservação.

AARÃO REIS, Daniel. *Luís Carlos Prestes: um revolucionário entre dois mundos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, nd.

ALVES, Márcio Moreira. *68 mudou o mundo: a explosão dos sonhos libertários e a guinada conservadora num ano que valeu por décadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ARANTES, Aldinéia Cardoso, *O estatuto do anti-herói: estudo da origem e representação, em análise crítica do Satyricon, de Petrônio e Dom Quixote, de Cervantes*. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários). Universidade Estadual de Maringá, Paraná, 2008. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/acarantes.pdf> - Acesso em 14/02/2015.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARTE EM REVISTA 1. *Anos 60*. 2. ed. São Paulo: CEAC / Kairós, 1981.

ARTE EM REVISTA 2. *Anos 60*. 2. ed. São Paulo: CEAC; FAPESP; USP-ECA, 1983.

ARTE EM REVISTA 3. *Questão o popular*. 2. ed. São Paulo: CEAC; FAPESP; USP-ECA, 1983.

ARTE EM REVISTA 6. *Teatro*. 2. ed. São Paulo: CEAC / Kairós, 1981.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso – história e literatura*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 6ª. ed. Equipe de tradução (do russo): Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail; (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud; Yara Fratashi Vieira. 13ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BASBAUM, Leôncio. *História sincera da república de 1889 a 1930*. 4. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

_____. *História sincera da república de 1930 a 1960*. 4. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1981.

_____. *História sincera da República de 1961 a 1967*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política 1956-1961*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz E Terra, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio – expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*.

BERLINCK, Manoel T. *CPC Centro Popular de Cultura – UNE (O centro popular de cultura da UNE)*. Campinas: Papyrus, 1984.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Técnicas latino-americanas de teatro popular – uma revolução copernicana ao contrário (com o anexo Teatro do oprimido na Europa)*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BORNHEIM, Gerd. A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin – conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. (Org.) *Bakhtin – outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

BRECHT, Bertolt. *A vida de Galileu*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

_____. *Escritos sobre teatro 1*. Selección e traducción Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

_____. *Escritos sobre teatro 3*. Selección Jorge Hacker. Trad. Nélide Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.

_____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Poemas: 1913-1956*.

_____. *Teatro Dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRITO, Lucelmo Lacerda. Medellín e Puebla: epicentros do confronto entre progressistas e conservadores na América Latina. *Revista Espaço Acadêmico*, no. 111, agosto de 2010. Disponível em

<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/10681/5854>. Acesso em 02/07/2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 12^a. ed. São Paulo: FAPESP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11^a. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARNEIRO, Glauco. *História das revoluções brasileiras (com uma análise do Brasil de 1964-1988)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

CARONE, Edgard. *A terceira república (1937-1945)*. 3^a. ed. São Paulo: Difel, 1976.

_____. *A república nova (1930-1937)*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1982.

_____. *O P.C.B. – 1922 a 1943*. São Paulo: Difel, 1982a.

_____. *O P.C.B. – 1943 a 1964*. São Paulo: Difel, 1982b.

_____. *O P.C.B. – 1964 a 1982*. São Paulo: Difel, 1982c.

_____. *O estado novo (1937 - 1945)*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1984.

_____. *O que é ideologia*. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUÍ, Marilena et al. *Política cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

COLEÇÃO PRÊMIOS. *Monografias 1979*. Rio de Janeiro: MEC / INACEN, 1983.

_____. *Monografias 1980*. Rio de Janeiro: MEC / INACEN, 1983.

COSTA, Cristina. *Censura em cena – teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp / FAPESP / Imprensa Oficial, 2006.

_____. *Teatro e censura – Vargas e Salazar*. São Paulo: Edusp / FAPESP, 2010.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas*. 4 ed. (nova edição ampliada). São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz E Terra, 1967.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Trad. Iná Camargo Costa. Campinas, SP: Unicamp, 1994.

DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DEL ROIO, Marcos. *A classe operária na revolução burguesa: a política de alianças do PCB: 1928-1935*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

DEPOIMENTOS V. *Personalidades teatrais – depoimentos*. Rio de Janeiro: MEC / SEC / SNT, 1981.

DIAS, Everardo. *História das lutas sociais no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

DIONYSOS Nº 18. Rio de Janeiro: MEC / DAC-FUNARTE / SNT, 1974.

DIONYSOS Nº 22. *Os Comediantes*. Rio de Janeiro: MEC / DAC-FUNARTE / SNT, 1975.

DIONYSOS Nº 23. *Especial: Teatro do Estudante do Brasil; Teatro Universitário – Teatro Duse..* Rio de Janeiro: MEC / DAC-FUNARTE / SNT, 1978.

DIONYSOS Nº 24. *Especial: Teatro de Arena*. Rio de Janeiro: MEC / DAC-FUNARTE / SNT, 1978.

DIONYSOS Nº 25. *Teatro Brasileiro de Comédia*. Organizadores: Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira. Rio de Janeiro: MEC / DAC-FUNARTE / SNT, 1980.

DIONYSOS Nº 26. *Teatro Oficina*. Organizador: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: MEC / DAC-FUNARTE / SNT, 1982.

DOMONT, Beatriz. *Um sonho interrompido: o Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964)*. São Paulo: Porto Calendário, 1997.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DULLES, John W Foster. *Anarquistas e comunistas no Brasil (1900-1930)*. Trad. César Parreiras Horta. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

DULLES, John W. F. *O comunismo no Brasil (1935-1945): Repressão em meio ao cataclismo mundial*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EGOROV, A. et al. *Estética marxista e actualidade*. Trad. Filomena Matos. Lisboa: Prelo, 1975.

ENGELS, Friedrich. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Textos*: volume 1. Tradutor não identificado. Revisão: Graça. São Paulo: Edições Sociais, 1975.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo – as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FARIAS DOS SANTOS, Priscila. A participação dos freis dominicanos no regime militar brasileiro. In: Revista Historiador, no. 02, ano 02, dezembro de 2009. Disponível em <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/doi/priscila.pdf>. Acesso em 03/07/2015.

FÁVERO, Osmar (Org.). *Cultura popular e educação popular – memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FREDERICO, Celso (Org.). *A esquerda e o movimento operário 1964/1984 - Vol. 1 A resistência à ditadura 1964/1971*. São Paulo: Novos Rumos, 1987.

FREI BETTO. *Batismo de sangue – os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FREIRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro: em torno das projeções de tipos sócio-antropológicos em personagens nacionais do século XIX e do atual*. Texto organizado e apresentado por Edson Nery da Fonseca. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1979.

GADELHA, Carmen. *Da inútil e pretenciosa arte de censurar*. In: ENSAIO TEATRO No. 5. Yan Michalski (Coordenador). Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a06v2447.pdf> - Acesso em 21/11/2013.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *Campeões do mundo: mural dramático em dois painéis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GOMES, Thiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920*. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000133306&fd=y> - Acesso em 21/11/2013.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas* – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução e seleção: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, nd.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. In: ARTE EM REVISTA 6. *Teatro*. 2. ed. São Paulo: CEAC / Kairós, 1981.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência* – o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Editores Associados Ltda, 1984.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho* – o Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 5. tiragem (2010). Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem* – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloisa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

IANNI, Octavio. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumna Maria Simon (coord.); Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O método Brecht*. Trad. Maria Silvia Betti. Revisão técnica Iná Camargo Costa. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KRAPIVINE, V. *Que é o materialismo dialético?* Trad. G. Mélnikov. Moscou: Progresso, 1986.

KONDER, Leandro. *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. A questão da ideologia na ficção literária. Revista Semear 5. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem_10.html Acesso em 18/06/2014.

_____. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Memórias de um intelectual comunista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz E Terra, 1971.

_____. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975.

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: RelumeDumará / Prefeitura, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 3. reimpressão. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Unicamp, 2008.

LENIN, Vladimir I. *Esquerdismo, doença infantil do comunismo*. 4. ed. Trad. Luiz Fernando. São Paulo: Símbolo, 1978.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *A questão do nacional-popular na dramaturgia / teatro no Brasil*. Revista Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura – UnB. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/viewArticle/8327> - Acesso em 21/11/2013.

_____. *Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise*. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2502.pdf - Acesso em 21/11/2013.

MACKENZIE, Norman. *Breve história do socialismo*. Trad. Vera Borba. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: nd, MEC / SNT.

_____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã (I - Feuerbach)*. 2. ed. Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.

MICHALSKY, Yan. *O palco amordaçado – 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (Seleção). *O melhor teatro – Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.

MIR, Luis. *A revolução impossível – a esquerda e a luta armada no Brasil*. São Paulo: Best Seller / Círculo do Livro, 1994.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

_____. *Vianinha: cúmplice da paixão (uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho)*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORAIS, Fernando. *Olga – A vida de Olga Benário Prestes, judia comunista entregue a Hitler pelo governo Vargas*. 16. ed.revista. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin – criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

MOSTAÇO, Edelcio. *O espetáculo autoritário – pontos, riscos, fragmentos críticos*. [São Paulo]: Proposta Editorial, 1983.

_____. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. [São Paulo]: Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros – cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Eitora UFMG, 2013.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder e saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). *PCB: vinte anos de política 1958-1979 (documentos)*. São Paulo: LECH, 1980.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAZ, Carlos Eugênio. *Viagem à luta armada: memórias romanceadas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz E Terra, 1979.

_____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Teatro em movimento (1959-1984)*. São Paulo: Hucitec, 1986

_____. *Teatro em pedaços (1959-1977)*. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEIXOTO, Fernando. (Org.) *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

_____. (Seleção, organização e notas). *Vianinha – teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno – crítica teatral (1947-1955)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1956.

_____. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PRESTES, Anita Leocádia. *Luiz Carlos Prestes: o combate por um partido revolucionário (1958-1990)*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

QUARTIM DE MORAES, João (Org.). *História do marxismo no Brasil: os influxos teóricos*. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. *História do marxismo no Brasil: Teorias. Interpretações*. Campinas: Unicamp, 2007.

QUEIROZ, José J. (Org.). *A igreja dos pobres na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

REIS, Dinarco. *A Luta de classes no Brasil e o PCB (2 Vols.)*. São Paulo: Novos Rumos, nd.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA / CADERNO ESPECIAL 2. *Teatro e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. 3ª. reimpressão. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária – um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROXO, Marcos; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. Tese doutoramento em Sociologia Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da USP, 1986.

SANTOS, Raimundo. *A primeira renovação pecebista: reflexos do XX congresso do PCUS no PCB (1956-1957)*. Belo Horizonte: Oficina do Livro, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Un teatro de situaciones*. Textos escogidos e presentados por Milchel Contat y Michel Rybalka. Trad. Mirta Arlt. Buenos Aires: Editorial Losada, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Cultura e política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

_____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969. In: Les temps modernes, n° 288, juillet 1970.

_____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SEGATTO, José Antonio. *Breve história do PCB*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989.

SILVA, Antonio Ozai de. *História das tendências no Brasil (origens, cisões e propostas)*. 2ª. ed. (revisada e ampliada). São Paulo: Edição do Autor, nd.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Armando Sérgio da. (Org.) *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo – 1930-1964*. 9ª. ed. Tradução coordenada por Ismênia Tunes Dantas. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. 4ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.

SOUSA, Alexandre Ricardo Lobo de. *O teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes: o povo, a nação, o imperialismo e a revolução (1961-1964)*. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1734/000306896.pdf?sequence=1> - Acesso em 21/11/2013.

TITARENKO, A. I. et ali. *Fundamentos da ética marxista-leninista*. Trad. Iú Melnikov. Moscovo: Progresso, 1982.

VARGAS, Índio. *Guerra é guerra, dizia o torturador*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!*. Campinas: UNICAMP, 1991.

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes / UNICAMP, 1991.

VIANNA, Marly (org.). *Pão, terra e liberdade: memória do movimento comunista de 1935*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça; Arquivo Nacional, 1985.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Nossa vida em família – 2ª. versão*. São Paulo: Geprom, 1972.

_____. *Oduvaldo Vianna Filho/1: teatro*. Organização: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1981.

_____. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro. MEC – Serviço Nacional de Teatro, 1968.

_____. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

_____. *Rasga coração*. In: MICHALSKI, Yan (Seleção). *O melhor teatro – Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.

_____. *Rasga coração*. Cópia mimeografada.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VILLARES, Rafael de Souza. *O nacional-popular no teatro do CPC da UNE: a visão de Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar*. Disponível em <http://portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Rafael%20de%20Souza%20Villares%20-%20O%20nacional%20Popular%20no%20teatro%20%20%20%20do%20cpc%20da%20une.pdf> - http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem_14.html - Acesso em 21/11/2013.

VINHAS, Moisés. *O Partido: a luta por um partido de massas (1922-1974)*. São Paulo: Hucitec, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZILBERMAM, Regina. *O nacional-popular na era da globalização: revendo ideias dos anos 70*. Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses. Revista Semear 5. PUC Rio Nd. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem_14.html - Acesso em 21/11/2013.