

DANILO HENRIQUE FARIA MOTA

**O NACIONAL-POPULAR E A DRAMATURGIA DE
VIANINHA NO CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC) DA
UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES (UNE)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA (MG)
2018

DANILO HENRIQUE FARIA MOTA

**O NACIONAL-POPULAR E A DRAMATURGIA DE
VIANINHA NO CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC) DA
UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES (UNE)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estudo em Artes Cênicas: Conhecimento e Interfaces da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes.

UBERLÂNDIA (MG)
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M917n Mota, Danilo Henrique Faria, 1992-
2018 O nacional-popular e a dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) / Danilo Henrique Faria Mota. - 2018.
150 f. : il.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1301>
Inclui bibliografia.

1. Artes cênicas - Teses. 2. Teatro político brasileiro - Teses. 3. Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-1974 - Teses. 4. Estética comunista - Teses. I. Arantes, Luiz Humberto Martins, . II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



O Nacional- Popular e a Dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)

Dissertação defendida em 27 de fevereiro de 2018.

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes - Orientador(a)

Participou por meio de vídeo conferência

Profª. Drª. Fátima Antunes Silva – UFU

Participou por meio de vídeo conferência

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel - UEPB

MOTA, Danilo Henrique Faria. **O Nacional-Popular e a Dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. 2018. 150f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes (orientador)
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profa. Dra. Fátima Antunes Silva
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

Agitação e Propaganda marxista: *(um sujeito com uma máscara, barbudo, em volta de uma máquina.)* Cartaz, se lê: *um espectro ronda o Brasil – o espectro do artista subversivo. Proletários de todos os países, uni-vos!* Dedico à força que a gente tem na cabeça, no estômago, nas pernas... Da frase seleta cepecista: Sem a colaboração da Universidade, este trabalho jamais poderia ser escrito.

AGRADECIMENTOS



“O firme sempre retorna”.

O novo e o velho que acompanhem esses singelos agradecimentos. Agradecer é um ato simbólico de retorno. Sim, agradeço a firmeza dourada de cada gente, pessoa, povo, artista, massa, público e humano que durante os vinte quatro meses de investigação me convidaram a observar os pés no chão.

Quero agradecer meu orientador, Luiz Humberto Martins Arantes, por me incentivar na pesquisa, pela paciência e por abrir a minha escuta aos prazos acadêmicos como metáforas de uma responsabilidade intelectual.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa que foi essencial para minha dedicação exclusiva aos estudos e a pesquisa.

Também agradeço, aos discentes do curso de graduação em Teatro, na disciplina Teatro Brasileiro, por me receber com carinho no estágio a docência e pela paciência em ouvir um aprendiz em seu ofício dialético.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e o Instituto de Artes, agradeço pelo apoio e oportunidade em divulgar a minha pesquisa em terras paulistas, mineiras e baianas.

Com afeto, agradeço em especial, aos discentes do curso de Teatro, Luciano, Ingrid, Dennys, Dandhara e Ana Laura pelas aventuras efêmeras, fortificantes e prazerosas e por apostarem as fichas em um ato cênico-político de frear os movimentos do cortejo “carnavalesco-utópico-revolucionário” nas leituras dramáticas.

E agradeço a Universidade Federal de Uberlândia, no conjunto de discentes, docentes, técnicos que lutam por uma Universidade para além dos muros acadêmicos e que enfrentam rotineiramente a árdua tarefa de manter a base fixa, sem desmoronar. Eu agradeço aos espaços transitórios e impermanentes que cultivei durante minha trajetória acadêmica.

Meus sinceros agradecimentos, aos técnicos administrativos, Ana Carolina Tannús (Nina) e Luiz Carlos Leite. A Nina, o meu abraço fraterno, agradeço pelas conversas, pelo profissionalismo na condução dos trabalhos corporais de segunda a quinta-feira, pela sensibilidade em preparar os territórios férteis para que nós discentes

possamos movimentar livremente no espaço e tempo frenético do cotidiano acadêmico. Ao Luiz Leite, mestre das palavras, eu agradeço pelos encontros de quinta-feira no Ateliê de Dramaturgia e pela união de esforços de jovens poetas aprendizes, com fome e sede de criar, manipular, experimentar, testar e arriscar as palavras nos sonhos.

Finalmente, agradeço a minha mãe Regina, a minha vó Emília e a minha madrinha Maria Lúcia pela dedicação, compreensão, firmeza, e sutileza. São três mulheres revolucionárias que são espelhos d'água e a fortaleza das minhas ideias, imagens e sentimentos de querer ultrapassar as barreiras do mundo.

Por fim, agradeço a memória de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), um companheiro de viagem, que poeticamente me conduziu ao mergulho solitário para compartilhar a imensidão das palavras, da lua, dos risos, das bandeiras, da luta, da rua, dos personagens, dos sentimentos e da sabedoria milenar. Agradeço e em matéria de gratidão que sua obra seja minha guia no Brasil de norte a sul. Viva Vianinha!

A luta entre o rochedo e o mar, com poesias. Que a festa continue... Evoé Baco.

A Voz do Povo

*Meu samba é a voz do povo
Se alguém gostou
Eu posso cantar de novo
Eu fui pedir aumento ao patrão
Fui piorar minha situação
O meu nome foi pra lista
Na mesma hora
Dos que iam ser mandados embora
Eu sou a flor que o vento jogou no chão
Mas ficou um galho
Pra outra flor brotar
A minha flor o vento pode levar
Mas o meu perfume fica boiando no ar.*

(João do Vale – O Poeta do Povo- 1965)

RESUMO

MOTA, Danilo Henrique Faria. **O Nacional-Popular e a Dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. 2018. 150fs. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

A presente dissertação tem o objetivo de abordar o projeto nacional-popular no Teatro Brasileiro, por meio da análise da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), escritas no período anterior ao golpe civil-militar de 1964 (*A Mais-Valia Vai Acabar seu Edgar* -1960, *Quatro Quadras de Terra* – 1963 e *Os Azeredo mais os Benevides* – 1964). Trata-se de uma pesquisa que se debruçou sobre as estruturas estéticas, políticas, dramáticas da produção cultural e política do CPC, no sentido de verificar a recepção do teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) e da assimilação dos pressupostos do Teatro Épico de Bertolt Brecht no Brasil.

Palavras-chave: Vianinha. Teatro Político. Estética Marxista. Épico. Popular.

RÉSUMÉ

MOTA, Danilo Henrique Faria. **O Nacional-Popular e a Dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. 150fs. Dissertation (Maîtrise en arts de la scène) - Programme d'études supérieures en arts du spectacle de l'Institut des Arts de Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

La présente thèse vise à aborder le projet national-populaire dans le théâtre brésilien, à travers l'analyse de la dramaturgie d'Oduvaldo Vianna Filho dans le Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), écrite avant le coup d'État civile-militaire de 1964 ((*A Mais-Valia Vai Acabar seu Edgar* -1960, *Quatro Quadras de Terra* – 1963 et *Os Azeredo mais os Benevides* – 1964)). Cette recherche a porté sur les structures esthétiques, politiques et dramaturgiques de la production culturelle et politique du CPC, afin de vérifier la réception du théâtre d'agitation et de propagande (*agitprop*) et l'assimilation des présupposés du Théâtre épique Bertolt Brecht au Brésil.

Mots-clés: Vianinha. Théâtre politique. Esthétique marxiste. Épique. Populaire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: VIANINHA DO TPE, ARENA AO CPC: NOVOS CAMINHOS PARA UMA DRAMATURGIA NACIONAL	
1.1 O projeto político-ideológico do nacionalismo e populismo no Brasil.	16
1.2 Vianinha e Guarnieri na militância política-estudantil: o caminho teatral amador do TPE.	20
1.3 O repertório eclético estrangeiro no TBC: a juventude teatral procura o autor nacional.....	29
1.4. Novos dramaturgos brasileiros: os seminários de dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo.	33
1.5. O exercício dramaturgico de Vianinha em Bilbao Via Copacabana e Chapetuba Futebol Clube: o cômico e o realismo em questão.....	38
1.6. A pedagogia nacional-popular gramsciana orienta a defesa de um teatro nacional.....	47
1.7 O artista diante da realidade: Vianinha do Arena ao CPC.	51
CAPÍTULO 2: A REVISTA POLÍTICA DE VIANINHA: POR UMA SÁTIRA DIDÁTICA E POPULAR	
2.1: Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo: arte e política a serviço da Mais-valia vai acabar seu Edgar.	59
2.2: Agitação e propaganda na dramaturgia do CPC da UNE: a revista política de Vianinha e as influências de Piscator.	65
2.3 A construção dramaturgica e dialética da Mais-valia Vai Acabar seu Edgar.	82
CAPÍTULO 3: A QUESTÃO DA TERRA NO CENTRO DA AÇÃO DRAMÁTICA: AS PEÇAS CAMPONESAS DE VIANINHA NO CPC	
3.1. O caminho da revolução: a terra no centro da ação dramática.	100
3.2 A organização dos trabalhadores rurais: por uma categoria estética popular.....	106
3.3 Os experimentos dramaturgicos do Teatro Épico em Brecht por Vianinha: o teatro participante.	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
ICONOGRAFIA.....	137

INTRODUÇÃO

Escrever para o povo – dizia meu mestre – que mais posso querer!... Escrever para o povo é escrever para o homem de nossa raça, de nossa fala, três coisas inesgotáveis que nunca acabamos de conhecer. Escrever para o povo é chamar Cervantes, na Espanha; Shakespeare, na Inglaterra; Tolstoi, na Rússia. É o milagre dos gênios da palavra. (Antonio Machado)

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha (1936-1974), artista revolucionário de seu tempo, pesquisou com profundidade a realidade brasileira e propôs fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira.

Pesquisar a dramaturgia de Vianinha no período de 1961 a 1964 no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) representou um avanço para Artes Cênicas, por resgatar do esquecimento os raríssimos estudos disponíveis sobre a experiência teatral do CPC. A pesquisa se situa nas matrizes do conhecimento da Dramaturgia e da História do Teatro Brasileiro, com ênfase nos temas do Teatro Político Brasileiro, Teatro Épico-Dialético, Escrita Dramatúrgica, Memória e Dramaturgia Brasileira.

Observar com o olhar épico da distância, por meio das leituras, escritas, debates, comunicações orais constituíram a base de um amadurecimento intelectual sobre a matéria da dramaturgia de Vianinha. A minha tentativa não foi desmascarar as ideias dominantes, mas apresentar ao leitor a atmosfera de efervescência cultural e política no Brasil dos anos de 1960, na discussão dos movimentos culturais que marcaram a proposta de um trabalho novo e revolucionário para o país.

Meu objetivo ao iniciar a pesquisa, quando comecei a estudar as peças de Vianinha, era verificar no movimento de organização da cultura do CPC, o processo que levou a juventude e intelectualidade brasileira em promover arte e política a serviço da revolução socialista. Busquei acompanhar os caminhos dramatúrgicos que Vianinha forneceu para propor uma reflexão da arte enquanto arte educativa. A produção artística de Vianinha apareceu como um trabalho cultural de visão marxista voltado para a realidade brasileira.

Repensar o passado e não o passado apenas aceito ou repetido apontou as diretrizes para analisar a cultura brasileira de forma crítica, sem cair no vazio de conceitos abstratos. O conjunto de memórias reveladas na trajetória de Vianinha no Teatro Paulista do Estudante (TPE), Teatro de Arena de São Paulo e no Centro Popular de Cultura (CPC), revelaram ao pesquisador a importância do projeto político-cultural para o país em uma perspectiva de ação política para os estudantes e a intelectualidade brasileira na luta diária para emancipação da classe trabalhadora.

O nome de Vianinha liga-se a esses movimentos culturais de arte engajada, que na mobilização política e cultural do país nos anos de 1960, surgem como referências ao encaminhamento do artista no processo revolucionário na luta de classes pelo proletariado.

O desafio da pesquisa foi apontar as vantagens da arte descolonizada e desalienada, por meio das contribuições da dramaturgia de Vianinha e do pensamento dos artistas engajados que compreenderam a realidade sufocante de um país subdesenvolvido no processo de dominação/alienação que elege uma cultura de elite respaldada pelo autoritarismo para combater a cultura produzida pelo povo. O CPC como movimento cultural envolveu artistas e intelectuais no processo de construção de uma alternativa que superasse a alienação produzida pela cultura dominante.

A partir da teoria do nacional-popular em Antonio Gramsci (1978), foi possível compreender o conceito de nacional-popular como possibilidade de registrar o passado histórico cultural brasileiro como patrimônio da classe trabalhadora. O filósofo italiano incidiu na pesquisa em referência teórica para abordar o conceito de Cultura como relações históricas determinadas pela produção material do indivíduo. Para o autor a Cultura é um valor histórico, um modo de organização e uma perspectiva de visão de mundo do sujeito político.

Apreender o real, poetizar a realidade, falar com eloquência, o teatro como sonho do falador, as peças de resistência, a voz do poeta, as palavras faladas, são elementos de composição dramática que migram de meros valores conceituais à compreensão para as amplas massas. Vianinha como dramaturgo falador, escreveu para enfrentar o desafio apontado por Brecht “descer fundo e mais fundo”, para penetrar nas contradições vivas de sua época, no conhecimento do ser humano e na capacidade de escrever para o povo.

As condições de produção teatral de cada época corresponderão uma problemática particular, tais obras surgem do árduo trabalho de fazer e refazer. A obra

de Vianinha no CPC resgatada do esquecimento precisou ser organizada para tentar explicar o silêncio que cerca a obra-prima da dramaturgia brasileira presente na produção teatral dos Centros Populares.

Enxergar a dramaturgia de Vianinha no CPC como instrumento de luta política, me fez recordar as minhas experiências no movimento estudantil universitário e no trabalho de ator na cena de rua, “*Eu acuso*” direção de Yaska Antunes na temática do direito à memória e verdade em evento acadêmico na Universidade Federal de Uberlândia sobre os cinquenta anos do Golpe Civil-militar Brasileiro. Brecht e Vianinha foram os primeiros artistas revolucionários que contribuíram para a minha formação intelectual e artística. As articulações hipotéticas sobre a função educativa do teatro, do problema da dimensão social da arte e se o teatro deve ou não estar subordinado à consciência política produziram faíscas que se materializaram na escrita.

Para o trabalho os livros de três pesquisadoras mulheres constituíram ferramentas de mergulho para o aprendiz a mergulhador, que com barbatanas e máscara iniciou-se o mergulho na essência da obra teatral de Vianinha para apreciar sua contribuição como estudioso, artista, crítico, autocrítico, agitador político, intelectual na consolidação da dramaturgia brasileira no campo da estética e política. O livro de Carmelinda Guimarães, *Um ato de Resistência, o Teatro de Oduvaldo Vianna Filho* (1984) é pedra fundamental por ser pioneiro, em dar uma visão geral da obra e mergulhar no universo biográfico de Oduvaldo Vianna Filho. *Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo* (1999), a historiadora Rosangela Patriota discute o significado histórico e teatral na obra de Vianinha durante os tempos da ditadura militar e principalmente estabelece um diálogo com as peças numa perspectiva de engajamento político. A pesquisadora Maria Silvia Betti, escreveu as etapas da carreira de Vianinha na obra *Oduvaldo Vianna Filho* (1997), que tem como fio condutor a análise do ideário nacional popular do teatro dos anos 1960. As três obras exercem o diálogo da visão crítica que coaduna com o pensamento do teatro contemporâneo trazendo à luz as experiências estéticas no campo da dramaturgia, lançando material para capturar as bases de produção do Teatro Político Brasileiro.

Desta maneira, o tema desta pesquisa é o estudo do projeto nacional-popular do teatro na obra dramaturgical de Oduvaldo Vianna Filho, a partir das experiências do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), no período de 1961 a 1964. A dramaturgia de Vianinha é tomada como objeto de estudo, para analisar a linguagem, as formas épico-dialéticas de representação da realidade, os

instrumentos do pensamento e a palavra no centro do acontecimento dramatúrgico extraídas das seguintes peças: *A Mais-Valia Vai acabar, seu Edgar* (1960), *Quatro Quadras de Terras* (1963) e *Os Azeredo mais os Benevides* (1964).

Sendo assim, o texto da dissertação está organizado da seguinte maneira. O primeiro capítulo: *Vianinha do TPE, Arena ao CPC: novos caminhos para uma dramaturgia nacional*, o leitor acompanhará a trajetória artística de Vianinha nos três movimentos culturais (TPE, Teatro de Arena e CPC) para construção de um novo caminho para dramaturgia brasileira. Temas como populismo, nacionalismo, realismo, luta de classes, cultura dominante, arte engajada são discutidas nesse capítulo para compreensão do papel político das organizações culturais e grupos teatrais dos anos de 1960 em torno do projeto nacional-popular.

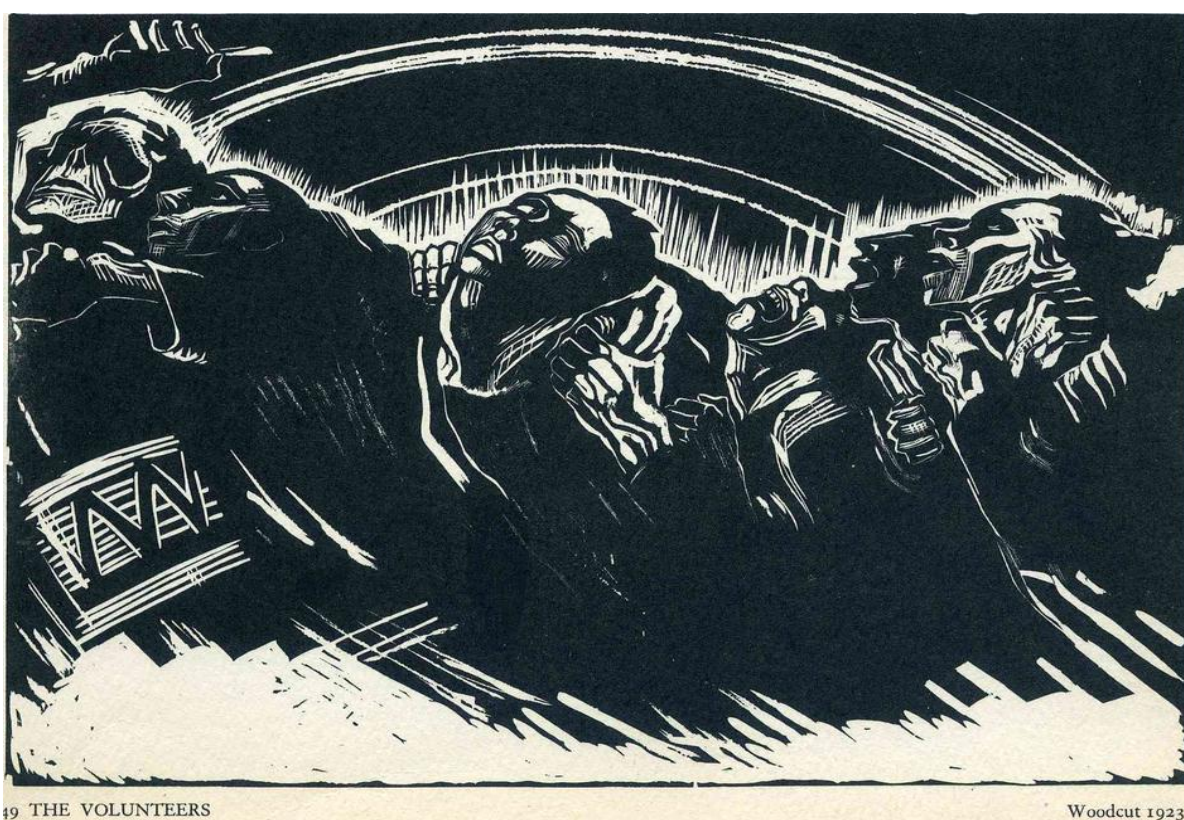
O segundo capítulo: *A Revista Política de Vianinha: por uma sátira didática e popular*, tem o objetivo verificar a primeira experiência de teatro de agitação e propaganda no contato de Vianinha com os pressupostos estéticos e políticos da vanguarda comunista. Na peça teatral *A Mais-Valia Vai acabar seu Edgar*, que inaugurou a primeira fase do CPC, o leitor observará o caminho dramatúrgico de Vianinha na escolha de um tema político para construção de uma peça didática sobre o mecanismo de exploração do capitalismo.

Finalmente, o terceiro capítulo: *A questão da terra no centro da ação dramática: as peças camponesas de Vianinha no CPC*. Nesse capítulo, o centro do debate é as influências do Teatro Épico de Bertolt Brecht na dramaturgia de Vianinha. Para isso o tema da reforma agrária e organização do trabalhador rural na luta política colocam-se em pauta nas peças de temática rural de Vianinha, *Quatro Quadras por Terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*.

1

VIANINHA DO TPE, ARENA AO CPC:

NOVOS CAMINHOS PARA UMA DRAMATURGIA NACIONAL.



49 THE VOLUNTEERS

Woodcut 1923

Eu gostaria de fazer peças
para o feijão com arroz do teatro.
Eu quero ser profissional de teatro,
um autor profissional

Oduvaldo Vianna Filho

Imagem:
KOLLWITZ, Käthe. The Volunteers. 1923.

1.1 O projeto político-ideológico do nacionalismo e populismo no Brasil.

No Brasil desde o segundo pós-guerra, os temas recorrentes na discussão política estavam relacionados à temática ideológica do desenvolvimentismo, democratização e modernização. O período da política brasileira de 1945 a 1964 destacou-se por governos de tendências ideológicas ao estilo do nacionalismo e do populismo, por exigência da acumulação do capital necessária à industrialização dada pelas forças produtivas (capital nacional, capital estrangeiro, trabalhadores assalariados, sob a hegemonia do Estado).

A manifestação política do populismo iniciou-se pela ideia de liderança de massas pela forma de imobilização política e o nacionalismo por sua vez surgiu como ideologia que inspirou as linhas de ação das organizações de esquerda brasileira (o Partido Comunista Brasileiro, sindicatos e entidades estudantis). Naquele tempo, a ideologia marcava o caráter contraditório de uma realidade sobre uma falsa consciência definida pela tentativa de legitimação da hegemonia da classe dominante.

Na medida em que os homens não estão, na prática, em condições de resolver determinadas contradições, recorrem inevitavelmente a uma solução ideológica. Por isso é possível afirmar que a ideologia é uma projeção na consciência das incapacidades práticas; é um reflexo das limitações impostas pela precariedade dos graus de controle alcançados sobre a natureza e a história. Mediante a ideologia tem-se a ilusão de compreender o que na sua realidade não se compreende, ou crer-se estar explicando o que não se está em condições de explicar. (ECHEVERRIA, CASTILHO, 1973, p.15)

A manifestação concreta do populismo no Brasil marca com o fim da ditadura Vargas em 1945 e transcorre no processo político até o golpe civil-militar de 1964. Em meados da década de 1950, a partir do governo de Juscelino Kubitschek a ascensão do nacionalismo como política ideológica inaugurou a fase de hegemonia dentro do Estado Brasileiro.

Para Wellfort (1980, p.26), o governo Kubitschek estabeleceu na política brasileira a luta hegemônica pelos interesses de classe “o populismo brasileiro, (...) em qualquer de suas formas só podem ser compreendidas adequadamente como expressão política de interesses determinados de classe”.

O populismo brasileiro recebe o aspecto de fenômeno de massas, porém as classes sociais em determinados momentos toma por circunstâncias históricas a aparência de massa.

A compreensão desse fenômeno se dá pela especificação de classe seja no populismo como no nacionalismo, ambos utilizam a noção de povo e massas como

slogan do movimento. Assim, todo populista gritava nos comícios a palavra povo e os ideólogos nacionalistas tentavam conceituar em seus livros a ideia de povo. Os dois movimentos pensavam em agir em nome do povo dentro de uma estrutura política do interdito para consagração da ideologia dominante.

Uma teoria da ideologia deve desdobrar-se na explicação do pensar/agir (estrutura ideológica e estrutura política) e pensar/agir (estrutura ideológica e sistema inconsciente)... Assim, devemos interrogar-nos não apenas pelo *não dito* no discurso, mas também, e principalmente, por aquilo que é *interdito*, proibido de ser dito porque foi reprimido. (FILHO, 1979,p.21, grifos nossos).

Nessa descrição da teoria da ideologia, o processo de massificação da classe trabalhadora é vinculado ao resultado de sua manipulação real através dos aparelhos ideológicos do Estado (jornal, rádio, televisão, discursos político etc.). Essa manipulação tem caráter nas raízes do individualismo político na democracia e da personalização de um poder. Compreender esses limites de manipulação torna-se dado importante para analisar as formas de pensamento e ação do movimento de trabalho cultural do Teatro Paulista do Estudante (TPE), Teatro de Arena de São Paulo e Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Igualmente, podemos citar as experiências do CPC da UNE no plano político-ideológico na época de sua criação, pois para entender o CPC, temos que o compreender dentro do quadro social da época, que era populista. No entanto, estamos longe de querer enquadrar a experiência do CPC em dois campos opostos: as defesas radicais ou as críticas severas. Porém, para avaliar o CPC, devemos levar em consideração o panorama político da época, com a renúncia do Governo Jânio Quadros e a luta pela legalidade do governo Goulart. A renúncia e a tentativa de golpe para impedir a posse de Goulart, foram fundamentais para o surgimento do clima que originou o CPC. A partir de dados objetivos, a produção artística do CPC representou um interessante motivo para a avaliação concreta desse período, neste caso a própria prática da dramaturgia.

O CPC da UNE tinha como objetivo criar uma ferramenta pedagógica, disposta a motivar, predispor e criar atitudes favoráveis à participação política das pessoas e pela finalidade desejada pelos integrantes de produzir a cultura com a participação popular. Em depoimento em 1980, Carlos Estevam Martins integrante do CPC, comenta sobre as discussões, intenções e finalidades da criação do CPC com objetivo de um trabalho educativo no plano cultural, que abrisse possibilidades de transformação da realidade da classe trabalhadora.

O CPC tinha em vista dar uma contribuição para que o homem do povo pudesse superar as inúmeras dificuldades, as enormes desvantagens que ele enfrenta para adquirir uma consciência adequada da sua real situação no mundo em que vive e trabalha. Basicamente, nós éramos pessoas de classe média, a maioria de classe média baixa. As camadas e classes sociais que existiam acima de nós (a classe média alta, a burguesia, os latifundiários e assim por diante) não nos interessavam. (ESTEVAM, 1980, p. 82)

O termo *povo e massas*, muito utilizado no período do populismo e nacionalismo, mesmo na contemporaneidade nos dá uma falsa ideia da noção dos conceitos. São demasiados abstratos, serviram apenas como alimento retórico do populismo e nacionalismo, “o equívoco original está na concepção do povo: os nacionalistas, mesmo os mais radicais, falaram sempre em nome do povo, em nome da comunidade nacional”. (WEFFORT, 1980, p.37). Para Nelson Werneck Sodré citado por Marilena Chauí (1983), a definição do conceito de povo deve ser compreendida segundo uma situação histórica, determinada e de condições materiais de existência, tomando como base a divisão da sociedade em classes. O autor explica o conceito.

(...) compondo-se de classes, camadas e grupos diferentes, o povo apresenta contradições internas. Admiti-lo como formando uma unidade é pura ilusão. Povo, no Brasil, hoje, assim, é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia que tem seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por estes. (...) Estão excluídos do povo, agora e sempre, enquanto classes, os latifundiários, a alta burguesia e a média comprometidas com o imperialismo, como os elementos da pequena burguesia que o servem. (SODRÉ, 1961, apud CHAUI, 1983, p.75)

Ao mesmo tempo Weffort (1980, p.28) sobre o aspecto político-ideológico da mistificação do poder, da falsa ideia de unidade, e da representação do Estado entre os indivíduos, define, “o *populismo é, no essencial, a exaltação do poder público, é o próprio Estado colocando-se através do líder em contato direto com os indivíduos reunidos na massa*”. (*grifo do autor*). O populismo como forma espontânea é uma forma de exaltar uma imagem (Getúlio Vargas, JK, Jânio etc.), desembocando a manipulação “da massa” à esperança mítica do Estado para solução dos seus problemas.

Wellfort (1980) nos ensina que é preciso indagar as posições e relações de classes no cenário político brasileiro inserido pelo populismo e nacionalismo, para melhor compreensão do fenômeno da manifestação política de massas. As próprias relações de classes não se situam de maneiras típicas. As formas de expressão da classe burguesa e proletária no desenvolvimento histórico capitalista tendem a organizar racionalmente sua ação política para defesa de seus interesses. Quaisquer das duas classes essenciais ao sistema capitalista podem manifestar-se como massa, a expressão

de uma determinada classe que procura colocar-se no cenário político, tendem a se manter em uma estrutura de hegemonia através da divisão social em classes. O proletariado brasileiro na década de 1950, não conseguiu se colocar como massa, porém as premissas nacionalistas e populistas dadas “a massa”, imprimiu características como (*passiva, amorfa e atrasada*) criou-se a partir de então, uma ilusão para camuflar o verdadeiro caráter de classe. A burguesia da época colaborou para mascarar a luta de classes e reforçar a sua posição dominante.

O sentimento brasileiro, “ser brasileiro” nessa época recai sobre as contradições antagônicas entre as classes causando uma ilusão frenética no cenário de acirramento dessas lutas, contribuindo para o obscurecimento da divisão real da sociedade em classes. Os nacionalistas e os populistas em certo modo faziam a defesa dos interesses das massas populares. As ideologias nos países subdesenvolvidos são recebidas com privilégios acabando por se tornar a ideologia oficial daquele país, “a ideologia nasce, pois, dentro do Estado ou em associação com ele”. (WEFFORT, 1980, p.40)

No Brasil, no governo Kubitschek em 1955, é inaugurado as atividades do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)¹, que foi a mais importante agência ideológica do nacionalismo até 1964. Os estudos do ISEB eram orientados pelas temáticas do subdesenvolvimento, imperialismo, alienação e reforma agrária.

Desde o governo Vargas, os nacionalistas sem qualquer ligação com as classes trabalhadoras, sempre se colocaram como auxiliares do governo federal. O Nacionalismo da época, segundo Weffort (1980) poderia ser dividido em dois tipos: o nacionalismo defendido pelos políticos demagogos burgueses e o defendido pela esquerda brasileira. O primeiro tipo: o reformismo nacionalista, expressa diretamente ao nível do Estado formado por grupos políticos, tecnocráticos e militares situados no aparelho do Estado ou associados a ele, o segundo tipo: o populismo nacionalista e o conjunto da esquerda brasileira influenciado por eles, oriundo de uma visão de aliança da esquerda com a burguesia nacional para lutar contra o imperialismo.

Em resumo dado por Weffort (1980, p. 42) “o nacionalismo foi pouco mais que uma forma pequeno-burguesa de consagração do Estado, mas ao Estado com a realidade no sistema capitalista brasileiro”.

¹ O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), foi criado em 1955, no Rio de Janeiro, era um órgão vinculado ao Ministério de Educação e Cultura do governo Juscelino Kubitschek . O Instituto era destinado ao estudo, ao ensino e à divulgação das ciências sociais. Foi extinto após o golpe militar brasileiro de 1964. Tinha como membros grandes intelectuais como Nelson Werneck Sodré, Antônio Cândido, Cândido Mendes, Hélio Jaguaribe, Carlos Estevam Martins e como colaboradores Celso Furtado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Abdias Nascimento.

Na visão pequena burguesa do populismo nacionalista há o fascínio diante do Estado, uma mistificação ambígua causada pelo poder de ocultar a verdade. Representou o momento de observar o Estado como expressão política dos interesses da classe dominante e de outro lado como expressão ambígua dos interesses gerais da sociedade. Em qualquer sociedade capitalista, a ambiguidade do Estado representa a expressão política da dominação econômica da classe burguesa e das contradições dentro da sociedade que supunha representar. O nacionalismo nasce no âmbito do Estado e no populismo o líder quem efetiva a ideologia.

1.2 Vianinha e Guarnieri na militância política-estudantil: o caminho teatral amador do TPE.

A década de 1960 ficou marcada pela efervescência política e cultural no Brasil. Foram momentos de disputa política e ideológica no campo das mobilizações dos estudantes secundários, universitários, na organização dos movimentos sociais e no acirramento da luta de classes no país. Eram tempos propícios para o surgimento de grupos e organizações culturais na tarefa política de contestar o projeto político-cultural da classe burguesa.

Surgem os movimentos culturais, o Teatro Paulista do Estudante (TPE) (1954), o Teatro de Arena de São Paulo (1953) e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) (1961), que disputariam um novo projeto político-cultural para o país. Estudantes, artistas e intelectuais da esquerda comunista brasileira se unem na perspectiva de um trabalho novo e revolucionário.

Os personagens dessas histórias não se confundem, o nome de Oduvaldo Vianna Filho liga-se a esses movimentos culturais do TPE, Arena ao CPC. O artista e dramaturgo Vianinha como ficou conhecido projetou-se no cenário teatral brasileiro através de sua militância política no campo da dramaturgia e na participação em torno do projeto nacional-popular.

Por volta de 1954, aos 18 anos, Vianinha é estudante de arquitetura no Mackenzie em São Paulo e começa a fazer teatro amador no Teatro Paulista do Estudante (TPE). Filhos de intelectuais comunistas, Vianinha e Guarnieri – não se conheciam pessoalmente na militância estudantil - ao ingressarem ao TPE, eram jovens

inquieta, atenta às mudanças da sociedade e militantes estudantis da Juventude Comunista ²(UJC) ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Guarnieri relembra que durante a juventude comunista, ele e Vianinha foram colocados em uma tarefa de organizar o Teatro para Estudantes, com objetivo de criar um grupo de teatro amador para aproximar os estudantes da esfera cultural do país e com a proposta de formar novos quadros no setor estudantil.

Então quando surgiu essa reformulação do teatro, eu disse: vamos fazer o Teatro Paulista do Estudante! Mas como? Quem são os caras que estão mais próximos e que topam fazer esse negócio? E de cada local começou a vir gente para formar o teatro para estudantes. Gente que nunca tinha se visto. Foi a primeira vez que vi o Vianinha. Nós dois tínhamos a mesma tarefa, que era formar o Teatro Paulista do Estudante e ampliar o quadro de participantes. O que não era difícil, já que a efervescência existia, havia a questão da identidade, de procurar fazer alguma coisa, de tirar o país do marasmo porque a gente se sentia parado. A sociedade, por sua vez, já ambicionava por possibilidades concretas de acontecer alguma coisa. (GUARNIERI apud BARCELLOS, 1994, p.228)

A efervescência cultural no início dos anos 1960 esteve ligada à luta da esquerda comunista através dos temas: reforma agrária, reforma urbana, anti-imperialismo, capital estrangeiro, socialismo, democracia etc. As atividades desenvolvidas pela esquerda comunista brasileira, naqueles anos pré-1964, definiriam o trabalho cultural de visão marxista voltado para a realidade brasileira.

Para Guarnieri em entrevista a Barcellos (1994), chegar à formulação do teatro do estudante, seria uma questão de aproximação do movimento estudantil com a classe trabalhadora, o teatro era uma expressão moderna que se procuraria discutir a questão social, embora o público que frequentava os teatros era composto pela maioria da elite empresarial e classe média paulista.

O teatro do estudante seria o espaço dessa relação de participação cultural e da possibilidade de organização política dos estudantes como define Guarnieri em depoimento.

Mas, para me dedicar mesmo, foi por acaso, e esse acaso, foi o movimento estudantil. Não sabíamos realmente como fazer a moçada atuar, adquirir de qualquer maneira uma consciência. E nós achávamos que o campo cultural estava sendo deixado de lado. Teríamos que incentivar os estudantes a terem uma vida mais ligada às artes, à cultura em geral. Nós íamos às companhias de teatro pedir ingressos para dar a grêmios, entidades etc. E nessa época eu assisti a um espetáculo maravilhoso, que fiquei embasbacado com ele. Fui

² A União da Juventude Comunista é uma organização política brasileira fundada oficialmente em 1927, a UJC foi a principal organização da juventude responsável pela criação da UNE em dezembro de 1938.

diversas vezes assistir, foi o Canto da Cotovia. E dali então, surgiu a ideia da formação do Teatro Paulista do Estudante, que fizemos como uma missão muito mais de política estudantil, do que fazer teatro realmente. Achamos que o Teatro Paulista do Estudante poderia influir no estudante paulista, no sentido de que ele adquirisse uma organização melhor, uma existência mais positiva. E o que aconteceu, foi que esse movimento serviu para nós, particularmente para mim e para o Vianinha como indicador de caminho. O que a gente devia fazer era aquilo mesmo. Deixar de pensar em muita coisa, fechar o leque um pouco e ir para o teatro. (GUARNIERI apud BRASIL, 1981, p. 63).

O TPE foi organizado com a ajuda do teatrólogo italiano Ruggero Jacobbi, que participou da primeira fase do grupo teatral paulista Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Jacobbi apostou no empreendimento ao se aproximar do movimento estudantil durante um curso que ministrara. A ideia do diretor era agrupar estudantes para fazer teatro com a proposta de discutir os problemas sociais do país. Para Carmelinda Guimarães, “O TPE é um ponto de discussão da realidade nacional.” (1984, p.22).

Reuniões, pensamentos, ideias, encontros e articulações políticas dos jovens Vianinha e Guarnieri, fizeram se aproximar de Ruggero Jacobbi como recorda Guarnieri, “O Ruggero tinha uma cabeça fantástica, com grande sensibilidade política. Apostou suas fichas em nós, mesmo sem ter nos visto trabalhar.” (MORAES, 2000, p.52)

Ruggero fez com que Vianinha e Guarnieri retomassem as leituras interrompidas pela militância política na tentativa de passar por uma formação cultural amparada na literatura brasileira.

A gente lia muito pouco até se profissionalizar. Depois, percebendo que não sabíamos nada e que havia um buraco deixado pelo nosso imediatismo, foi a fase de sair e comprar aquela pilha de livros, principalmente de literatura brasileira. Compramos tudo de Machado de Assis. Como estudante, mal conhecíamos Jorge Amado e José Lins do Rego. O pior de tudo é que éramos estudantes que nem íamos a aula... (MORAES, 2000, p. 53)

As reuniões de organização do TPE estabeleceu o objetivo do grupo: a atividade teatral seria o meio de organizar os estudantes de lado a lado do trabalho artístico voltado para a classe trabalhadora. Os espetáculos teatrais seriam apresentados em diretórios acadêmicos estudantis, sindicatos, praças públicas, portas de fábricas etc. Guarnieri relatou o principal objetivo do TPE.

Era a organização estudantil. O teatro como meio. Mas como a existência concreta do TPE, estávamos em confronto aberto com as formas teatrais existentes. A gente inclusive compreendia e admirava o trabalho o TBC enquanto organização de empresa, valorização do ator, como artista e

profissional, valorização do papel de diretor, cuidado da montagem, esforço mais ou menos coletivo, etc. Mas a gente percebia também que tudo que era feito pelo TBC não tinha relação consequente com a realidade brasileira. Era um teatro de nível cultural, mas não era aquela a nossa proposta. Os espetáculos deles não tinham uma preocupação com o país, com o público, não se situavam onde estavam sendo feitos. Era quase que apenas uma cópia e mesmo quase que uma imposição daquilo que vinha sendo feito fora. (GUARNIERI apud PEIXOTO, 1979, p. 96)

O TPE foi registrado oficialmente no cartório do 4º Registro de Títulos e Documentos de São Paulo, como sociedade civil de direito privado, sem fins lucrativos. Em cinco de abril de 1955, a ata de fundação foi realizada na Rua Santa Ifigênia 269, apartamento³ 3, por jovens estudantes secundários e universitários, e demais interessados. Presente à reunião de fundação esteve Jacobbi que por proposta de Vianinha, presidiu a reunião e esclareceu que tal entidade, já estivera em projeto e que também naquela ocasião tivera a oportunidade de interessar-se pelo empreendimento. Usando da palavra em nome dos presentes, Jacobbi deu por fundado o TPE.⁴

A ata de fundação, foi lida por Guarnieri a Fernando Peixoto, revelam os objetivos específicos do projeto político-cultural a serem desenvolvidos pelos militantes políticos.

(...) promover a divulgação da arte cênica em meio aos estudantes secundários e universitários, promover espetáculos periódicos destinados a seus sócios, colaborar com todas as iniciativas que venham contribuir para a solidificação de nossa cultura, segundo determinação da Diretoria, ouvido o Conselho Artístico; promover a cooperação e a união entre os grupos de teatro amador de escolas de ensino médio; incentivar por todos os meios a cultura teatral; pronunciar-se quanto a todas as iniciativas que venham direta ou indiretamente contribuir para o desenvolvimento de seus objetivos. (GUARNIERI apud PEIXOTO, 1979, p. 98)

O desenvolvimento do projeto do TPE influenciou no início dos anos de 1960, a proposta de trabalho do Centro Popular de Cultura como afirma Guarnieri “o documento de criação do TPE traz as ideias básicas que posteriormente apareceriam no CPC.” (GUARNIERI, apud BACELLOS, 1994, p. 229). As inquietações dos membros do TPE estavam na busca consciente por um teatro popular, de valorização do teatro nacional como meio de organização política e de uma alternativa de romper com o esquema profissional formulado pelo teatro comercial.

³ Apartamento dos pais de Vianinha, Oduvaldo Vianna e Deocélia Vianna, ambos intelectuais comunistas.

⁴ Os 12 fundadores do TPE eram Gianfrancesco Guarnieri (presidente), Raimundo Duprat (vice presidente), Pedro Paulo Uzeda Moreira (primeiro-secretário), Júlio Elman (segundo secretário), Oduvaldo Vianna Filho (tesoureiro), Vera Gertel, Diorandy Vianna, Mariúsa Vianna, Maria Stella Rodrigues, Henrique Libermann, Natacha Roelavim e Sílvio Saraiva. (MORAES, 2000, p. 53)

Vianinha, Guarneiri e Vera Gertel, que participaram do Teatro Paulista do Estudante, eram jovens que iriam impulsionar a proposta de criação de uma linguagem teatral política e ideológica que pudesse discutir o Brasil social e político. Seria a busca de um teatro de conotação política e social como afirma Fernando Peixoto.

Buscavam uma linguagem e uma montagem de cenas e de espetáculos que provocassem uma reflexão crítica sobre o significado, sobre a realidade política que estava se vivendo e a necessidade de transformação da realidade, em busca de uma esquerda, de uma participação, de uma militância. (PEIXOTO apud, TEIXEIRA, NIKITIN, 2004)

Em artigo escrito para a estreia do TPE, Ruggero Jacobbi fixou as metas a perseguir pelo grupo.

Há muitos anos estamos lutando pela constituição do TPE, isto é, um grupo de amadores capazes de realizar um programa não apenas ‘teatral’ (no sentido da descoberta de vocações ou talentos), mas também ‘cultural’ e ‘popular’, apresentando obras literárias dignas de estudo ou de divulgação, e realizando um esforço positivo de conquistar paulatinamente plateias mais ou menos afastadas do teatro ‘oficial’, começando pelo próprio público estudantil. (MORAES, 2000, p.53)

O TPE estreou a peça *A rua da igreja*, do autor irlandês Lennox Robinson, no Teatro de Arena em 1955, a concepção da montagem era do Ruggero Jacobbi. O repertório das peças apresentadas pelo TPE seguia a dramaturgia de J.B Priestley e Labiche, o primeiro inglês e o segundo francês.

Na época da estreia da *Rua da igreja*, os participantes do TPE começaram a entrar em divergências de ordem ideológica. Vianinha após a estreia queixou-se a Guarneri sobre a montagem do texto de Robinson “Essa peça não tem nada a ver com a agente” (MORAES, 2000, p. 54). As divergências se deram, pelo fato que um dos objetivos do TPE era criar um movimento de apoio aos autores nacionais.

A próxima apresentação do espetáculo Guarneri e Vianinha decidiu não apresentar a peça, causando divergências no grupo, o motivo seria pela tomada de duas posições no TPE: a primeira formada por integrantes que queriam apenas representar uma peça teatral, sem a preocupação da autoria do texto, e a segunda formada por Guarneri e Vianinha preocupados em queimar a cabeça com o repertório engajado e em fazer teatro com o compromisso político. Guarneri afirma “Imagine que surgiu uma oposição contra nós dentro da estrutura recente do TPE. Sentíamos que havia muito preconceito contra qualquer coisa que cheirasse partido.” (MORAES, 2000, p.54)

Guarnieri relata que a primeira peça teatral apresentada pelo grupo impulsionou a reação de questionar a relação existente do repertório comercial e da posição política adotada no projeto inicial do TPE de valorização dos autores brasileiros.

Pois é, essa era a angústia. Quando o TPE fez a primeira peça, *A rua da igreja*, nós também não gostávamos. Achávamos que tínhamos que mudar, dar um passo à frente. Nesse convívio a gente procurou consolidar alguma coisa em relação ao repertório. Sempre havia o questionamento: fazer isso por que, para quê? (GUARNIERI apud TEIXEIRA, NIKITIN, 2004)

A angústia é devido à posição ideológica e política do TPE. Guarnieri realça a problemática do grupo em não aceitar o que se escrevia na época. As perguntas formuladas *Por que* e *Para quê* possuíam a finalidade de tentar responder outra pergunta: ao reproduzir uma peça no palco, qual é o limite entre o entretenimento e a função social da arte?

A posição adotada pelo grupo, de não querer buscar na dramaturgia brasileira anterior a fase do TPE, revela um dado importante como diagnostica Guarnieri, “mas não aceitando o que se escrevia na época, não havia peças. Abílio⁵ no TBC, por exemplo. Não era a nossa. Ligávamos a Abílio à burguesia, era um autor burguês” (GUARNIERI apud PEIXOTO, 1979, p.102).

Os ensaios dos espetáculos do TPE eram feitos no próprio Teatro de Arena que sedia o espaço para o grupo. Logo depois, os membros do TPE passaram a integrar o Elenco Permanente do Teatro de Arena nos palcos e apresentações externas. Os repertórios dos espetáculos do Teatro de Arena eram inspirados no TBC: peças clássicas, peças policiais, comédias inglesas e comédias americanas. Guarnieri manifesta certa insatisfação com a escolha do repertório das peças do TPE e da

⁵ Abílio Pereira de Almeida (São Paulo SP 1906 – São Paulo SP 1977) foi um autor, produtor e dramaturgo mais montado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Em 1948, o TBC inaugura sua fase com a montagem do texto de Abílio, *A Mulher do próximo*, peça que enfoca a desagregação dos costumes na alta burguesia paulista. O crítico teatral Yan Michalski traçou algumas observações sobre o Abílio, “autor polêmico, geralmente combatido pela crítica e bem-sucedido na bilheteria. Abílio escrevia quase sempre sobre a burguesia paulistana, da qual era um ilustre representante. Sua familiaridade com a sua própria classe social é um elemento-chave das suas comédias, sob forma de observações críticas pertinentes, pitorescas e comunicativas, mas prejudicadas por um forçado espírito de moralismo, e visando em geral - e frequentemente com sucesso - a uma repercussão de escândalo, o que condenava a sua dramaturgia a uma evidente superficialidade. Por outro lado, o alcance eminentemente local da sua temática fez com que a maioria das suas peças fosse montada e consumida exclusivamente em São Paulo.” (ABÍLIO Pereira de Almeida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa351618/abilio-pereira-de-almeida>>. Acesso em: 16 de Ago. 2017.

intelectualidade paulista ter encontrado no grupo certo fascínio na proposta de organização da juventude na área cultural.

Mas aconteceu que no meio da intelectualidade, o TPE começou a ser a “menina dos olhos”. A menina dos olhos seria o Teatro Paulista do Estudante, e junto com isso vinha aquela coisa toda o Teatro Paulista do Estudante anterior com Paschoal Carlos Magno. (...) E veja só, a escolha da peça não tinha nada a ver com a vontade que tínhamos de falar da sociedade, não tinha nada disso. Era uma pecinha com espírito das madames, com espírito da burguesia paulista, como o TBC, que já tinha instalado como o teatro da burguesia paulista e como referência de qualidade. O TPE for um pouco comprado, vamos dizer, por essa intelectualidade paulista. (GUARNIERI apud TEIXEIRA, NIKITIN, 2004).

O encontro da intelectualidade com a juventude brasileira traz uma importante referência, revelada por Guarnieri sobre o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) de Paschoal Carlos Magno.⁶ A menção do TEB torna-se um dado importante para a História do Teatro Brasileiro, mesmo não deixando implícita a observação, podemos comparar a criação do TPE, com os objetivos de criação do TEB (criado no Rio de Janeiro, em 1937 por Paschoal Carlos Magno). O TEB tinha os objetivos de imprimir na situação decadente do teatro brasileiro, um apelo à difusão cultural por meio de peças teatrais com oportunidade social e de cunho educativo, além disso, proporcionava aos estudantes, através de concursos e prêmios escreverem as peças que deviam representar. Paschoal, idealizador do projeto, quando chegou da Europa após ausências diplomáticas, percebeu o enfraquecimento do teatro brasileiro e propôs criar uma proposta cultural aliada a um bom repertório para a juventude brasileira se expressar e organizar culturalmente por meio do teatro.

Eu tinha chegado da Europa e via aqui a situação melancólica do teatro brasileiro, um teatro sem muita orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação. Digo melancólico, porque havia uma crescente ausência de público e um número cada vez maior de companhias que multiplicavam seus frágeis esforços, suas energias sem encontrar eco por parte da plateia e da imprensa. (...) percebendo que nada se pode fazer nesse país sem o apoio dos estudantes, apesar da má vontade de algumas autoridades de ontem, de hoje e de sempre, percebendo que nada se pode fazer aqui sem a participação dos moços. (...) reuni na casa da minha mãe, dezenas de jovens planejando criar o Teatro de Estudante do Brasil. (MAGNO, 1978, p.3).

⁶ Paschoal Carlos Magno teve uma importante participação no cenário do movimento estudantil no final da década de 20, ele ajuda a fundar em 13 de agosto de 1929, no Rio de Janeiro, a Casa do Estudante, entidade que iria representar os universitários e mais tarde daria fruto com a criação da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 13 de agosto de 1937.

No horizonte do teatro amador organizado pela juventude, o jovem Vianinha em 1955, abandonou no segundo ano a faculdade de arquitetura, decidiu dedicar-se ao teatro e a política. Porém a decisão de desligar-se do Mackenzie foi um choque para seu pai Oduvaldo Vianna, “Empolgado com o teatro, larguei a faculdade, para grande tristeza de meu pai, que me advertia que teatro não é profissão que sustente ninguém.” (MORAES, 2000, p. 56).

O dilema enfrentado por Vianinha apontou o desejo do pai em ver o filho cursando uma faculdade, tendo outra profissão e o seu desejo de fazer teatro. Após a saída do Mackenzie, Vianinha meditava sobre a proposta de José Renato de junto com Guarnieri e outros membros do TPE compor o elenco permanente da próxima montagem do Teatro de Arena, *Escola de Maridos*.

O ingresso em uma companhia teatral profissional possibilitou Vianinha e Guarnieri criar condição de questionar a geração do teatro comercial e dos atores oriundos do teatro amador, “Entendemos que não era apenas o teatro amador que podia influenciar; o teatro profissional não estava orientando da forma que achávamos correta. E nos convencemos de que seria justa a luta no Arena”. (MORAES, 2000, p. 58)

O TPE e o Teatro de Arena seriam grupos autônomos, funcionando com administrações independentes de colaboração mútua.

O Arena nos daria o material necessário (refletores, caixas de som etc.) a produção de nossos projetos. Já pensávamos em fazer teatro de rua, mas esbarrávamos na questão da falta de repertório. Em contrapartida nós serviríamos de elenco de suporte. Foi uma grande jogada do Zé Renato. Ele tinha visto que nosso pessoal era bom e que de graça, ganharia três ou quatro atores. (MORAES, 2000, p.59)

A parceria do TPE e Teatro de Arena renderam algumas divergências entre os dois grupos por questões de embate entre amadores e profissionais, mas no Teatro de Arena foi possível o TPE aprofundar todo o trabalho de conscientização do teatro voltado para a realidade nacional como proposta formulada pelo TPE. Dada a fusão, o elenco do Teatro de Arena se dividiu quanto a incorporação do TPE.

No documento firmado entre os grupos, o elenco permanente seria obrigado a dar espetáculos em fábricas, escolas, clubes, etc., a preço de custo, não visando lucro, ficando tais espetáculos limitados ao número de cinco por mês. Guarnieri lembra ainda, que o acordo teria um prazo de um ano, podendo ser renovado e os membros do TPE não perderiam suas características de amadores, pois os atores não eram pagos,

recebiam somente como grupo para manutenção. O Teatro de Arena pagava normalmente os atores profissionais que tinha.

O TPE tinha intenção de continuar suas atividades, e não somente nos palcos convencionais. Eles queriam fazer apresentações em escolas, colégios, clubes e principalmente em fábricas – e um grupo amador dificilmente conseguiria fazer tudo isso. Por isso foi importantíssimo aquele acordo com o Arena que, mais tarde, resultou na fusão entre os dois grupos. Não havia muita diferença de idade entre os atores profissionais do Arena e os amadores do TPE, éramos todos muito jovens. A ideologia é que diferenciava os dois grupos. Eu acredito que o Arena não tinha uma ideologia determinada, uma ideologia política, eu quero dizer. E nós tínhamos de sobra. Esta parceria permitiu que os dois grupos chegassem a algumas conclusões. (...) Dentro do Arena percebemos que todos os planos que reservávamos para o TPE só seriam realizados se tivéssemos uma estrutura profissional por trás. O objetivo principal, claro, era poder viver do teatro, ou viver o teatro. E deu certo, não é? O movimento teatral da época nasceu a partir desta fusão entre os dois grupos. (GUARNEIRI, 2004, p. 68).

A fusão entre os dois grupos, gerou um movimento teatral de injeção de um espírito novo de trabalho preocupado com: a forma de interpretação brasileira, a realidade do país, formação do público, dramaturgia brasileira e da consolidação do projeto político-cultural aliado à luta da transformação social do país.

Contudo, o interesse do Teatro de Arena na fusão seria de ordem econômica, e do TPE de ordem estrutural, quando os dois grupos se juntam, a ideia consistiu em formular uma proposta de mudar as diretrizes do teatro brasileiro, rompendo com a imposição do teatro comercial, buscando a criação de um repertório teatral atrelada à proposta do grupo TPE (apoiar as obras de autores nacionais e pela valorização da dramaturgia nacional).

Ao colocar em prática o projeto, o pessoal do TPE ficaria a cargo de organizar conferências, debates, aulas, reuniões, palestras para formação cultural do elenco e conscientização dos problemas teóricos e práticos do teatro.

Com a fusão, foi o fim do TPE, mas deu origem a um novo grupo. Para Guarnieri com a entrada de novos membros ao Teatro de Arena, significou a mudança do grupo e a possibilidade de agarrar a fidelidade de determinadas ideias e valores ao projeto político-cultural, “O que existia já não era mais nem o antigo TPE nem o antigo Arena. Houve injeção de um espírito novo de trabalho, de inquietação, trazido pela gente que vinha do movimento estudantil, que vinha de lutas concretas”. (GUARNIERI apud PEIXOTO, 1979, p.101)

Com o fim do TPE em 1956, por conseguinte é incorporado ao elenco do Teatro de Arena os jovens atores vindos do TPE, Vianinha e Guarnieri, ambos entreiam

profissionalmente no Teatro de Arena em *Escola de Maridos* de Molière. Em documento escrito, Vianinha mencionou criticamente os primórdios do Teatro de Arena na fase anterior à fusão com o TPE.

O Arena era um teatro como outro qualquer – talvez a única diferença fosse a de que era um teatro pior do que os outros. Um repertório comercial, feito por atores pouco expressivos, e principalmente pouco preocupados com tudo – inclusive com o teatro, que era um passatempo entre famílias. (MORAES, 2000, p.52)

1.3 O repertório eclético estrangeiro no TBC: a juventude teatral procura o autor nacional.

Para Leslie Hawkins Damasceno (1994), o TBC no período de 1948 a 1964, foi o primeiro teatro de repertório estável da cidade de São Paulo, poucas peças de autores brasileiros eram produzidas nos primeiros anos do TBC, críticas apontaram o TBC como dependente do teatro estrangeiro e preocupado com a estética do espetáculo canalizando recursos artísticos nacionais a serviço da elite burguesa angariada pelo capital estrangeiro. O TBC formou-se em decorrência através dos seguintes seguimentos: do crescimento industrial urbano em São Paulo, do surgimento da burguesia paulista e do resultado da acumulação do capital por meio da industrialização no período (1956 a 1961) do governo de Juscelino Kubitscheck.

O crescimento industrial destinado à indústria naval e automobilística fortificou o sentimento nacionalista herdado das políticas nacional-populistas de Getulio Vargas. Em seu governo, Kubitschek, recebeu apoio da burguesia, permitindo a consolidação do mercado cultural hegemônico e abrindo espaço para a construção do projeto político-cultural da classe burguesa.

O modelo cultural inaugurado pelo industrial Franco Zampari no TBC, pode ser comparado por um protótipo do sistema de empresa-comércio preocupado com a estrutura do mercado de industrialização da obra cultural. O sistema se configurava no abastecimento do repertório cultural dirigidas à demanda da elite paulista, por meio da montagem de textos clássicos e alternando com comédias variadas do teatro comercial, no esforço de criar um repertório eclético para a burguesia.

Com efeito, o TBC foi o protótipo do teatro profissional liberal contemporâneo brasileiro: os meios de produção teatral eram controlados pela hierarquia empresário-diretor, mas contribuições da equipe de técnicos e artistas eram valorizadas, tanto em termos financeiros como em termos de prestígio profissional; a escala de salários era variada dentro do grupo (um

star-system modificado acabou prevalecendo), mas a segurança econômica – relativamente à falta de segurança da maioria dos atores – permitia o crescimento artístico. Artistas e equipe técnica estrangeiros eram frequentemente contratados, e estes, ao lado da contribuição da EAD, enriqueceram as produções do grupo. O caráter de companhia estável de repertório dava ao TBC a suficiente sensibilidade para a reação do público que lhe permitia substituir peças que não fossem bem recebidas. As peças produzidas eram dirigidas à demanda do mercado existente – essencialmente classe alta no início dos anos TBC -, mas havia também um esforço para criar e expandir esse mercado. Apresentou-se o teatro “social” – teatro de aspectos da vida de tendência existencialista e/ou psicológica -, a começar pelas peças europeias e americanas contemporâneas (Pirandello, Sartre, T. Williams). (DAMASCENO, 1994, p. 86).

No ano de 1955, o TBC entra em crise e os artistas começam a se desligar da companhia para fundar suas próprias companhias teatrais. A dimensão do profissionalismo no Teatro pelo TBC representou o fascínio dos jovens artistas amadores. Os jovens amadores associados ao processo de militância política encaravam o TBC como vínculo da ideologia da classe dominante e da supremacia na valorização dos padrões estéticos burgueses, criando o deslumbramento para o espetáculo teatral sem raízes com o nacional.

A conexão de Arte e Política começam a se desdobrar no movimento estudantil na geração de Vianinha e Guarnieri. Vianinha explica que: “a juventude que chegava ao teatro estava marcada pelas lutas nacionalistas, pela radicalização ideológica, pela percepção da política como atividade que todos praticavam conscientes ou não”. (MORAES, 2000, p.49).

Em 1973, Vianinha fala sobre sua preocupação na formação cultural da população brasileira, em uma entrevista feita por Luís Werneck Vianna. Ele questiona a realidade e encara o teatro como organismo cultural ligado às necessidades e problemáticas da classe trabalhadora. Na mesma entrevista Vianinha faz uma crítica sobre a produção teatral dos anos de 1940, confrontando as experiências do TBC no setor de abastecimento cultural eclético da classe burguesa paulista.

O teatro brasileiro até 36/37 tinha uma grande atividade ligada às necessidades de comportamento imediato do público, do povo. Aquele comportamento imediato que não questionava a realidade. Que não questionava os seus aspectos – que é a comédia de costumes, a revista... Mas de qualquer maneira era um teatro que atingia largos setores da população, de muita militância, de muita vida profissional etc. (...) E se desenvolve e cria o TBC, que novamente volta a esse aspecto de abastecimento cultural cotidiano, constante. E a participação do teatro constante no público – mas daí já ligado a uma problemática de um público mais alto e então muito interessado no abastecimento cultural eclético: em tomar conhecimento de Pirandello, de Tennessee Williams, de Arthur Miller, de absorver a cultura

mundial presente. Não para um instrumento de ação imediato, mas um abastecimento mesmo. Um abastecimento pra conhecimento... É a burguesia em ascensão, a burguesia industrializada. Então, com o aparecimento do TBC, surgiu a juventude com vontade de fazer teatro, disponível pro teatro. Uma juventude criada pelo próprio TBC, que formou atores, diretores, escolas de teatro, manifestações de teatro. O jornal voltava a falar de teatro, os atores iam pra televisão dar entrevista, anúncios em jornal, tudo isso cria novamente o gosto pelo teatro. Agora, esses setores vão pra lá e grande tradição do teatro popular está terminada em 36/37. O que o TBC retoma é a atividade teatral profissional, mas não a grande tradição de luta popular. Então, essa juventude que chega, chega com todos os problemas que existem em 1955/56 no país: as grandes lutas nacionalistas existiam nas ruas e então essa juventude quer trazer pro teatro isso, que não sente no TBC. (VIANNA FILHO, 1999, p.164)

O trecho acima se trata de um documento de extraordinária importância histórica, Vianna encara o teatro brasileiro com coragem e seriedade, sua preocupação era em torno da função social da arte, e para ele, o teatro desde 1945 estava à margem da realidade social brasileira. A preocupação dos artistas da geração do teatro comercial nos anos de 1940 era com o aspecto estético da obra sem bases intelectuais e de pesquisa sólida, ou seja, a arte pela arte.

No início dos anos de 1960, Vianinha comenta sobre a plateia do TBC: “assistia a Ibsen e a Pirandello sem notar diferença alguma, o TBC habitou a burguesia a valorizar a beleza formal, ”vazia e oca”, desprezando a função cultural da arte dramática”. (MORAES, 2000, p.58)

A preocupação com o valor estético na elaboração do espetáculo é fruto da ideologia da classe dominante, sugerindo assim o consumo do produto de arte esteticamente sólido desligado da realidade brasileira. As pretensões de beleza formal, plástica do espetáculo e do estilo de interpretação dos atores com valores psicológicos na superficialidade da emoção, são fatores de decisão do produto de arte escolhido para alimentar os anseios de uma classe burguesa.

Vontade e critério era a base para a construção do repertório eclético dos espetáculos do TBC. A demanda do mercado cultural paulista era uma justificativa dada pelo empresário Zampari, para a não valorização da dramaturgia brasileira. A atriz brasileira Cacilda Becker que participou do TBC na fase dos diretores italianos, esclarece que a escolha de autores brasileiros seria um processo de amadurecimento sobre a necessidade de uma nova dramaturgia brasileira.

O autor nacional, com exceção de Abílio Pereira de Almeida e Edgard da Rocha Miranda, não consistia preocupação profunda de nossos diretores, embora sempre dissessem e nos impusessem a necessidade de uma dramaturgia nossa. Não se sentiam, entretanto, competente para dirigir e

montar textos nacionais. Confessavam. Nelson Rodrigues não era compreendido nem sentido por Celi ou Salce. E Ziembinski não conseguiu convencê-los a montar *Senhora dos Afogados*. (...) Nós, atores, não colaborávamos no caso – até certo ponto por ignorância – porque os autores estrangeiros nos forneciam textos cujas necessidades técnicas apressavam nosso desenvolvimento. Não por técnica, tornava-se urgente representar Sófocles, comédia francesa, Schiller, Bernard Shaw, Dumas e Tennessee Williams. (BECKER apud FERNANDES, VARGAS, 1995, p.40)

Quando a obra literária é transposta para o palco, a linguagem e a visão do universo criado pelo autor aparecem como condição estética formulada pelo escritor e não apenas pelo diretor que será o intérprete dessa obra. Cacilda Becker, afirma no trecho acima, que os diretores não se sentiam competentes para dirigir textos nacionais. Haveria uma influência dos dramaturgos brasileiros na linha de pensamento que orientava o TBC?

A obra de Nelson Rodrigues ao não ser compreendida pelos diretores, nos traz as seguintes hipóteses: I) talvez seja que a criação imaginada pelos italianos não corresponderia à necessidade de comunicar um determinado aspecto, pedaço e estrutura da ordem social brasileira. II) pelo que parece não haveria textos nacionais com certa coerência e adequação lógica que orientava o teatro comercial do TBC. III) os diretores italianos e a empresa TBC estavam preocupados em atender a demanda do público que frequentava os espetáculos. IV) a visão dos estrangeiros estava ainda no estrangeiro.

As hipóteses acima são o reflexo do problema enfrentado pela geração de Vianinha no teatro: os diretores estrangeiros, a empresa TBC estava preocupada em criar um produto de consumo por meio da imitação das obras universais do teatro e dos espetáculos da Europa. Vianinha compreende o problema como sintoma de um processo de alienação, ligado à característica econômica do processo comercial de sobrevivência da obra de arte no sistema capitalista, “Imitávamos uma imitação importada, trazida por uma classe alienada, desinteressada na verificação da realidade, que corresponderia às suas exigências mais primárias de sobrevivência material” (VIANNA FILHO, 1999, p. 26).

Guarnieri compreende a importância histórica do TBC na transformação do teatro brasileiro desde 1945 e a formação de uma geração do teatro impulsionada pelos objetivos da companhia: criar no Brasil uma empresa comercial de atores e diretores submetidos às pessoas com muito dinheiro que procurava dominar o pensamento teatral brasileiro sem preocupação nenhuma com o teatro nacional.

Eu vejo o seguinte: é indiscutível para mim que o TBC reflete, marca, determina o momento em que nós estivemos pela primeira vez realmente próximos de uma técnica, de um desenvolvimento, e principalmente técnico do teatro no mundo. O conhecimento de autores, pois trouxeram textos que não eram feitos aqui, ou que eram raramente feitos. Acho que a Dulcina de vez em quando, é que vinha com um texto. O Procópio, que de vez em quando também vinha com um texto mais importante da dramaturgia universal. Então o TBC trouxe esses autores. Agora, trouxe, mas de uma maneira completamente afastada de um grande público. Trouxe, ao meu modo de ver, para o gosto de uma categoria de pessoas que podia pagar por aquilo. E eu acho que foi uma forma encontrada para não precisar viajar. Não precisava pegar avião e ir até Paris para assistir uma peça. Ou a ir a Londres, ou Nova Iorque, o objetivo de formar aqui, uma grande companhia, com seus grandes atores, diretores, e isso tem um lado positivo. Porque eu acho que é quando se começa a fazer teatro de uma forma séria no Brasil. Introduz-se um diretor mesmo, de forma verdadeiramente séria. Mas, o que é questionável, e acho que se deve continuar questionando é de que forma se deve encarar o processo artístico e a expressão artística num país subdesenvolvido, num país colonizado. Eu realmente parto para achar que é preferível engatinhar, preferível não ter a grande imponência de um grande espetáculo, mas ter realmente um endereço humano muito maior, já que se esta referindo a um público que é aquele país, naquele momento, naquela hora. E acho que o TBC realmente fazia um teatro estrangeiro no Brasil. Mesmo fazendo Teatro Brasileiro. Fazia um teatro que não era nacional, sem preocupação nenhuma. (GUARNIERI apud BRASIL 1980, p.67)

A contradição de haver dramaturgos brasileiros vivos ou mortos, da imposição da dramaturgia estrangeira do TBC e o não isolamento da realidade brasileira são decisões de ordem política-ideológica a serem adotadas pela geração de Guarnieri e Vianinha. A busca do autor brasileiro, da temática da realidade brasileira e a procura de um novo texto nacional são procedimentos sobre o nível da dramaturgia e cultura alcançada pelo teatro. O teatro estrangeiro que se fazia no Brasil, revela a alienação de um país colonizado que ainda não descobriu a função da cultura no processo de afirmação da identidade nacional. A primeira tarefa para evitar o isolamento é questionar o nível cultural da dramaturgia brasileira, no estágio de trabalho de revelar novos assuntos e transmitir novas relações entre os indivíduos na ação de emancipação do país. Para Brecht (1967, p.47) “a primeira coisa, portanto, é compreender o novo assunto; a segunda, modelar as novas relações. O motivo: a arte marcha atrás da realidade”.

1.4. Novos dramaturgos brasileiros: os seminários de dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo.

O grupo que formou o Teatro de Arena de São Paulo foi organizado e dirigido pelos primeiros formandos da Escola de Arte Dramática de São Paulo, que tinha a ideia de fazer teatro de forma econômica, sem cenários, montagens baratas e espetáculos em diversos locais. Para Fernando Peixoto (2005), a busca pelo formato da arena, expressiu a pesquisa de uma nova linguagem cênica para o desenvolvimento de técnicas do ator e da crítica ao modelo de teatro comercial que existia naquele momento.

Os formandos fundam o Teatro de Arena em 1952 por meio da pesquisa do formato arena do palco e das reais condições do mercado de trabalho brasileiro dos anos 1950. Os atores começam a fazer os espetáculos na casa de famílias ricas, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentações no Palácio do Catete no Rio de Janeiro para convidados a pedido do presidente Café Filho e apresentações em clubes esportivos.

Ainda, no contexto da fusão com o TPE, o Teatro de Arena passa a reformular sua condição ideológica e política na esfera da cultura e mergulham com a ajuda dos jovens militantes para criar uma nova linguagem teatral, na busca da realização do projeto nacional-popular de uma dramaturgia brasileira. O empenho do grupo em revelar novos dramaturgos brasileiros, permitiu ao novo grupo do Teatro de Arena abrir as portas do teatro brasileiro para a pesquisa da dramaturgia com base na realidade brasileira.

As novas portas do teatro brasileiro para o autor brasileiro foram abertas na estreia em 22 de fevereiro de 1958, da peça teatral *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A novidade de *Black-tie* foi trazer para a dramaturgia brasileira a temática da luta de classes, o proletariado como classe que assume como protagonista de um espetáculo. A escolha do título da peça, que anteriormente chamaria *O Cruzeiro Lá no Alto*, evidencia uma escolha não acidental e apresenta o núcleo central de uma crítica que o texto propõe. Guarnieri, conta sobre a escolha do título definitivo.

É possível que vejam no título da peça uma tomada de posição. Pois é uma tomada de posição. Numa época de supervalorização do ambiente high society, da exagerada importância dada, aos grã-finos de black-tie, não esconde que é com certo desabafo que dou como título à minha primeira peça. Eles não usam Black-tie. (GUARNIERI, 1988, p.43 apud COSTA, 2016,p.20)

Depois da estreia de *Black-Tie*, a proposta da pesquisa da dramaturgia brasileira começou a se desenvolver, no I Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São

Paulo, organizado e coordenado por Augusto Boal no período de funcionamento de 1958 a 1961.

A formação de Boal em dramaturgia se deu na *School of Dramatic Arts*, sob direção do crítico norte americano John Gassner ⁷ na Universidade de Columbia. Logo a sua entrada no Teatro de Arena em 1956, Boal recém-chegado dos Estados Unidos estava amadurecendo a ideia de um curso de dramaturgia, a partir das suas experiências no campo do teatro norte-americano por meio da *Creative Playwriting* (Criação de Dramaturgia).

As peças anteriormente montadas no Teatro de Arena eram buscadas na dramaturgia mundial, com o desenvolvimento dos Seminários, o repertório do grupo fora modificada por peças de autores nacionais. O contato com a técnica de escrita possibilitou aos integrantes do Teatro de Arena procurar novos rumos para a criação de ferramentas que angariasse o processo de escrita e do entendimento da cena brasileira no final dos anos de 1950. A produção cultural dos anos de 1950 trouxeram para o debate cultural, dois possíveis embates no âmbito da estética e do espetáculo: o realismo psicológico norte americano e o épico-dialético de influência do Teatro de Bertolt Brecht.

A organização dos Seminários foi fruto da animação de Vianinha em querer colocar em prática a ideia de aprofundar nas temáticas brasileiras sob a perspectiva da luta de classes. A ideologia dos membros do Seminário possibilitou direcionar a consciência sócio-histórica do projeto nacional-popular para o levantamento de material dramático que orientasse o autor brasileiro na escrita de sua obra. Boal comenta que Vianinha era o mais animado da turma em matéria do estudo da dramaturgia.

O Vianinha era o mais animado, ele queria que eu desse aulas de dramaturgia. Eu disse que não poderia dar aulas de dramaturgia. Mas eu tinha ido aos Estados Unidos, aprender e aprendi alguma coisa. Então o Vianinha falou assim “Você pega o que você aprendeu lá e conta pra gente aqui”. Isso foi em 1956, quando eu dirigi o primeiro curso de Dramaturgia. (BOAL apud TEIXEIRA, NIKITIN, 2004).

Sábato Magaldi (1984) destaca o clima de euforia trazido pelo êxito de *Eles Não Usam Black-tie*, que possibilitou apressar a ideia de Boal para criação do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Aberta as reuniões em abril de 1958, o esquema do projeto do Seminário abrangia os seguintes itens: 1) parte prática – a técnica de

⁷ Gassner (1903-1967) foi um crítico e historiador do teatro norte-americano. Em 1956 passou a lecionar na Escola de Teatro de Yale como professor de dramaturgia até a sua morte.

dramaturgia; b) análise e debate de peças; 2) parte teórica – a) problemas estéticos do teatro; b) características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) estudo da realidade artística e social brasileira; d) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro.

Carmelinda Guimarães (1978) em avaliação dos Seminários de Dramaturgia faz a listagem dos nomes fundadores e participantes que iniciaram suas atividades permanentes no projeto: Augusto Boal, Barbara Lessa, Beatriz Segall, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Tereza Vargas, Manoel Carlos, Miguel Fábregues, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Raymundo Victor Duprat, Roberto Santos, Sábato Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares.

A experiência do Seminário de Dramaturgia em lançar para o teatro brasileiro autores de peças brasileiras com o compromisso de discutir a realidade país, permitiu o Teatro de Arena experimentar os novos textos com a criação do Teatro das Segundas-feiras em 1959, organizado por Fausto Fuser. As obras que fizeram a estreia no palco do Teatro de Arena foram: *Quarto de Empregada* de Roberto Freire e *Bilbao Via Copacabana* de Oduvaldo Vianna Filho.

Vários textos surgiram na prática do Seminário e posteriormente encenados de 1959 a 1961: *Chapetuba Futebol Clube* de Oduvaldo Vianna Filho, *Gente como a Gente* de Roberto Freire, *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal, *Pintado de Alegre* de Flávio Migliaccio, *O Testamento do Cangaceiro* de Francisco de Assis, *Fogo Frio* de Benedito Ruy Barbosa, *A Farsa da Esposa Perfeita* de Edy Lima e *O Santo Milagroso* de Lauro César Muniz.

A propósito da estreia do espetáculo *Gente como a Gente*, o diretor Augusto Boal escreve sobre a produção teatral brasileira no final dos anos de 1950, elogiando as peças brasileiras em circulação e criticando o modelo de teatro comercial alienado da realidade brasileira.

Nunca esteve a dramaturgia brasileira tão exuberante e vária como agora. Estreiam Chapetuba, Gimba; volta a Compadecida; vem para São Paulo Pedro Mico e Santo e a Porca; anunciam Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Callado, Catalano, talvez Alencar. E nós apresentamos Gente como a Gente. E no Seminário de Dramaturgia continuamos dando duro e dando tudo. Escreve-se sobre a Central do Brasil, sobre o futebol, o morro carioca, um lugarejo mineiro, um bairro do Rio, gente do norte; escreve-se sobre o Brasil. O caminho está se impondo: escrever brasileiro sobre temas nossos, interpretar brasileiro peças nossas. Não se trata de um caminho alvitado, mas do único necessário à evolução do nosso teatro. Tem bases teóricas e liga-se

ao desenvolvimento do nacionalismo político. Já fizemos enormes progressos no teatro de imitação no teatro importado; já montamos belíssimos espetáculos alienados da nossa realidade humana e social. Agora, precisamos errar os nossos erros. (BOAL apud TEIXEIRA, NIKITIN, 2004 s/p.)

O Seminário de Dramaturgia significou uma mola propulsora do teatro brasileiro moderno, marcou a época do teatro nacional e deu atenção a dramaturgia brasileira expressa nas questões e problemáticas da realidade brasileira. O Teatro de Arena se propôs a colaborar na criação de uma dramaturgia brasileira tratando da nossa gente, da expressão de temas brasileiros. Para Fernando Peixoto (2005), os Seminários significou a busca de um “teatro popular, de um teatro com responsabilidade social, política, de participação e militância”. (TEIXEIRA, NIKITIN, 2004).

Augusto Boal, em depoimento aos 50 anos de comemoração a fundação do Teatro de Arena de São Paulo, comenta sobre os Seminários de Dramaturgia e sobre o amadurecimento intelectual da juventude frente ao processo de conscientização política dos anos 1950 e 1960.

(...) O Seminário foi de uma importância extraordinária quando foi institucionalizado... Por que o que era o seminário? A gente se reunia, em geral, aos sábados, às vezes em outros dias também, mas aos sábados de manhã a gente se reunia, conversava e lia peças. Eu lia todas, realmente. Além de mim, outras pessoas também liam e faziam um relatório. Nós éramos de uma crueldade que até hoje eu me arrependo um pouco das maldades que a gente fazia com os autores que vinham com uma peça e eram massacrados. Eu nunca vi uma coisa assim tão arraigada, quase ódio. E eu também entrava nessa, quer dizer, a gente era um pouco assim, eu também era. Nós implicávamos com tudo. Havia doze pessoas no Seminário, ou mais. (...) Eu funcionava com uma espécie de coordenador do seminário e sabia um pouco, mas no Seminário todo mundo opinava, todo mundo participava. Qualquer coisa que se escrevesse iria ser lida e não era lida na diagonal, as vezes as pessoas, até por maldade, iam ler palavra por palavra para poder marcar algumas coisas. Por más razões elas faziam coisas boas. Agora, havia esse radicalismo e havia muito... Mas a gente tinha que, entender também a época, não só pela nossa juventude, mas também a época, quer dizer, Juscelino, de 1955 até 1960, era o nacionalismo, o desenvolvimentismo, os 50 anos em cinco; tudo aquela coisa. Os Estados Unidos já começava a cercar o Brasil, os E.U achavam, os embaixadores diziam essa que o Petróleo era o primeiro passo para a “comunização” [instauração da sociedade Comunista] do Brasil e da América Latina. (BOAL apud TEIXEIRA, NIKITIN, 2005)

As obras que surgem de autores brasileiros, não representa apenas a apresentação do texto brasileiro, mas a possibilidade de artistas engajados amadurecerem sobre a importância social da arte e da contribuição do teatro para o processo de transformação social. Em certa medida, o Teatro de Arena representou o

momento de participação de indivíduos por meio de um projeto que visasse à consciência política da luta de classes.

Na vivência americana de dramaturgia, Boal trouxe para o cenário cultural brasileiro um novo processo de criação que também foi mantido no CPC: a criação coletiva. Boal mobilizou o Teatro de Arena para criar o espetáculo, significando o abandono de cargos hierarquizados e burocratizados de ator, diretor, iluminador etc. A proposta era manter as funções, mas torna-se uma equipe no sentido de envolver coletivamente no processo de criação. Vianinha relata a importância do processo coletivo na criação da obra de arte.

(...) Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro: orientação comercial, intelectual, publicitária. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto. O Teatro Brasileiro não tem autor; existem dramaturgos, mas não existe processo coletivo de pensamento orientando o teatro. Todo militante do teatro brasileiro teria que ser convocado para essa atuação. (VIANNA FILHO, 1999, p.92)

O artista e o intelectual exercem funções dentro da sociedade, fazem parte do processo de produção de bens, valores, exprimem tanto objetivamente como subjetivamente a experiência de seu tempo, sua época dada pela circunstância das relações sociais. Para Ernst Fischer (1983, p.56) “um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm para oferecer”.

O artista na sociedade contemporânea tem o significado de porta voz da coletividade, a voz seria o significado da arte como meio individual de retorno ao coletivo. Quando Vianinha escreve que não existe um processo coletivo de pensamento orientando o teatro, nessa frase podemos extrair o sentido de uma experiência coletiva dada pelas situações do artista em aprender com a consciência das relações sociais de produção no sistema capitalista, “mesmo o mais subjetivo dos artistas trabalha em favor da sociedade” (FISCHER, 1983, p.56).

1.5. O exercício dramaturgico de Vianinha em Bilbao Via Copacabana e Chapetuba Futebol Clube: o cômico e o realismo em questão.

Com 21 anos, Vianinha torna-se um autor premiado. Integrante do Teatro de Arena, o dramaturgo escreve duas peças: *Bilbao, Via Copacabana* (1957) e *Chapetuba Futebol Clube* (1959) ambas as peças são premiadas pelo concurso da Caixa Econômica Federal. *Bilbao* é uma comédia em um ato e *Chapetuba* um drama realista em três atos.

Chapetuba foi um dos primeiros textos resultantes dos Seminários de Dramaturgia e Bilbao surgiu enquanto exercício dramaturgico.

Para Vianinha (1981), a peça *Bilbao* se insere enquanto visão teatral da comicidade de um determinando fenômeno dialético no caminho das relações humanas. Para isso, o autor se vale do caráter dialético da obra em elaborar uma estrutura da peça como exercício cuja finalidade foi “a elaboração, devido ao meu repúdio estomacal a comédias fotográficas, que perdem seu sentido porque não conseguem esconder sua estrutura, procurando fazê-lo, atrás de um pseudo-realismo.” (VIANNA FILHO, 1981, p.30). Vianinha define sua obra como comédia realista ou comédia de costumes, sua preocupação é elaborar dramaturgicamente elementos que o levem a sátira ou a farsa.

Aproxima-se da farsa no sentido em que as personagens se admitem personagens – não totalmente – debatendo-se às vezes – na proximidade realista. (...) as personagens admitem o absurdo, sabem-se cômicas, admitem a técnica de comédia aplicada nelas sem procurar verossimilhanças humanas mais aproximadas. (VIANNA FILHO, 1981, p. 30).

Ainda confessa que a estrutura dramaturgica de *Bilbao*, transcorre na valorização da palavra cômica, na tentativa de construir um vocabulário que inserisse na materialidade do diálogo, de ritmo e de situação cômica da obra. Ele afirma que talvez a tentativa falhasse por deficiência técnica do autor no campo da escrita dramaturgica, no entanto fez de sua obra um apelo à palavra, ao ritmo e ao saborear na construção das cenas.

O ritmo, o diálogo, as personagens são os melhores resultados. Um novo trabalho sobre a peça, que não se nos interessa motivo, daria a ela, talvez, a sua verdadeira dimensão, libertando-se dos compromissos com um realismo ingrato e fofo, para revigorar a comédia.(VIANNA FILHO, 1981, p.31)

A peça *Bilbao*, não tem a ver com o Seminário de Dramaturgia, Fausto Fuser diretor do espetáculo, afirmou que a peça chegou às suas mãos graças à gentileza do diretor Osmar Rodrigues Cruz, responsável pela publicação do texto em junho de 1958 na Revista de Estudos Teatrais, uma publicação da Federação Paulista de Amadores Teatrais.

Em 27 de agosto de 1957, no Jornal Diário da Noite, Osmar Rodrigues Cruz é entrevistado e indagado sobre um curso intensivo de Teatro a ser promovido pela Federação, ele é perguntado qual seria a finalidade do curso e responde.

Terá como finalidade formar intérpretes que possuam características nacionais de representação. Para tanto, serão usados textos de autores, principalmente os que a Revista de Estudos Teatrais publicará ou mesmo já publicou, como no caso de Bilbao [edição nº 2 – junho de 1958] de Oduvaldo

Vianna Filho. (...) E isso somente poderá ser feito com textos nacionais, de autores com características regionais da nossa vida contemporânea e seus problemas. (CRUZ, 2001, p.87)

Nota-se, na entrevista de Osmar Rodrigues, que o diretor já demonstrava sua preocupação na valorização de jovens autores teatrais e no fortalecimento de uma representação teatral brasileira incorporada aos textos de autores nacionais. A publicação da obra de Vianinha foi um passo para consolidação do seu papel enquanto autor de teatro preocupado com os reais problemas de sua época.

Em *Bilbao*, Vianinha lança teoricamente sua reflexão sobre o que seria a característica da comédia na forma dramatúrgica.

O cômico é anti-realista por origem. Tomando-se, é claro, o realismo como aquela transposição imediata e fidedigna da realidade. O cômico implica sempre uma visão. Uma posição. Nunca é uma fotografia. A não ser que o coloque diante do expectador. O fato cômico, já realmente cômico sem elaboração artística. (VIANNA FILHO, 1981, p. 29).

O dramaturgo Vianinha convida nessa obra o público a despertar para os fatos que por si só provocam riso. Os temas como esperteza, sagacidade, pseudo-saber são recorrentes na ação da peça. Lembra Grisolli, que o Vianinha se entregou à elaboração da peça por meio de sempre pesquisar um modo de comunicar suas ideias através dos exercícios da escrita dramatúrgica, “Ele, que vinha fazendo exercícios dramáticos como *Bilbao*, *Via Copacabana*, tratou de escrever logo outro texto, com temática brasileira tão pungente quanto a de Guarnieri”. (MORAES, 2000, p.82)

Vianinha também faz uma crítica no sentido da estrutura técnica da dramaturgia, “talvez o amarrão realista não tenha permitido um desenvolvido técnico, no sentido da ação cômica”. (1981, p.31) A obra se insere na dramaturgia de Vianinha, como a escolha do autor em problematizar certas temáticas a partir da visão de um fato cômico.

A peça teatral *Chapetuba Futebol Clube* insere-se na estrutura realista, foi fruto das discussões dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena. A escrita do texto até a montagem teatral significou a consolidação de uma linha da dramaturgia brasileira como processo do projeto cultural defendido pelo Teatro de Arena.

Na estreia de *Chapetuba Futebol Clube* no Rio de Janeiro, Vianinha, Boal e o elenco dão uma entrevista para o programa Vamos ao Teatro, da Rádio Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro em 1960. A nova fase de pesquisa nos Seminários de Dramaturgia, Augusto Boal comenta:

(...) o trabalho tem ido muito bem – o problema é que como nós estamos, não apenas na dramaturgia, mas em todo o teatro brasileiro, numa fase de pesquisa, numa fase de experimentação, nós não podemos oferecer nenhuma

fórmula ao autor novo – o autor é que têm de alguma forma, de discutir o que é que os críticos de teatro disseram o que é que os filósofos escreveram sobre teatro. Têm que discutir Hegel, têm que discutir Aristóteles, têm que discutir Brecht, mais atualmente Piscator e outros. E cada um dentro desse trabalho, dentro dessa discussão, dentro desse debate, então, procura formular uma nova maneira sua, sua nova maneira pessoal de escrever teatro, que estará ligada de uma forma mais atuante sobre a sociedade hoje, quer dizer, ao mesmo tempo de hoje. Então o trabalho é um pouco assim de pesquisa mesmo, é um trabalho que depende muito dos autores. Só que os autores têm que procurar estudar o que já se fez, e procurar estudar a sociedade, e procurar então uma nova fórmula, uma nova maneira de escrever teatro atualmente – quer dizer, não existe o que vulgarmente se chamou de playwriting americano aqui, né, nós não tentamos fazer “peça bem-feita”, não tentamos descobrir uma maneira, um formulário de como escrever uma peça, uma receita, não tem nada disso. Quer dizer, nós procuramos justamente uma pesquisa. Saber o que foi feito antes e tentar de que maneira nós vamos transmitir as nossas ideias, as ideias desse momento, necessárias a este momento, e de que maneira vamos torná-las teatrais, quer dizer essa pesquisa é uma pesquisa mais coletiva e ao mesmo individual. Não tem um caminho pré-fabricado, não tem um caminho formulado. Nesse sentido eu acho que os Seminários estão caminhando bastante bem, quer dizer, cada autor tem... procura uma forma sua e procura as suas próprias ideias. (BOAL apud, VIANNA FILHO, 1999, p.42)

Chapetuba foi elaborado através da expectativa de sucesso de *Black-tie*, ambas as peças nacionais surgem no movimento de pesquisa teatral da cultura brasileira. O material de pesquisa levantado tanto por *Black-tie* e *Chapetuba* aproximou-se das correntes nacionalistas da década de 1950, como definiu Vianinha em texto de ensaístico sobre a peça *Chapetuba*.

Os movimentos nacionalistas do nosso teatro – um procurando fazer com maior precisão o que já não surte efeito no estrangeiro; o outro dirigindo-se para a necessidade de conceituação das próprias bases econômicas e sociais que originam esta fase do teatro, estão presentes tanto em *Black-tie* como em *Chapetuba*. (VIANNA FILHO, 1981, p. 88)

Vianinha se propõe por meio de sua obra artística, avaliar esse período de lutas ideológicas e de classes. O período de populismo e nacionalismo expressiu uma ideologia dominante influenciado pela crise de hegemonia da classe dominante. No ensaio-texto “*Black-Tie*”, “*Chapetuba*” e o “*nacionalismo*”, Vianinha esclarece a posição tomada pelo teatro brasileiro frente ao movimento do nacionalismo em que a esquerda brasileira fora influenciada.

O movimento, digamos nacionalista, desdobra-se em duas posições – ainda confusas e interpenetradas – que tenderão a se diferenciar e a se configurar autonomamente: a primeira, que não mais pretende copiar o que se faz no estrangeiro, aceitando porém seus cânones artísticos e a sua filosofia. Um movimento cultural que ainda não se separa do livresco, da distinção

mecânica de cultura e realidade, como se elas não formassem um todo monolítico onde se interagem. Como se a nossa cultura não agisse sobre e condicionasse o lento e contraditório e anárquico enveredar de nossa realidade. Esta posição corresponde ao pensamento nacionalizante que pretende tão somente organizar e dar maior eficácia ao nosso quadro econômico, sem tocar nas relações de produção e distribuição, sem modificar a própria base em que vivemos; a segunda – confusa – se apoia no movimento nacional para escapar à falência do teatro no mundo, e procura então, baseando-se nos dados imediatos que pode colher e escolher, suprir a fragilidade dos autores que cansamos de ver e só fazem cevar e fortalecer o sentimento trágico da vida, o irracional e a irresponsabilidade, como se estes instrumentos pudessem servir a sessenta milhões de mortos de fome. (VIANNA FILHO, 1981, p. 88)

Podemos ponderar no trecho acima, as informações de uma possível crítica de Vianinha ao nacionalismo. O dramaturgo expõe singelamente as contradições da transposição do problema do nacionalismo para a cultura, ele acrescenta duas divisões confusas do movimento nacionalista no teatro. Ele coloca a obra *Black-tie* e *Chapetuba* nessa divisão. *Black-tie* se aproximaria da primeira corrente, e *Chapetuba* da segunda.

As obras *Chapetuba* e *Black-tie* estão à margem da problemática do nacionalismo enfrentado pela esquerda brasileira, na tomada de posição que implicasse a adoção de uma ideologia com bases na subordinação do movimento operário e popular à dita burguesia nacional. A discussão da esquerda era justificada pela adoção do nacionalismo, como instrumento de libertação de massas de um estado de opressão política e econômica. Mas, como percebemos, o nacionalismo exprimiu o sentimento pequeno burguês da hegemonia ao nível do aparelho de Estado, nesse sentido a própria Arte.

Em 6 de fevereiro de 1960, Barbara Heliodora, publica no Jornal do Brasil uma crítica teatral sobre a semelhança da estrutura dramática entre as peças *Chapetuba Futebol Clube* de Vianinha e *Eles Não Usam Black-tie* de Guarnieri.

Recursos que nos parecem demais semelhantes em *Black-tie* e *Chapetuba*: a busca consciente de ciclos de ação e diminuição de tensão dramática, necessidade de caracterizações e motivações multilaterais, a relação entre protagonista e antagonista, personagens secundários para reforço ou alívio da situação dramática central, sub-enredo em contraponto com o tema central, todos esses detalhes técnicos são bem semelhantes nas peças de Guarnieri e Vianna Filho, com as ilusões de Tião e Maranhão se contrapondo as desilusões de Durval e Otávio, Chiquinho e Tézinha correspondendo a Bila e Fina, e – por que não dizê-lo – Zito contribuindo com a dose de vivido bom-senso que no *Black-tie* caracterizava Romana. (HELIODORA, 1960, apud GUIMARÃES, 1984, p.43)

Vianinha coloca no centro da discussão, uma possível anarquia que as duas obras teatrais sofreram. A fragilidade apontada pelo dramaturgo, deriva do cansaço intelectual em que autor teatral passa ao tentar responder sobre o sentido trágico da

realidade e da vida. Vianinha subordina a obra ao material segundo uma realidade condicionada, e percebe em *Chapetuba* a falta de material que define com maior precisão a luta de classes. No entanto dá à condição da obra como “material para um processo de análise dos que pretendem estruturar uma cultura brasileira que possa entender e submeter o desenvolvimento anárquico de nossa realidade”. (VIANNA FILHO, 1981, p.89). *Chapetuba e Black-tie* na própria análise do autor tem como base comum a relação dos problemas da ética e moral pequeno burguesa de bem e mal, justo e injusto, família, propriedade, tradição etc.

Nesse contexto, Vianna e Augusto Boal (diretor do espetáculo), escrevem no programa de apresentação da peça, na estreia em 17 de março de 1959, a síntese de um postulado estético e político da situação da obra teatral enquanto criação de material de pesquisa para discussão das contradições de uma cultura ausente no desenvolvimento da realidade brasileira.

Vianinha escreve:

O Teatro de Arena de São Paulo apoia sua existência na concretização de um objetivo perseguido exaustivamente: uma dinâmica e autêntica forma brasileira para um teatro alerta à fixação dos pontos motores da trajetória humana. (...) Somente com realizações artísticas, apoiados na prática, é que poderemos chegar a formulações teóricas mais definitivas que permitam orientar e apressar o desenvolvimento do nosso teatro. Outro motivo para a linha de apresentação de peças nacionais. *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. (...) Nunca pretendi fazer de *Chapetuba F.C.* uma peça estática que imobilize o homem na sua fragilidade e na sua desconfiança. Talvez *Chapetuba* seja estática e só amargue. É defeito, então. 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. (VIANNA FILHO, 1981, p.83).

No trecho acima, podemos acompanhar certa preocupação de Vianinha, com o rumo do teatro brasileiro nos anos de 1960, o dramaturgo ressalta que o teatro não está excluído do contexto da sociedade e por isso o Teatro de Arena propunha criar uma dinâmica de organização da consciência política dos artistas para transformação do material humano em potência de humanização da realidade subdesenvolvida.

A estrutura da dramaturgia de *Chapetuba* se insere na pesquisa de Vianinha em superar as fórmulas ultrapassadas de escrita dramática correspondente ao conteúdo vazio e alienante na obra de arte. Vianinha, como dramaturgo trafegou sobre a

possibilidade do trabalho artístico no teatro brasileiro apoiado na orientação dos experimentos da prática e da pesquisa para chegar a conclusões sobre as formulações do estudo do campo da dramaturgia. *Chapetuba*, sobretudo é uma análise sobre a vida humana, a temática do futebol está ligado ao processo da realidade humana e os personagens são observados como sujeitos históricos condicionados à imobilidade humana na sociedade de consumo. Os temas recorrentes na obra de Vianinha no pós-1964, procura exatamente discutir o movimento humano e seu processo de fragilidade para ultrapassar um modelo estático de obra de arte.

Na mesma linha de pensamento sobre a peça *Chapetuba*, Boal aponta semelhanças sobre o processo de industrialização do país com o processo de criação que passava o teatro brasileiro a partir da obra como produto de mercado, alienado das reais condições de produção.

Sentimos que o teatro brasileiro cresceu em bases alienadas. O grande desenvolvimento econômico de São Paulo criou uma maior disponibilidade financeira: o supérfluo tornou-se inadiável. Tornaram-se necessários os cadillacs, boates, inferninhos, teatros. Não havia tempo para a lenta criação de um teatro verdadeiramente brasileiro, não havia tempo para pesquisa. Era preciso imediatamente fazer espetáculos como Barrault, Olivier, Guilaud. Seguimos o caminho mais rápido: importamos diretores. A maior parte deles demonstrou competência e talento. Fizeram grandes espetáculos. Renovaram o teatro brasileiro. Mas, eles próprios, não eram brasileiros. Seus talentos tinham sido educados na Europa. Os espetáculos que fizeram, eram espetáculos traduzidos. A pequena plateia, que criara esse teatro, via e gostava: e tinha que gostar porque eram bons, embora alienados. A plateia foi crescendo, absorvendo gente vivida aqui, sem nenhum contato com Paris ou Londres. O encanto inicial de uma peça montada com todos os requintes do bom gosto europeu foi se desgastando. 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. (BOAL apud, VIANNA FILHO, 1981, p.83)

Na era da industrialização, Boal afirma que é impossível pensar em uma criação lenta e de um teatro verdadeiramente ligado à pesquisa, ou seja, o teatro criado em bases alienadas, acaba trazendo para a plateia a dimensão de consumo, alheio às condições dos problemas do teatro, inclusive do tempo necessário para criação, pois o processo de alienação do próprio teatro contemporâneo brasileiro manifesta-se pelo método da escala industrial inserida na dimensão da obra de arte. O diretor ainda enfatizou que o público de teatro começou a ter consciência da importância do texto, do conteúdo de uma ideia e emoção, não era mais o mero prazer estético importado, traduzido e copiado da Europa, a plateia queria um novo prazer através do olhar sobre novas formas e novas ferramentas de pesquisa sobre a realidade humana e social. Para isso, o teatro cumpriria a função de transcrever de modo artístico, os resultados dessa pesquisa.

Sobre a criação de uma dramaturgia brasileira, Boal chama atenção sobre o desenvolvimento de um estilo de representação, interpretação que corresponde às aspirações do público, do texto e dos atores, ou seja, temáticas brasileiras para interpretações brasileiras.

(...) Chapetuba não é naturalista. Vianna, elaborando o seu texto, não hesitou diante dos golpes diante da necessidade de uma elaboração literária do diálogo. O seu texto ditou o estilo da encenação: o realismo teatral. De todos os estilos “ilusionísticos”, este é o que pode mais energicamente atingir o espectador. E transmitir o conteúdo de Chapetuba ao espectador foi o princípio básico de nossa direção. Paralelamente à criação de uma dramaturgia brasileira, precisamos desenvolver os nossos estilos de representação. Realismo é realismo, em qualquer parte do mundo. Mas em cada país ou região, tem a sua fisionomia diferente. Estamos procurando a fisionomia do nosso realismo teatral. Valemo-nos da experiência de Stanislavski e Kasan. Porém, tenha os defeitos que tiver, o nosso trabalho não será nunca uma reprodução, uma cópia. (BOAL, apud VIANNA FILHO, 1981, p.83).

Vianinha ao elaborar os seus textos teatrais no Teatro de Arena, mergulhou em um processo de pesquisa de análise psicológica dos personagens e tentou por meio da obra denunciar as mazelas humanas. Com isso numa perspectiva histórica as peças teatrais de Vianinha se colocaram por definição em uma literatura engajada, em determinando campo político, pois “a literatura engajada é radical; é uma literatura de protesto, não de aprovação, de violência, e não de louvor”. (BENTLEY, 1969, p.155)

O dramaturgo Vianinha, traz para o palco brasileiro com *Chapetuba* os problemas do futebol ligado a todo um processo humano e social. Ele resgata a história do futebol e propõe a temática como termo comum para criticar a vertente nacionalista de democratização de um esporte para “às massas”. A história do futebol que o dramaturgo sugere, é permeado pelo universo de cores, gritos, do comércio puro e simples, da barganha, do interesse econômico, do suborno etc.

No texto de Guarnieri, por exemplo, é abordada a questão da consciência política do operário, *Chapetuba* parte da experiência do futebol para expor os conflitos, as contradições vivenciadas pelos personagens e os times de futebol aparecem na obra como interesse expositivo e econômico, ou seja, o comércio rentável do futebol.

O autor apresenta tanto para o público, como para o leitor da peça, uma situação de opressão imposta pelo interesse dos setores dominantes, o mero interesse esportivo e da importância dos times transcendem os limites impostos pela opressão. Em *Chapetuba*, os personagens são envolvidos por conflitos psicológicos e são colocados em dois lados opostos influenciados pela ética pequena burguesa de bem e mal. De um

lado estão os personagens céticos, deturpados, conformistas, comidos por suas próprias vidas representados por Durval, Maranhão, Pascoal e Benigno, do outro lado são os puros, carregados de ingenuidade, primitivos que sonham representados por Cafuné, Zito, Fina e Bila.

Pois bem, *Chapetuba* foi concebida dentro da proposta dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, a peça passou por inúmeras discussões, debates, foi reescrita diversas vezes até a sua versão final. Vianinha no do final de 1950, já lançava seu olhar para os problemas históricos do teatro brasileiro, nesse período ele dedica ao Teatro de Arena e escreve inúmeros ensaios críticos sobre sua visão do processo cultural brasileiro. Sua crítica refere-se ao panorama do artista brasileiro diante da realidade, ele aponta sobre a convencionalidade do repertório teatral brasileiro numa dramaturgia conectada com os valores e ideias do colonialismo europeu.

O eixo de trabalho de Vianinha na dramaturgia corresponde à posição adotada pelo artista diante do reflexo da realidade, sua proposta de escrita esteve ligada ao projeto cultural do Teatro de Arena em colocar no palco brasileiro, uma dramaturgia sobre temas brasileiros. Os estudos, as pesquisas foram sempre a orientação que caracterizou a dimensão histórica de sua obra.

Black-tie e *Chapetuba* inovaram na temática. Em *Chapetuba* foi à primeira vez em que o futebol recebeu um tratamento dramático no palco brasileiro, aprofundando no conflito sobre a desmistificação do futebol. A estrutura dramática das duas obras apresenta a consciência do oprimido frente aos seus conflitos e contradições, em *Black-tie* corresponde à consciência organizada do proletário militante e *Chapetuba* não há processo de politização, em ambas as peças a realidade de alguma forma é manipulada, seja pela impossibilidade de superação da opressão ou pela manutenção da ordem real existente. O oprimido em *Black-tie* é oprimido a partir do sistema que sustenta a opressão, neste caso o Capitalismo. Em *Chapetuba*, o sistema compartilha a opressão pela não consciência do oprimido em conhecer formas de luta para superação da opressão.

Em *Black-tie*, Guarnieri mostra o sistema de opressão numa perspectiva diversificada dos personagens numa situação de classe, são operários, sambistas, lavadeiras, artistas etc. Vianinha apresenta seus proletários sob o enfoque do esporte, todos ligados, direta ou indiretamente ao time de futebol, como jogadores, dirigentes de times ou simples torcedores. Conforme Maria Silva Betti (1997), *Chapetuba* e *Black-tie* apresentam como peças alegóricas dentro de um conjunto de visões conceituais dos

dramaturgos. Vianinha coloca em discussão os problemas relativos de uma ética pequeno-burguesa. Para isso, a autora destaca a presença de uma visão idealizada da realidade nas duas obras, e que *Black-tie*, a visão idealista está contida na própria representação da realidade do morro através da ação dos personagens que revelam uma possível ética e moral em relação à opressão. Já em *Chapetuba*, a visão idealista está na exposição pessoal de histórias dos próprios personagens que se vinculam pela fé no time, pela trágica construção da realidade, pelo sentido de derrota e pela falta de perspectiva de luta.

Vianinha expõe sua obra, e talvez seja o núcleo central da história, o problema da traição, para o dramaturgo “Chapetuba discute a traição, antes de discutir Chapetuba” (VIANNA FILHO, 1981, p. 89). O time de futebol é o plano de fundo para a criação do autor em revelar ao público uma obra de arte que fosse capaz de suportar a dura realidade angustiante, mesquinha e grudenta, seja pelo divertimento capaz de alienar e confortar ou pela impotência e irresponsabilidade de um sistema que oprime pelas concessões de rituais que mantêm opressores e oprimidos em seus respectivos lugares, imóveis e inertes. Vianinha sintetiza sua obra “Nunca pretendi fazer de Chapetuba, uma peça estática, que imobilize o homem na sua fragilidade e na sua desconfiança”. (VIANNA FILHO, apud BETTI, 1997, p. 56).

A escrita de Chapetuba se deu paralelamente as discussões que vinham acontecendo no cenário político brasileiro com o processo de industrialização, e a consolidação do populismo e nacionalismo como ideologias. A partir de então, o cenário político brasileiro, trouxera uma visão geral sociopolítica, sobre a qual Vianinha começou a debruçar-se para escrever suas peças teatrais.

1.6. A pedagogia nacional-popular gramsciana orienta a defesa de um teatro nacional.

A construção histórica da dramaturgia de Vianinha deve ser compreendida sobre o cenário político brasileiro no fim dos anos de 1950, dentro da verificação do dilema do desenvolvimentismo do governo JK, sobre o lema de avançar ‘cinquenta anos em um’, e também sobre a revelação dramática das denúncias dos crimes políticos de Stalin na Rússia em 1956, o que provocou a ruptura de membros do Partido Comunista Brasileiro com o passado stalinista, favorecendo a entrada na fase de revisão prática e teórica do pensamento do culto da personalidade.

Durante sua vivência no Teatro de Arena de São Paulo, Vianinha quer colocar em prática a discussão da função social da arte e levar a consolidação da dramaturgia brasileira. Sua participação no processo de revisão crítica da dramaturgia brasileira abriu portas para realização de um projeto cultural que inaugurasse no teatro brasileiro uma nova forma de criar um movimento de identidade nacional liderado por jovens iniciantes no fazer teatral.

Para Rosangela Patriota (1999), a dramaturgia de Vianinha pode ser compreendida em seu interior pelo marco teórico e político das décadas de 1950 e 1960 e sobre as produções dramáticas do autor anteriores a 1964 em que alguns princípios são apresentados sob a ótica do Partido Comunista Brasileiro e da militância política do dramaturgo.

Vianinha realizou, no período anterior a 1964, a **defesa de um “teatro nacional”**, que deveria compatibilizar-se com as necessidades mais imediatas do país, ao lado de uma produção dramática estruturada em um ideário que identificou como “progressista” a união das “forças nacionais”, em defesa do desenvolvimento, da independência diante dos setores, além de formular críticas às perspectivas individualistas. (PATRIOTA, 1997, p.100, grifo nosso).

A defesa de um “teatro nacional” constitui-se o projeto político-cultural que se inseriu no Teatro de Arena de São Paulo, por meio de uma ética do grupo. A proposta de discussão da dramaturgia brasileira dentro do Teatro de Arena foi uma das diferentes estratégias para o projeto de formação de uma identidade nacional.

O projeto político-cultural lançado no Teatro de Arena tinha como frente de trabalho, os artistas e intelectuais preocupados com a realidade brasileira e da verificação da necessidade do teatro como instrumento de conscientização política da classe trabalhadora, embora esse intenso movimento cultural fosse influenciado pelo nacionalismo. A arte naquele tempo era um instrumento de luta, de intervenção política e de ferramenta pedagógica para compreensão da realidade.

A intenção do projeto de “teatro nacional” pode ser vista dentro do conceito de Nacional-Popular associado ao nome do filósofo italiano Antonio Gramsci, o autor observa que em inúmeras línguas os termos “nacional” e “popular” são sinônimos ou mesmo um conceito só. O filósofo que analisou a vida cultural italiana lança o conceito precisamente sobre a crítica à cultura elitista do distanciamento entre os intelectuais e o povo, distanciamento cuja raiz está ligada no florescimento da cultura “intimista” ou do

elitismo cultural sob a hegemonia burguesa dentro da sociedade de classes. O conceito de nacional observa Gramsci.

Na Itália, o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e, de qualquer modo, não coincide com “popular”, já que os intelectuais estão afastados do povo, isto é, da “nação”, estando ligados, ao contrário, a uma tradição de castas, que jamais foi quebrada por um forte movimento político popular ou nacional vindo de baixo. (...) Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (deixando de lado a retórica), não o conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo. (GRAMSCI, 1978, p. 105.)

A motivação do projeto do Teatro de Arena, seu deu pela seguinte forma como observa Maria Silvia Betti “a ideia de uma dramaturgia nacional, atenta às contradições históricas do país e disposta a interferir nelas, é compatível com a prática da militância e da desejada harmonia entre pensamento e ação”. (BETTI, 1997, p.13). Os parâmetros de abordagem do projeto de um teatro nacional-popular são carregados desde a proposta inicial do TPE, passando pelo Teatro de Arena e consolidando no movimento cultural do CPC da UNE.

O Teatro de Arena propôs colocar em prática o projeto nacional-popular por meio do fazer teatral, de maneira específica, tratando de levantar o debate de uma temática brasileira, construir uma dramaturgia coerente com a ideologia do grupo e trazer para o teatro um modelo de identidade nacional com perspectiva da luta de classes como valor histórico da cultura brasileira.

Para Betti (1997, p.16) o projeto nacional-popular de vertente marxista foi o que orientou o Teatro de Arena e serviu para produção de material teórico para guiar os futuros encaminhadores do projeto do CPC, dentre eles o próprio Vianinha criando uma nova forma de atuação no campo cultural, “nas formulações do grupo, esse “nacional”, conceito amplo no qual se projeta a identidade real do país, vem associar-se ao “popular” tomando como modelo para a sua impressão”.

O nacional-popular dará legitimidade à pesquisa teatral do Teatro de Arena, desenvolvendo a partir disso uma reação de superação do modelo tradicional do teatro, e a busca por um novo modelo sintonizado com a perspectiva histórica da atuação do grupo frente à mobilização das classes exploradas e o desenvolvimento de uma forma de atuação política e cultural, “na base desse processo, o “nacional”, identificado ao

“popular” representa o primeiro passo para a superação do subdesenvolvimento e para a organização do proletariado como força histórica no país”. (BETTI, 1997, p.18)

Para Carlos Nelson Coutinho (2011), o nacional-popular, refere-se apenas a ideologia, no sentido de concepção do mundo, liga-se assim à ciência social e a arte apenas na medida em que essas se ligam, de diferentes modos, a constelações ideológicas.

Uma das características do nacional-popular é precisamente a capacidade de distinguir entre o válido e o não válido no seio do patrimônio cultural universal. Um erro seria o de identificar o nacional-popular com um determinado estilo ou com uma determinada temática, no plano estético, ou com uma única posição ideológica, no plano do pensamento social. (COUTINHO, 2011, p. 56)

Gramsci declara em seus escritos sobre o nacional-popular, que há uma diferença entre o intelectual-político e o intelectual artista. A diferença explicada por Marilena Chauí (1983), tem como base a capacidade do intelectual ou de um artista em apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais. O intelectual político não fixa qualquer imagem anterior a sua visão de mundo, deve estar atento aos detalhes da vida social para transformar essas situações produzidas dentro do contexto social, já o intelectual-artista deve fixar as imagens de modo a descrever e narrar o que existe, transformando em obra o seu conhecimento adquirido. Para o intelectual-artista, o significado nacional-popular faz referência à sensibilidade do artista em “ligar-se aos sentimentos populares”, exprimindo de forma artística esses sentimentos populares cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem.

Marilena Chauí dá o significado de nacional-popular em sentido ligado a hegemonia como sinônimo de cultura dentro da sociedade de classes, que determina o modo como os sujeitos sociais históricos representam a si mesmos, ou como interpretam os acontecimentos, o espaço, o tempo, o trabalho e o lazer, em que Gramsci define como “visão de mundo”.

O nacional-popular parece ser, por um lado, um campo de práticas e de significações delimitadas pela formação social burguesa, mas, por outro lado, uma reestruturação contínua da experiência social, política e cultural que refaz e define, em momentos historicamente determinados, as relações sociais, o campo prático e semântico no qual os sujeitos sociais em presença se representam uns aos outros interpretando o espaço e o tempo sociais, a liberdade e a necessidade, o possível e o impossível, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, a legalidade e a legitimidade – e o que fazem pela mediação desses dois termos cambiantes e instáveis que são o nacional e o popular. (CHAUÍ, 1983, p.22).

Essa relação da influência da classe dominante na produção da obra de arte verifica-se na medida do conteúdo ideológico de uma época histórica em que sujeitos constituem a classe dominante como pensadores, produtores de ideias e até mesmo como artistas que exercem o poder material dominante na sociedade capitalista. A luta de Vianinha e demais artistas envolvidos na defesa do teatro nacional eram verificar quais os instrumentos hegemônicos criados pela classe dominante que influem no processo de trabalho criativo do ser humano, indicando uma falsa percepção humana do mundo, como exemplo a capacidade da classe dominante em exercer a dominação, opressa, alienação e mistificação na cultura brasileira. A organização da atividade humana de criação artística não está dissociada do modo de produção em criar bens, valores, ideias, sentimentos e instrumentos que interfiram no mundo.

Ainda Vianinha encara que os artistas ao produzirem a realidade, de fato são produtores das suas ideias e representações, da consciência que sua criação está entrelaçada com a atividade material determinada pela relação de modo de produção. A produção de uma obra de arte e a comunicação entre os artistas que inspira a sua criação serve como alimento motor no caminho da transformação da realidade e da consciência social.

(...) só o que contribui para a comunicação entre os homens, pode servir de verdadeira inspiração para o artista. Os limites possíveis dessa comunicação não são determinadas pelo artista, mas sim pelo nível de cultura alcançado pelo todo social de que ele faz parte. (PLEKHANOV, 1969, p.12)

1.7 O artista diante da realidade: Vianinha do Arena ao CPC.

No início dos anos de 1960, as aspirações dadas por Vianinha começam a experimentar uma profunda crise de inquietação do trabalho artístico que vinha desenvolvendo. Sua participação no Teatro de Arena durante quatro anos trouxe um amadurecimento de um artista no período de forte luta política. Ele começou a analisar criticamente sua participação no Teatro de Arena e experimentou querer tomar posse da própria personalidade. Vianinha escreve para seus pais Oduvaldo Vianna e Deoscélia Vianna, uma carta de desabafo.

Brecht dizia que quando o homem vislumbra a verdade começa o sofrimento. Eu digo que começa a confusão. Eu ando terrivelmente confuso sobre tudo. O marxismo, o homem, a arte, as relações entre os três, a relatividade de Einstein, o absoluto, o relativo e todas essas coisas que vão se metendo na cabeça. Confuso porque não sei direito para que serve estudo todo – se não seria melhor parar tudo e ir viver sossegado. Bom, de qualquer maneira, acho

que a gente estuda e discute tudo isso para jogar alguma coisa para a frente. Senão não teria sentido um marxista fazer teatro – deveria fazer só política. Estou estudando violentamente. Mas ando chateado, pensando sempre e não entendo muito isso. Viva a vida, vá! (VIANNA, 1984, p.133).

Houve certa inquietação dos artistas e intelectuais brasileiros acerca da produção cultural brasileira nos anos de 1960, principalmente acerca do debate da cultura popular. Vianinha escolheu dar um novo rumo à sua vida artística dentro do panorama da centralização das discussões das diretrizes do teatro profissional no Teatro de Arena acerca da realização de um trabalho artístico que continuasse dentro do teatro de cento e cinquenta lugares ou romper com a estrutura do teatro comercial para aprender uma nova linguagem e construir uma dramaturgia dentro das raízes do teatro popular brasileiro.

Enquanto isso, Vianinha procura se empenhar por fazer um Teatro Político, e problematiza as empresas teatrais que estão preocupadas somente com os aspectos exteriores da realização teatral, do poder real de investimentos acima das condições materiais, impossibilidade de investir numa montagem nova sem ter outra em cartaz, e principalmente o que ele classifica as montagens como “o digestivo e o laxante”. Ele escreve sobre sua aflição acerca da relação de trabalho no Teatro de Arena e do público que frequentava o teatro.

Planos para o novo teatro, muita atividade no Seminário de Dramaturgia, com todo mundo querendo escrever pecinha. A linha de apresentação de peças nacionais tem que ser mantida de qualquer maneira e a qualquer preço. O resultado e a repercussão são enormes. Mas o público de São Paulo ainda está muito longe disso, não aparece num teatro para prestigiar uma diretriz, ou para verificar e pesar os espetáculos. Só vão atrás dos mesmos sucessos. Isso se justifica, é claro. Mas não me parece que seja regra imutável. (VIANNA, 1984, p.136)

As divergências dentro do Teatro de Arena são reflexos da tomada de consciência da intelectualidade brasileira e dos artistas sobre a necessidade de outro tipo de trabalho que aprofundasse as contradições brasileiras, partindo do intelectual ao organizar suas obras por meio do pensamento ideológico de libertação da contradição das classes e da denúncia do ocultamento da divisão social em luta de classes.

Logo após trabalhar como ator na montagem da peça *A Revolução na América do Sul* em 1960, texto de Augusto Boal e direção de José Renato, Vianinha decide se afastar do grupo e começa a colocar em prática sua proposta de realizar um teatro político. Sua decisão de sair do grupo foi exposta no texto conhecido como documento da crise do Teatro de Arena. Ele se posiciona no texto com a clareza das divergências

internas do grupo por questões ideológicas e assinala uma posição frente ao problema da alienação no teatro.

Quero deixar bem claro que a posição que tenho não é a de deixar o teatro para trabalhar politicamente. (...) Não. O que eu quero é ser artista mesmo. Com todas as responsabilidades culturais que se implicam nesse termo. Estes lampejos para mim são reflexos condicionados. O que eu quero com a minha atividade é exatamente condicionar esses reflexos – éticos, portanto – no sentido do desenvolvimento cultural do homem para o domínio de sua história. (...) O que eu preciso com a arte é ter o meu arsenal inconsciente – o meu arsenal cultural – organizado para responder desta ou daquela maneira aos problemas que surgem para mim. (...) Esta, para mim, é a função do teatro. Educativo – não no sentido didático e informativo –, educativo no sentido da organização subjetiva do homem. (VIANNA FILHO, 1999, p.58)

Ainda sobre o contexto da defesa do teatro nacional, Vianinha avalia as falhas do trabalho do Teatro Arena sobre a tentativa de “fotografar a realidade aparente”, para ele a “realidade” no palco é distorcida pela ética cultural burguesa através dos sistemas de classes com relação à estrutura econômica que oprime e cria produtos culturais de alienação. Por isso a burguesia nacional se identifica com os produtos culturais que importa, criando o público alienado para peças teatrais alienadas submetidas por um sistema de valores.

Vianinha defende um teatro que captaria a realidade em movimento, a partir da necessidade de uma transformação cultural, da importância da atividade política e da função do teatro para enriquecer o instrumento do ser humano para enfrentar a realidade concreta, permitindo uma intervenção direta nas próprias condições materiais de existência.

Um teatro brasileiro que faça viver o homem, o sentido de sua responsabilidade na criação dos valores a que se encontra submetido, não é um teatro político – é um teatro que vai ter que se incluir na mediação que o homem tem da realidade concreta para poder aguçá-la, e permitir uma intervenção precisa. O problema brasileiro é de cultura – política e teatro ganham fenomenal importância. As condições estão dadas para a modificação. É preciso que isso ganhe a consciência. Esta é a nossa tarefa. Que só poderá ser realizada com a disciplina e o estudo que os que procuram sua liberdade precisam ter. (VIANNA FILHO, 1999, p.79)

Quando Vianinha afirma que “o problema brasileiro é de cultura”, está comentando o paradigma da cultura de elite ligada ao processo de industrialização do país, como etapa de produção de valores culturais dominantes em face ao capital estrangeiro, eliminando qualquer possibilidade de assimilação da cultura como fator histórico no processo produtivo. Ao afirmar, que política e teatro ganham fenomenal

importância, refere-se ao papel da militância, nesse caso convoca o artista para analisar as condições sociais e culturais, trabalhar no processo de organização de valores culturais.

O texto *“O artista diante da realidade”*, escrito por Vianinha em 1960, trata-se de um relatório para discussão interna no grupo, quando ele redigiu no momento de crise profissional. Vianinha procurou dar um significado político-cultural para o trabalho e se esforçou em revisar as tendências do teatro brasileiro e apontar criticamente a dramaturgia clássica. Com isso ele propõe para o impasse da solução da crise ideológica no grupo, uma intervenção cultural influenciada por organismos políticos.

A solução para mim é a imediata ligação do Teatro de Arena a entidades que facilitem e ampliem a capacidade administrativa do Arena. Não imediata – de hoje para amanhã – mas feita de estudo, de relações, de ligações lentas e necessárias. ISEB, FAU, sindicatos, partidos políticos que expressem ou procurem expressar sua intervenção política na realidade – da mesma maneira que nós queremos intervir culturalmente. Não digo que o Teatro de Arena deva ser subsidiário ao Partido Comunista. A ligação porém seria fecunda – mantida as independências. Os contatos seriam abertos por ele. Ele auxiliaria a administração do Arena. É preciso um grande plano de reformas radicais na estruturado teatro brasileiro. É lento, mas precisa ser feito em cima de conhecimentos seguros e possibilidades efetivas. Trabalho de coligação da classe teatral – que fosse permitindo o pagamento e o aparecimento de funcionários comuns, interessados no desenvolvimento do teatro brasileiro. As companhias teatrais brasileiras estão sumindo. É preciso enfrentar o problema de frente. (VIANNA FILHO, 1999, p.78-79)

As preocupações de Vianinha estiveram subordinadas ao interesse no desenvolvimento do teatro brasileiro, ele não renega o projeto nacional-popular do Teatro de Arena, mas levanta inúmeras críticas ao questionar o alcance cultural do trabalho do grupo no pequeno teatro de 150 lugares a partir da concepção de “massas populares”. Para Vianinha, “O Arena ser porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares” não condizia com a prática, revelando a partir disso uma preocupação com os verdadeiros receptores do trabalho teatral, que para ele o Teatro de Arena não atingia o público popular. A ideia de popular identificado com a noção de “massa” e de “produção industrial” distancia o pensamento de Vianinha cada vez mais das direções tomadas pelo Teatro de Arena.

Vianinha adota uma postura clara ao querer realizar um trabalho teatral voltado para as “massas populares”, direcionado a combater o poder do monopólio econômico da indústria cultural que gera “alienação em massa”. Ao se afastar da linha do grupo, ele aposta na criação de um movimento de massas fora do eixo do teatro comercial, e

caminha em direção ao projeto de teatro “popular”, ideia que o acompanha desde a fase amadorística do Teatro Paulista do Estudante e ganha consistência no Teatro de Arena e se aprofunda dentro do projeto do movimento teatral do CPC da UNE. No que tange as questões de estética e política, o primeiro distanciamento de Vianinha foi buscar uma nova forma para seu trabalho como autor teatral, ele afirma “era e é evidente a passividade humana das minhas peças e das peças do realismo” (VIANNA FILHO, 1999, p 94).

Na transição do Teatro de Arena ao CPC, Vianinha sente a necessidade de escrever peças que abordem os conceitos do marxismo. Na encenação de *Eles não usam Black-tie* no Rio de Janeiro, Vianinha é solicitado para trabalhar como ator na montagem, e também organiza a versão carioca dos Seminários de Dramaturgia, ele se empenha nas discussões das ideias de Piscator e Brecht. Feito isso, começa a estudar o conceito marxista de mais valia, e sente a necessidade de lançar mão do conceito de “massas” de alguma forma para entender o conceito de “classe”, que possibilite o contato direto entre o intelectual-artista e o proletariado protagonista.

O tratamento cênico e dramático da adoção da forma épica no CPC demarca o início da recepção de Brecht na esfera da produção brasileira. Vianinha sugere com o projeto de encaminhamento do CPC, estabelecer uma relação entre o teatro e a realidade socioeconômica do país e pela proposta de abordagem do teatro popular, no sentido de superação do teatro burguês. Vianinha estava comprometido por um projeto político que estivesse sintonizado com as ideias marxistas, mas que tivesse uma perspectiva da análise dialética do materialismo histórico.

Francisco Milani que acompanhou na época o trabalho do Comitê Cultural do Partido Comunista Brasileiro (PCB) comenta que Vianinha estava empenhado na construção de um projeto político que tivesse como base as ideias marxistas para estudar dialeticamente a realidade social.

Que não fosse um projeto cultural importado diretamente de Moscou para ser colocado em prática no Rio de Janeiro. O grupo do qual Vianinha fazia parte não estava preocupado em transplantar um projeto cultural. Pelo contrário: tentava-se estudar dialeticamente a realidade social e adaptar a ela um plano cultural fundamentado no marxismo. Ou seja: que através do materialismo dialético pudessemos contribuir para a solução dos problemas sociais. (MORAES, 2000, p.116)

Em 1960, Vianinha coloca em prática o projeto de um programa nacional-popular para o teatro. O novo núcleo para o desenvolvimento desse projeto será o CPC,

a partir de uma expectativa do modelo de teatro popular e antirrealista no esquema de um teatro realizado fora do espaço cênico convencional, como os *autos de rua*, que foi uma das linhas diversas da produção teatral do CPC.

No âmbito de ação, o CPC tinha o objetivo atuar com o proletariado, com a intelectualidade e com a área estudantil universitária. A produção artística e intelectual dentro do CPC foi diversificada como: campanhas políticas, teatro, cinema, literatura, discos, livros, cursos de teatro, aulas de direção cênica, expressão corporal, laboratório de interpretação, pesquisas no campo da dramaturgia popular etc.

A ideia de formação do projeto do CPC nasceu por ocasião da temporada do Teatro de Arena de São Paulo ao Rio de Janeiro que levou dois espetáculos *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*. O aparecimento dos Centros Populares de Cultura tem como ponto de partida as condições materiais existentes atrelados à luta ideológica de classes. Sua duração se dá em março de 1961 a março de 1964, e sua extinção decorrente do golpe-civil militar brasileiro.

No período de 1961 a 1964, o CPC desenvolveu inúmeras atividades culturais, porém como órgão cultural ligado a UNE regia com autonomia administrativa e financeira. As realizações do CPC dependeram do trabalho voluntário de estudantes, artistas e intelectuais, mas havia também o quadro de funcionários pagos. A organização estrutural do CPC seguia um organograma com a discriminação de vários setores (teatro, cinema, artes visuais, música, filosofia, alfabetização e etc.). Os primeiros departamentos criados foram o de Teatro e Cinema.

Foram os estudantes universitários que participavam ativamente do movimento cultural e a prática teatral em certa medida aproximava esse público que queria participar da luta nacionalista. Ferreira Gullar comenta “O CPC despertou a consciência dessa nova geração universitária para um trabalho cultural, voltado para a realidade brasileira, dos problemas políticos e culturais do país.”. (GULLAR, 1980, apud GILBERTO, KUHNER, 1980, p.168)

No Teatro do CPC, inúmeras foram as peças produzidas e montadas que seguiam a proposta de uma nova experiência dramatúrgica (autos políticos e peças de agitação e propaganda). Os textos teatrais eram produzidos coletivamente através de esquetes cênicas, com menos de dez minutos de duração para denunciar a exploração de classe, as deficiências do ensino universitário ou o apoio a uma greve. As peças montadas eram apresentadas para operários, estudantes, em comícios, na praça pública, sindicatos, colégios, faculdades do Rio de Janeiro e cidades do Estado do Rio. João das

Neves comenta sobre a proposta de construção do roteiro dramatúrgico a partir da experiência do CPC:

O CPC foi criado numa época de efervescência política muito grande, a eleição e renúncia de Jânio Quadros, a tentativa de que João Goulart não tomasse posse, o parlamentarismo, a queda do parlamentarismo. A tentativa de golpe que vinha desde a posse do Juscelino, pelo menos. O nosso trabalho era muito direto, em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças ou em caminhão volante para montagens mais ambiciosas, fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reizado, bumba-meu-boi, *commedia dell'arte*, o mamulengo, etc. Os fatos aconteciam, e imediatamente estabelecíamos um roteiro crítico e íamos pra rua representar. As montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir uma mensagem. (NEVES, 1980, apud GUIMARÃES, 1984, p.33.)

A partir do uso da linguagem artística da narração utilizada pelo CPC para comunicar e expressar dentro de um movimento político-cultural, é possível levantar as questões fundamentais da ligação dos artistas e intelectuais com os setores populares. É primordial levar em consideração o processo político-cultural como prática histórica da própria gênese da consciência dos indivíduos em uma sociedade de classes em detrimento do político e ideológico. Para comunicar esse novo processo artístico do Teatro Político Brasileiro, a linguagem utilizada foi a narração, segundo aponta Walter Benjamin, “a narração é uma das mais antigas formas de comunicação”. (BENJAMIN, 1989, p. 107).

A nova experiência dramatúrgica do CPC se aprofundou dentro do cenário político brasileiro e os textos apresentados foram possíveis graças à colaboração de artistas e intelectuais preocupados com o debate da questão nacional. A relação da prática dramatúrgica e do projeto nacional-popular tem sua gênese a partir do processo político-cultural da consciência ideológica dos indivíduos em uma sociedade de classes.

A validade do Teatro Político do CPC representa um movimento político-cultural de participação de artistas e intelectuais para criar uma pedagogia política aos setores populares. O seu encaminhamento se define como linguagem entre arte e política de investigação dos mecanismos de superação da arte imposta pela classe burguesa e das novas condições objetivas ao intelectual dentro da sociedade, “(...) CPCs só existem ligados a entidades de massas ideologicamente representativas do pensamento de libertação do povo brasileiro”. (GULLAR, apud GILBERTO; KUHNER, 1980, p.184).

2

A REVISTA POLÍTICA DE VIANINHA: POR UMA SÁTIRA DIDÁTICA E POPULAR



Quem continua esperando que a realidade se comporte como nós desejamos, perdeu seu ardor, sua confiança, sua capacidade de se colocar entre uma das muitas vozes e ações que fazem parte de nossa capacidade de nos aprofundarmos nas contradições vivas de nossa época.

Oduvaldo Vianna Filho

Imagem:
KOLLWITZ, Käthe. March of the Weavers. 1893-1897.

2.1: Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo: arte e política a serviço da Mais-valia vai acabar seu Edgar.

Os temas políticos e sociais marcaram a renovação da dramaturgia brasileira no final da década de 1950 e início dos anos de 1960, os dramaturgos começaram a abordar os problemas de injustiça social e da opressão do proletariado. A perspectiva do Teatro Político engajado fez com que Vianinha, buscasse uma linha mais nacional para exprimir sua linguagem a partir da necessidade de denunciar o mecanismo das injustiças sociais no país.

Teatro e Política ganham dimensão de enfrentamento do problema cultural brasileiro, a partir da consciência do artista interessado no desenvolvimento coletivo e autônomo do teatro brasileiro. Vianinha propõe as condições para a modificação:

Um teatro brasileiro que faça viver o homem, o sentido de sua responsabilidade na criação dos valores a que se encontra submetido, não é um teatro político – é um teatro que vai ter que se incluir na mediação que o homem tem da realidade concreta, para poder aguçá-la, e permitir uma intervenção precisa. O problema brasileiro é de cultura – política e teatro, ganham fenomenal importância. (VIANNA FILHO, 1999, p.79)

O incentivo a dramaturgia nacional e a valorização dos temas populares são dois fenômenos que crescem no ambiente intelectual da esquerda brasileira. Os jovens artistas Vianinha e Guarnieri desejaram ampliar os espetáculos teatrais para atingir a classe trabalhadora. Para Guarnieri, o teatro seria a ferramenta de tomada de consciência política e de organização da classe trabalhadora.

Fazer um teatro de temas populares, cantando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai ao teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra, realizarmos espetáculos para as grandes massas e na, prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro. (GUARNIEIRI, 1959, p. 126)

O crescimento nos círculos intelectuais e artísticos sobre a função social da arte e também sua problemática na sociedade capitalista levantaram o debate sobre a organização da cultura. A arte também enfrenta problemas e pode ser alvo de manipulação e alienação, “(...) a questão não 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”. (VIANNA FILHO, 1999, p. 95). Vianinha compreende a arte como um conjunto de manifestações da sociedade refletindo sobre sua existência e por isso a defesa de um

teatro político, popular, geradora de trabalho humano social. A fase de transição de Vianinha do Teatro de Arena ao CPC deve ser compreendida de forma dinâmica no curso do processo histórico, isto é, a cultura. O compromisso firmado por ele é criar no artista, uma consciência do processo histórico a partir da participação na luta social, criando um sentimento de responsabilidade, de solidariedade humana e um desejo de justiça social.

O dramaturgo faz apontamento sobre a necessidade de atividades que contribuíssem para a emancipação da classe trabalhadora, em que o militante do teatro brasileiro, não deva ser subsidiário do partido político, mas aquele intermediário da divulgação das ideias revolucionárias para luta política no campo cultural, “O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado”. (VINNA FILHO, 1999, p.93). O inconformismo, na concepção de Vianinha compreende o valor estratégico do movimento de cultura popular, “nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão”. (VIANNA FILHO, 1999, p. 93).

Os novos caminhos apontados para a dramaturgia brasileira na obra de Vianinha no pré-1964 representaram um novo instrumento dentro do processo de refletir artisticamente o tempo e o espaço histórico. Desta maneira, o resultado de uma pesquisa para o entendimento dos mecanismos de exploração dentro do capitalismo, o dramaturgo Vianinha inaugura a nova fase desse processo: o texto teatral *A Mais-valia Vai Acabar seu Edgar*, base da origem da criação dos pressupostos do teatro de agitação e propaganda no Centro Popular de Cultura (CPC).

A Mais Valia Vai Acabar seu Edgar, é um dos exemplos do conjunto de repertório montado e experimentando por Vianinha ao longo da sua trajetória no CPC. O dramaturgo define a obra, como política, uma tensão entre arte e mensagem, entre forma e conteúdo. Em 1960, o dramaturgo procurava construir um texto que pudesse superar os textos realistas produzidos no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena e decidiu colocar em prática a escrita de uma dramaturgia antirrealista.

Durante a temporada de repertório do Teatro de Arena no Rio de Janeiro, Vianinha planejou escrever uma peça a seis mãos com Chico de Assis e Miguel Borges sobre o processo da mais-valia, uma das bases fundamentais do pensamento marxista. A ideia de Vianinha era dar uma visão estética da tese sócio-política-econômica do conceito da mais-valia.

Vianinha antecipou-se no projeto e escreveu sozinho a peça. Em depoimento, Chico de Assis que foi colega de trabalho de Vianinha no Teatro de Arena de São Paulo, revela.

É bom que se diga que o Vianinha, o Miguel Borges e eu tínhamos nos proposto a escrever uma peça a seis mãos. O resultado do trabalho a seis mãos foi que o Vianinha, que não brincava em serviço, fez a peça inteira. Eu então resolvi partir para a minha estreia na direção com o texto dele. (ASSIS apud VIANNA FILHO, 1981, p. 213).

A construção dramatúrgica da *Mais-Valia* tem como procedimento, a investigação dos pressupostos do Teatro Popular. O trabalho artístico nas raízes sociais foi uma tentativa de ruptura dos artistas no conforto da torre de marfim e a derrubada da parede de isolamento com a classe operária. Vianinha naquele momento, para fundamentar sua peça com a teoria marxista da mais-valia, procura o ISEB, que fomentava a teoria nacional-desenvolvimentista. Chico de Assis em depoimento inédito concedido à Companhia do Latão em 2009 relembra a histórica montagem da peça.

Quando eu fui montar *A mais-valia* convidei algumas pessoas do Iseb para serem uma espécie de assessores no que eu ia fazer lá. E o Carlos Estevam foi um desses assessores. Aí eu comecei a montar a *Mais-valia*, que não era uma peça dialética, *à la* Brecht. Ela é antes um Brecht de ópera, aquelas óperas que não são dialéticas, que são peças normais. Comecei a montar e comecei a fazer coisas que na época não se fazia: colocar filmes, colocar *slides*, coloquei um cenário monumental em homenagem ao Piscator, o meu fazedor de cabeça. (ASSIS apud VIANNA FILHO, 2016, p. 109 *grifo do autor*)

Os intelectuais que participaram do ISEB retomaram o debate da temática da cultura popular sob a ótica marxista e ideológica. A obra de arte de certa maneira, exprime uma ideologia, direta ou indiretamente. A cultura entendida como instrumento de conservação como de transformação social. O fenômeno cultural brasileiro foi objeto de estudo e de defesa dos movimentos culturais que emergiram no país naquele período.

A tomada de consciência dos artistas do caráter histórico de sua atividade se tornou importante elemento para repensar sobre o papel político na defesa de uma ideologia. Vianinha e os demais intelectuais, artistas enfrentaram a problemática da cultura brasileira, e perceberam o problema da criação no âmbito da cultura popular.

O diálogo a respeito da cultura nacional e cultura popular, iniciado nos anos finais de 1950, em que grupos e movimentos culturais como o Teatro do Estudante, Teatro de Amadores de Pernambuco, Teatro Popular do Nordeste, o Movimento de Cultura Popular, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina de São Paulo, realizaram

atividades para discutir os problemas políticos e sociais no país. Posteriormente, nos anos de 1960, o Centro Popular de Cultura (CPC), desdobra-se a partir da discussão do projeto político-cultural dos movimentos de cultura popular.

Por meio do debate sobre Teatro Popular, Cultura Popular, Vianinha decidiu elaborar de maneira estética, abraçando a política como instrumento da pedagogia popular, a ideia de construir um teatro participante, que permitisse evidenciar a função social do artista. Já atuante no CPC, o dramaturgo, em um pequeno texto teórico *Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo*, sintetiza sua preocupação com o teatro como manifestação cultural e elaboração concreta de uma obra de arte, ele destaca que “não há que, em nome da participação, baixar no nível artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar”. (VIANNA FILHO, 1981, p. 13).

A defesa da mensagem política em detrimento da forma estética tornou-se recorrente posteriormente na análise crítica do movimento cultural do CPC. Porém, Vianinha naquela época se preocupava com o equilíbrio entre estética e política. A consciência revolucionária é a união entre arte e política a serviço de uma pedagogia de emancipação, são instrumentos cada qual com sua função e suas especificidades. A elaboração da obra de arte, como o texto teatral *a Mais-valia*, é exemplo de um exercício prático da dialética sobre a realidade brasileira. Para Ferreira Gullar, “a obra é concebida como um tipo de ação sobre a realidade social e deve-se buscar o modo mais eficaz de fazê-la exercer essa ação”. (GULLAR, 2002, p. 24).

Escrito em 1960, o texto *A Mais-valia*, apresenta como projeto elaborado por Vianinha, durante a pesquisa das ferramentas dramatúrgicas de escrita sobre o teatro de agitação e propaganda, das influências do teatro épico de Bertolt Brecht e na busca da afirmação do projeto nacional-popular. Para Chico de Assis, a *Mais-valia* significou “o início de um dos vários movimentos que tentaram estabelecer uma proposta de teatro popular naquela época” (ASSIS apud VIANNA FILHO, 2016, p.100).

Os instrumentos do projeto nacional-popular representou uma alternativa no seio da cultura brasileira, na qual Carlos Nelson Coutinho ensina que “o nacional-popular é essencialmente um modo de articulação entre os intelectuais e o povo”. A obra de arte possui leis próprias, e o nacional-popular atua sobre uma unidade na diversidade, ou seja, há um pluralismo de estilos artísticos, de temáticas e tendências ideológicas, e que Coutinho adverte para não confundir o nacional-popular com a imposição de uma temática pré-estabelecida, “(..) a consciência artística nacional-popular se manifesta não

na temática, mas sim no ângulo de abordagem, no ponto de vista a partir do qual o criador estrutura sua obra”. (COUTINHO, 2011, p. 58).

A peça teatral de Vianinha, *a Mais-valia*, tenta propor o que Marx na sua obra, *Salário, preço e lucro* (1865) pergunta - Quando o trabalhador reivindica melhores salários e os patrões concedem o aumento repassando-o aos preços, quem é o responsável pelo aumento do custo de vida: o trabalhador ou patrão? Para Iná Camargo (2016) a peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e a *Mais-Valia vai Acabar seu Edgar* de Vianinha, desenvolvem um teorema para explicar a pergunta lançada por Marx. Antes, porém a teoria de Marx e Engels assinalam algumas características da sociedade capitalista dentro do sistema de produção e os teóricos apresentaram pontos sobre esse processo como: a crescente concentração da riqueza nas mãos de uns poucos e a crescente miséria das massas.

Boal fala em *Revolução* em 1960, menção a *Revolução de Cuba* de 1959, Vianinha dá um passo, ao lançar no próprio título da peça, a necessidade de superação da exploração do trabalho. O dramaturgo queria colocar em pauta o discurso da classe dominante e entender o processo de extração da mais-valia para o desenvolvimento de sua tese na escrita da peça.

A semelhança das duas obras, não é acidental, pois o diálogo interno às obras esclarece primeiro a participação de Vianinha como ator na *Revolução da América do Sul*, e na utilização de recursos do Teatro Épico de ambos os autores na escrita dramaturgica ao mostrar o processo de contrarrevolução e personagens proletários que querem ter a noção de seus direitos. Vianinha rompe com os recursos tradicionais e propõe com a peça a experimentação de novos recursos que não se resolveria no âmbito do teatro convencional. A *Revolução na América do Sul* trata da exploração do trabalhador, mas a nova experiência brasileira sobre o Teatro Épico e a influência de Bertolt Brecht no Brasil está na obra de Vianinha, que foi procurar o conhecimento teórico marxista para dar continuidade à pesquisa dramaturgica iniciada por Guarnieri em *Black-tie*. Para isso, o dramaturgo se mune da teoria da mais-valia de Marx, para resolver o mistério de como o trabalho é explorado na sociedade capitalista. Para Marx (1996), a produção capitalista é essencialmente produção de mais-valia, o trabalhador produz não para si, mas para o capital. É o empregador capitalista quem extrai diretamente do operário a mais-valia, o trabalho excedente não pago. A mais-valia como riqueza acumulada e expropriada.

As peças inauguram segundo Iná Camargo “(...) um fenômeno estético, artístico, político e estudantil que acaba por criar uma organização que rompe o cerco que vai ao público popular do teatro”. (COSTA, 2016, p.124). O primeiro presidente do CPC da UNE, Carlos Estevam Martins⁸ que participou como pesquisador no ISEB e foi um dos responsáveis por dar suporte teórico a Vianinha, aponta os objetivos do teatro popular como ferramenta que proporcionava ao povo um entendimento sobre a realidade social, da mobilização da classe trabalhadora e da possibilidade de libertação da opressão do sistema capitalista.

O teatro popular ao representar o homem limitado e determinado pelo desenvolvimento das circunstâncias adversas, opera no sentido de produzir, na consciência política, uma transfiguração de inestimável valia. Dirigindo-se a investigar, analisar e devassar o mundo objetivo, o teatro popular inculcará no expectador uma compreensão radical nova: a descoisificação de exterioridade, a dissolução da naturalidade das coisas. (ESTEVAM, 1961, s/n)

O primeiro aspecto dessa transformação seria não naturalizar as condições adversas do funcionamento da sociedade, a compreensão da estrutura socioeconômica só existe a partir da tarefa política e revolucionária dada pelos artistas que ativamente participaram das experiências de construção de um organismo cultural e no trabalho de politização da sociedade brasileira.

O ponto de vista de Vianinha, sobre o teatro popular é objetivo, ele compreende que o problema do teatro popular é de ordem econômica e de ordem cultural, e nos adverte sobre a premissa:

Não se pode ver o teatro popular como algo que divida as classes, como algo que seja inaceitável para determinados setores da intelectualidade, da pequena burguesia, da burguesia nacional e que, por isso, é plenamente aceito pelo proletariado, pelo operariado e pelas classes trabalhadoras. (VIANNA FILHO, 1981, p.15).

As obras de teatro popular, na concepção do dramaturgo, só existem quando se fala a linguagem do povo e dos nossos problemas coletivos, e o papel do dramaturgo, do intelectual e artistas seria buscar avançar “na observação do mundo e nas particularidades espirituais da vida brasileira”. (VIANNA FILHO, 1981, p.14). As obras populares são instrumentos democráticos e de democratização na experiência defendida no seio da consciência popular brasileira.

A estratégia de escrita formulada por Vianinha correspondeu sua preocupação com a onipresença do povo e ausência do indivíduo na criação do mundo. Esse fator

⁸ O CPC teve três presidentes/diretores: Carlos Estevam Martins (de dezembro de 1961^a dezembro de 1962), Carlos Diegues (três meses) e Ferreira Gullar (até o golpe de 1964).

levantado representa a história da produção capitalista como uma luta ao redor dos limites da jornada de trabalho, da luta de classes no sistema capitalista e a exploração de trabalho humano social da classe dominante. Nesses limites entre o capital e o trabalho, a peça teatral *Mais-valia*, representa uma peça política sobre a engrenagem da exploração capitalista e de revelação dos mecanismos de acumulação e expropriação da riqueza sobre o trabalho humano.

2.2: Agitação e propaganda na dramaturgia do CPC da UNE: a revista política de Vianinha e as influências de Piscator.

Diversos foram os métodos de agitação e propaganda (*agitprop*) incorporados no repertório artístico dos militantes comunistas. A dramaturgia criada no CPC, nos anos pré-golpe de 1964, de intenção nacional-popular, assumiu uma tarefa de agitação em uma imensa rede de tendências políticas e culturais.

O termo *agitprop* em sua origem é um recurso de organização política utilizada na Revolução Russa de 1917, e nas experiências do Teatro Político de Erwin Piscator na Alemanha dos anos 1920. O *agitprop* é um método da atividade teórica do partido comunista para educação ideológica, de esclarecimento político e organização das massas que tinha como objetivo a difusão do programa socialista. Em certa medida, a denúncia à opressão, a mobilização da massa trabalhadora e o desenvolvimento amplo da consciência política exerciam influência nas atividades de militância política pela socialdemocracia russa.

Na Rússia czarista, por exemplo, as campanhas de agitação e propaganda promovidas pelos socialdemocratas russos desempenharam o papel na luta econômica dos operários para se organizar e utilizar a greve como método de luta contra os capitalistas. “Sem teoria revolucionária não pode haver movimento revolucionário” escreve Lênin na obra *As tarefas do Social-Democratas Russos*. Lênin propôs desenvolver as teses do marxismo por intermédio das novas experiências da luta de classes.

A luta dos operários só se torna luta de classe quando todos os representantes de vanguarda do conjunto de classe operária de todo o país têm a consciência de formar uma única classe operária e começam a agir não contra este ou aquele patrão, mas contra a classe inteira dos capitalistas e contra o governo que a apoia. Só quando cada operário tem a consciência de ser membro da classe operária no seu conjunto, quando considera que lutamos diariamente por reivindicações parciais, contra tais patrões e tais funcionários, se bate contra toda a burguesia e todo o governo, só então a sua ação se torna uma luta de classe (LÊNIN, 1984, p.41).

Na dinâmica da luta de classes, o *agitprop* significou atividade primordial para a prática revolucionária de organização dos operários - as massas com o conhecimento do marxismo. Para Lênin, a agitação e a propaganda orientada pelo trabalho dos socialdemocratas consistiram uma tarefa de propagar a doutrina socialista.

Os social-democratas russos veem como sua tarefa, antes de tudo, “propagar” a doutrina do socialismo científico, difundir entre os operários conceitos justos sobre a ordem social e econômica contemporânea, sobre suas bases e seu desenvolvimento sobre as diversas “classes” da sociedade russa, sobre suas relações sobre a luta dessas classes entre si, sobre o papel da classe operária nessa luta, sobre sua atitude para com as classes que degeneram e as que se desenvolvem para com o passado e o futuro do capitalismo, sobre a tarefa histórica do social-democracia internacional e da classe operária russa. (LÊNIN, 1984, p.179)

Para isso, Lênin definiu a propaganda dos fundamentos da teoria política revolucionária de Marx e Engels como a tarefa da social democracia russa para organizar a luta de classes do proletariado e dirigir esta luta cujo objetivo final é a conquista do poder político pelo proletariado e a organização da sociedade socialista.

Nesse sentido, no período de Revolução, havia um grau de exigência às qualidades dos propagandistas e agitadores russos. Para Lênin, a tarefa do *agitprop* se voltaria como um trabalho dos revolucionários e intelectuais para elaborar uma concepção marxista da história através da luta de classes e do agrupamento dos operários numa força política contra-hegemônica. Para esse trabalho teórico e prático, Lênin apropriou-se da palavra de ordem criada por Liebknecht⁹: *Studieren, Propagandieren, Organisieren* – estudar, propagar e organizar. A fórmula desenvolvida pelos socialdemocratas significou o estudo aprofundando da realidade social e do fornecimento para a classe operária de uma literatura de propaganda e agitação.

Para consolidação da luta econômica, isto é a resistência à dominação feita pelos capitalistas, o projeto político socialista traz para a ação política a eclosão de uma “literatura de denúncia econômica” como proposta sobre “a verdade sobre a vida operária”, revelando a classe oprimida a compreensão contra a ordem social capitalista. Com isso, Lênin definiu como ponto de partida para essa literatura de denúncia, a criação de uma organização com o propósito de propaganda e agitação para emancipação da classe operária. No entanto, havia uma diferença da propaganda de

⁹ Liebknecht (1871-1919) foi um político e dirigente socialista e um dos fundadores do Partido Comunista Operário da Alemanha durante a época da República de Weimar.

antes e de depois da Revolução de Outubro para o desenvolvimento amplo da consciência política constatado por Lênin e por ele defendido:

A propaganda do velho estilo contava, explicava com exemplos o que é o comunismo, mas esta velha propaganda não serve mais, porque agora se deve mostrar na prática como se constrói o socialismo. Toda a nossa propaganda deve ser baseada sobre a experiência política da construção econômica. (LÊNIN, 1984, p.568).

A experiência política da construção econômica representava o que Lênin definiu como denúncia econômica, principalmente o regime de trabalho das fábricas, esclarecendo os operários sobre as condições de miséria e de exploração do trabalho. A fórmula levantada pelos socialdemocratas tinha como objetivo a educação política da classe operária para defesa de suas reivindicações e esclarecimento acerca de sua opressão política nos diversos domínios da vida e da atividade civil, privada, familiar, religiosa, profissional, científica etc.

Os social-democratas apoiam qualquer movimento revolucionário contra o regime social atual, qualquer nacionalidade oprimida, qualquer religião perseguida, qualquer categoria social humilhada e assim por diante, na sua luta pela igualdade de direitos (LÊNIN, 1984, p.20)

Para superação das velhas fórmulas de propaganda, Lênin (1984, p. 77) parte da análise de sua experiência pessoal como agitador e propagandista “a agitação à força de panfleto de caráter local, tornou-se insuficiente”. Lênin defendia a criação de um organismo coletivo de cultura para a classe trabalhadora para exercer o domínio dos bairros operários, das grandes cidades, dos centros fabris e dos burgos industriais para defesa de um movimento revolucionário proletário.

Não era raro que o simples aparecimento de um panfleto fizesse com que fossem satisfeitas total ou parcialmente as reivindicações dos operários. Numa palavra, as denúncias econômicas de fábricas foram e continuam a ser uma alavanca importante da luta econômica. E assim será enquanto existir o capitalismo que gera necessariamente a autodefesa dos operários. (LÊNIN, 1984, p.77)

O panfleto naquela época exercia uma poderosa pressão moral nos patrões de fábricas, como se fosse uma declaração de guerra. A atividade de formulação e distribuição de panfletos chamava a atenção dos operários para que se orientasse nos principais abusos e reivindicações que apresentam aos seus patrões. O panfleto significou o método de *agitprop* sobre as manifestações espontâneas da luta da classe operária nos conflitos entre operários e capitalistas a respeito do dia de trabalho, dos salários, das condições de trabalho etc. Para Lênin (1984) a nova resistência aos

capitalistas, se encontra na fundação de um jornal político. Como medida dos anseios do proletariado, que por intermédio da formação de dirigentes revolucionários, essa nova ferramenta, ou seja, o jornal penetrará entre a pequena burguesia das cidades, aos artesões das aldeias, aos camponeses como um verdadeiro órgão político popular. A partir disso, a propaganda e agitação tornou-se tarefa constante na agenda política da socialdemocracia, que despertava o interesse pela política e socialismo nas mais amplas camadas da população.

Lênin compreendia a função do jornal e seus limites na análise das condições de aplicação dos métodos de *agitprop* “o jornal não limita o seu papel à difusão das ideias, à educação política e ao recrutamento de aliados políticos. Não é apenas um propagandista coletivo e um agitador coletivo, é também um organizador coletivo”. (LÊNIN, 1984, p.72).

Na preparação da Revolução Russa, grupos teatrais da classe trabalhadora e coletivos que participaram do movimento de organização política e cultural, realizaram o chamado Teatro Jornal, ou Jornal Vivo, que nasce para aprofundar sobre a realidade social e retomar as antigas tradições do teatro popular. Os grupos teatrais criavam peças a partir de notícias de periódicos, e encenavam em ruas, na porta de fábricas, nas praças, produziam peças didáticas sobre o programa político do Partido comunista, e faziam montagens de textos literários de variados estilos e gêneros. As peças de tradição do teatro mundial eram reelaboradas e apresentadas pelos grupos de *agitprop* em formas de esquetes ou uma simples leitura, em voz alta, de artigos de jornal. Sobre o trabalho de produção das peças, podemos observar a forma de elaboração cênica dos jornais vivos.

O trabalho de produção das peças era executado em diferentes etapas. Um comitê de redação, encabeçado por lideranças políticas, sindicais ou rurais e composto por membros de diferentes círculos da coletividade, destacava as principais notícias que deveriam ser abordadas, fornecidas por correspondentes operários e camponeses. Um comitê de artes que eram sempre muito simples e apoiados na estilização – o capitalista era representado por um ator usando uma grande cartola, por exemplo, e um burocrata podia aparecer carregando um lápis gigantesco. (MALLY, 2008 apud LIMA, 2014 p. 31)

No momento posterior da Revolução Bolchevique, o Teatro de Agitação e Propaganda – o *agitprop* tornou-se uma das modalidades de militância político-cultural. O Teatro Russo de agitação e propaganda trabalhava em cima das temáticas de educação e cultura para classe trabalhadora, cujo conteúdo se expressa na luta pela revolução proletária, na chance de sobrevivência, nas condições dignas de sobrevivência e na autoemancipação proletária. Assim, o teatro de *agitprop* foi amplamente aceito

como instrumento de propagação da teoria marxista e do programa político da Revolução. O Teatro passou a significar um instrumento ideológico e orgânico da consolidação da educação da classe operária. Sobre a tarefa de realização do teatro político pós-revolucionário, Iná Camargo comenta sobre a liberdade de criação nas diferentes práticas teatrais.

Quem fez teatro político durante esse período, apoiado no direito criado pela própria Revolução, entendia que podia fazer o que bem entendesse (praticando a liberdade de criação no sentido mais radical possível) com qualquer material. Não havia limites: eles podiam tanto inventar formas inteiramente novas, como o Teatro Jornal, quanto retomar gêneros populares, medievais (alegorias e mistérios), ou até mesmo os desenvolvidos pela burguesia (melodramas e vaudevilles). Não precisavam pedir licença para ninguém. (COSTA, 2012, p. 85).

A organização do *agitprop* como ideologia de classe no processo permanente de formação e educação política das classes populares, revelou a seguinte realidade histórica: “(...) na maior parte dos casos, o teatro de agitação e propaganda não é o intermediário nem o produto das palavras de ordem que vêm de cima, ele provém das iniciativas locais”. (MOREL apud COSTA, ESTEVAM, BÔAS, 2015, p. 58).

O trabalho de *agitprop* tem a missão de elevar o nível de consciência política da classe trabalhadora e no contexto na Rússia pré-revolucionária de 1917, o país vivia com enorme índice de analfabetismo nas classes populares, e para isso a intervenção dos bolcheviques na organização de duplas e brigadas de agitadores e propagandistas foi importante para enfrentar os problemas de desinformação, da fome, do despovoamento do campo e da alienação.

Outra questão, é que o *agitprop* antes da Revolução é diferente daquele realizado em etapa posterior. Durante a primeira década da revolução russa, houve uma proliferação de *agitprop* ligados aos clubes operários, às fabricas, núcleos de bairros e união da juventude comunista e outras organizações de caráter educacional, cultural e política autônomas em relação ao partido. A mobilização em torno do projeto político-cultural conseguiu o envolvimento de soldados do Exército Vermelho, de estudantes, artistas e intelectuais que se empenharam na invenção, desenvolvimento e aprimoramento das diversas técnicas e formas de *agitprop*, utilizando as mais diversas linguagens como o cinema, o teatro, a música, o jornalismo, etc.

E importante destacar, que as experiências do *agitprop*, não ficaram restritas a sociedade russa, em 1905 já funcionavam na Alemanha um trabalho de militância cultural socialdemocratas em clubes, editoras, bibliotecas, coros, grupos teatrais e outros

organismos culturais. Os militantes socialistas alemães fizeram *agitprop* sobre o aspecto da luta cultural, e Lênin em 1906 volta ao tema e anunciava o programa do *agitprop* russo “tomar as providências necessárias para desenvolver uma literatura (e, por extensão, uma cultura), abertamente vinculada ao partido”. (LÊNIN apud COSTA, 2015, p.20).

Nesse período, os agitadores e propagandistas russos organizaram o chamado trem de *agitprop*, cuja proposta era levar em cada vagão uma forma distinta de agitação e propaganda: banda de música, grupo de teatro, equipamentos de cinema para exibição e filmagens, vagão de biblioteca, militantes políticos para debates etc. O trem soviético tinha uma equipe de comício, um grupo de canto, de danças populares, um pianista, um projetor de cinema e filmes, uma vitrola com discos, uma orquestra, jornais e cartilhas de leitura. No Brasil, quase se concretizou a experiência de trem de *agitprop*, foi à ideia de um circo desmontável que se chamaria “Tomatão” e seria o instrumento de trabalho do CPC. A mãe de Vianinha, Deocélia Vianna revelou que o sonho do filho era comprar um caminhão que se transformasse em palco para levar o teatro aos subúrbios, aos morros, à periferia da cidade: teatro para o povo.

O Tomatão correria os bairros e subúrbios da Guanabara levando espetáculos, filmes, palestras, exposições de arte, prestando assistência médica e jurídica. Ficaria vinte dias em cada local, até poder deixar organizado um núcleo de cultura popular no bairro. (VIANNA, 1984, p.140).

A concretização de um teatro para o povo, e conseqüentemente no teatro político de agitação e propaganda esteve na época no entrecruzamento da política do teatro a partir do movimento revolucionário e da mudança na prática teatral, como não foi possível a realização do sonho, por falta de dinheiro, os artistas do CPC, partiram para o teatro de rua. Segundo Vianinha.

(...) foram representações em sindicatos, colégios, faculdades, associações de bairros, praças públicas, escadarias, portas de cinema, favelas, portas de fábricas: em toda a Guanabara foram apresentados espetáculos. Os ‘Autos’ do CPC. Peças escritas em um, dois dias, com material coligido por uma equipe, ensaiadas às vezes horas antes da apresentação. Os temas políticos e sociais marcantes sempre mereciam um ‘Auto’. O CPC era quase um jornal. A peça era dividida em cenas. Cada cena tinha um ou dois redatores. A peça, no final, era revisada por um elemento. Um espetáculo feito na escadaria do Palácio Tiradentes, sobre o bloqueio de Cuba, era ensaiado à medida que ia sendo escrito. Dois atores na porta da Central iniciavam uma discussão. Quando o povo, curioso, juntava em volta, os dois atores se vestiam de Tio Sam e operário e começavam uma cena. Na praça pública, atores do CPC, em plena representação, recebiam dinheiro. (VIANNA, 1984, p.141).

Após quarenta anos da Revolução de Outubro de 1917, no Brasil a primeira experiência de organização política afinada com o programa do socialismo revolucionário russo e do método do *agitprop*, refere-se abertamente ao CPC da UNE.

Na primeira fase de trabalho de CPC após *a Mais-valia*, pode-se observar uma linha popular de trabalho, com objetivo de organizar núcleos de cultura popular na periferia. A encenação de breves peças teatrais na rua, sindicatos, portas de fábrica, associações de bairro e escolas marcaram a consolidação da experiência do teatro de *agitprop* brasileira. Segundo Eduardo Campos Lima, os autos políticos do CPC, fez nascer, em terras brasileiras, a experiência do jornal vivo.

Em cena, as questões mais urgentes do país – a luta anti-imperialista, as reformas de base, a repressão policial às mobilizações – eram apresentadas e debatidas. Lidando com temas da conjuntura política com o intuito de neles intervir, essas breves peças – chamadas pelos cepecistas de autos – aproximavam-se dos jornais vivos de *agitprop* europeu e estadunidense. (LIMA, 2014, p.93)

O próprio Vianinha, afirma que os autos eram “peças escritas em um, dois dias” em que o material dramático era “coligido por uma equipe” e ensaiado “às vezes horas antes da apresentação”. O dramaturgo definiu a metodologia adotada pelo CPC “um jornal vivo”. Sobre a dramaturgia de urgência representada nos autos do CPC, as escolhas dos temas são extraídas dos acontecimentos políticos e sociais da vida cotidiana. Para Betti o trabalho do jornal vivo significou o cultivo das experiências populares a partir da metodologia de trabalho urgente e imediatista do CPC, que se justificaram pelo período tumultuado da política brasileira no final dos anos de 1950.

Os autos são apresentados como elementos extraídos da cultura popular e que atuam no sentido de despertá-la e unificá-la. Não são vistos como teatro propriamente dito, e sim, como “jornal vivo”, dado o seu esquematismo de enredo e de caracterização. (BETTI, 1997, p. 114).

Para Costa (2015) levar a cabo a comparação do CPC e do Partido Social-Democrata dos Trabalhadores Russos em 1906, é um pouco forçada, no sentido que o CPC foi uma organização político-cultural com caráter de frente estudantil universitária, vinculada a uma instituição financiada por órgãos do governo federal. Mas, nada impede de identificar nos planos e na ação do CPC algumas semelhanças dos principais elementos dos programas de militância cultural dos partidos revolucionários do início do século XX.

(...) em primeiro lugar, o objetivo de organizar uma ação cultural que fizesse avançar a consciência política (crítica) dos próprios estudantes universitários; e em segundo lugar, a criação de um ambiente de debate e produção de uma cultura menos comprometida com as demandas de mercado da classe dominante. (COSTA, 2015, p. 30)

A matriz que deu origem a dramaturgia do CPC, está na experiência de organização dos estudantes frente ao projeto político-cultural da esquerda, e dos primeiros experimentos cênicos da experiência socialista do *agitprop* histórico na operação de luta ideológica brasileira. Essa experiência se consagra no texto teatral *A Mais-valia vai acabar seu Edgar*, de Vianinha, que decidiu pesquisar e transpor em síntese política e didática o mecanismo da mais-valia para os palcos, abrindo mãos dos pressupostos do teatro realista e propondo a criação de uma linguagem nova.

(...) A Mais-Valia Vai Acabar Seu Edgar, que de certa forma dá um salto na própria dramaturgia do Vianna e na própria dramaturgia nacional, porque é uma tentativa de discutir uma questão econômica e também a necessidade de romper aquele realismo tradicional, que era característica das primeiras peças do Arena. (PEIXOTO, 1984, p.12)

O crítico Miguel Borges que comentou o espetáculo entusiasmado escreve “A Mais-valia vai acabar, seu Edgar é a primeira experiência real plenamente lograda, no Brasil, de um teatro político-social”. (BORGES apud GUIMARÃES, 1984, p. 48). Dessa forma, a peça Mais-valia, foi concebida por Vianinha, na assimilação dos procedimentos tradicionais do teatro de revista brasileiro e da revista política de Erwin Piscator. A incorporação dos ensinamentos teóricos de Brecht e Piscator no teatro brasileiro constituiu o experimento do teatro de *agitprop* e motivou a criação do CPC como organização de *agitprop*.

O texto teatral da Mais-valia se consagrou como revista política musical, Vianinha lança mão de recursos técnicos consagrados no teatro de *agitprop* de Piscator na Alemanha dos anos de 1920, como a (música, canção, projeção de slide, cartazes, ilustração, locução, retórica, comicidade, projeção de filmes, trecho de documentários etc.) e também compôs personagens nas proposições do teatro épico. Fernando Peixoto, em depoimento a Jalusa Barcellos, registrou a importância de Piscator em relação à questão CPC e do encontro com os pressupostos do teatro político de agitação.

O CPC nasceu muito sobre o signo de Piscator. A gente andava com o livro Teatro Político de Piscator debaixo do braço o tempo todo. Afinal, ele propunha um teatro de agitação, deliberadamente proletário, que procurava levantar as massas. (...) Não estou querendo reduzir o CPC a Piscator, mas sim querendo dizer que essa noção meio sectarizada, meio dogmática que o Piscator tinha, penetrou muito no CPC. Piscator foi a primeira Bíblia de teatro político que caiu nas nossas mãos. (PEIXOTO apud BARCELLOS, 1994, p.203).

A princípio, a primeira fase da dramaturgia do CPC, tinha como norma a agitação, o panfleto e o esquema didático. A compreensão da dramaturgia cepecista surgiu do quadro político e social da vida brasileira que assumia no Brasil de 1961 a 1964 nos diversos momentos de disputa: o projeto de reforma de base, o desenvolvimentismo nacional, o monopólio do capitalismo internacional, o imperialismo norte-americano na América Latina, ascensão do movimento operário, a formação das ligas camponesas, a ideologia nacionalista do ISEB, a disputa pela hegemonia do movimento estudantil entre militantes católicos e comunistas e o trabalho político-cultural de artistas e intelectuais nos organismos culturais. Conforme Fernando Peixoto, a dramaturgia do CPC não foi obra do acaso, e sim pela consciência de disputa política por meio do jogo dos atores (o lúdico e improvisado).

Nessa época assumia integralmente, com plena consciência de sua necessidade e limites, uma tarefa de agitação deliberadamente circunstancial. E sem medo de um inevitável esquematismo: o objetivo não era substituir o imprescindível comício ou a passeata, mas sim ajudar com o espetáculo teatral – geralmente a sátira de efeito imediato – contribuindo graças ao quase improvisado trabalho histriônico dos atores, como urgente elemento lúdico e participante (PEIXOTO, 1989, p.8)

A respeito da tendência da simplificação do panfleto na dramaturgia do CPC, podemos verificar o debate crítico frequente no trabalho artístico do movimento, como acusação de sectarismo, de imposição de palavra de ordem, populismo, de privilégio da mensagem política em detrimento da estética, da festividade revolucionária, da dificuldade de relação com o público popular etc.

Em 1960, Vianinha escreve o relatório teórico com título *Alienação e Irresponsabilidade*, num processo de autocrítica, o autor examina uma série de questões sobre o significado do trabalho artístico. Vianinha compreende que as teorias estéticas caminham para uma manifestação do indivíduo, que supera e sufoca o artista. Para o autor, o artista que participa no processo de evolução da humanidade torna-se um ser estético, histórico e vital que luta com as armas dirigidas aos nervos, às unhas, à circulação sanguínea como maneira de organizar os problemas que surgem para si.

Vianinha sobre uma possível concessão da liberdade do artista caracterizada como panfletária, comenta sobre o assunto, “como se o panfletarismo não fosse exatamente a mesma alucinação nervosa e emocional do artista que reclama as bases sociais isolado dela”. (VIANNA FILHO, 1999, p. 57)

Ao longo da trajetória de criação dramaturgica do CPC, vários textos tiveram o cuidado de elaboração e preocupação estética. Para Fernando Peixoto, alguns textos

foram ignorados pela crítica e não entraram para história da moderna dramaturgia no Brasil. O próprio Vianinha, elaborou textos de elevada dramaticidade, da mesma forma que ele encontrava nas ruas e nos movimentos populares. Seus textos na fase do CPC significaram a sua descoberta do teatro como ferramenta de pesquisa, investigação, de participação e intervenção na realidade social. Para isso, Fernando Peixoto, chama atenção que as peças do CPC representaram uma relação difícil e complexa entre o intelectual e a formulação dos valores estéticos e políticos.

Textos completamente ignorados do CPC revelam uma elaboração mais cuidada inclusive recuperando e investigando aspectos da revista e da comédia popular ou chegando mesmo a uma dramaturgia de surpreendente vigor, aprofundando questões de comportamento político mesmo de forma controvertida, fornecendo elemento para uma reflexão dos inesgotáveis sentidos da teatralidade. (PEIXOTO, 1989, p. 9).

Desta feita, o debate político e cultural repercutiu na mobilização em torno da montagem cênica de *A Mais-valia*, imprimindo na escrita dramática o caráter de revista musical. O conceito de mais-valia como “a medida da exploração do trabalho no sistema capitalista”. (MARX apud HUBERMAN, 1996, p. 233), coloca para o trabalhador a tarefa da consciência política de classe e de investigação permanente do poder capitalista, dos limites e do caráter da extração da força física e da energia vital do trabalho não pago.

Vianinha menciona a questão da mais-valia, em entrevista a Beatriz Bandeira para o jornal Novos Rumos, em 1960. A pergunta foi direcionada ao autor, sobre a finalidade de querer atingir um público proletário e se na realidade haveria alguma condição para isso, ele responde.

A minha peça foi escrita especialmente para esse público. Em um dos debates de nosso Seminário de Dramaturgia ficou resolvido que seriam abordados temas econômicos para serem representados em um Congresso de Jovens Trabalhadores que se realizaria ou realizou-se em janeiro do corrente. Eu escolhi a teoria da mais-valia. Não há possibilidades de operário vir ao teatro – por uma série de condições econômicas e sociais – mas é muito fácil o teatro ir até o operário. As dificuldades materiais são facilmente removíveis, principalmente em se tratando de espetáculos com esse que, praticamente, não requer cenário e pode ser levado ao ar livre, em clubes de bairro, sindicatos. Basta simplesmente que todos os componentes do grupo queiram tomar essa iniciativa. (VIANNA FILHO, 2016, p.151).

O dramaturgo Vianinha, com o texto da *Mais-valia*, propôs tratar de um dos problemas diretamente ligados a classe operária, elaborando o seu caminho estético e político na experiência de escrever sobre um determinado problema econômico da sociedade.

Enquanto isso, a recepção do pensamento de Piscator no CPC, se encontra na formulação de uma linguagem estética na ordem prática do projeto cultural de teatro proletário, teatro revolucionário, teatro popular, teatro de tendência e teatro político, “o ponto de mira mental é e continua a ser para mim o proletariado e a revolução social” (PISCATOR, 1968, p.104). Piscator escolheu elaborar no teatro uma dramaturgia que se propunha discutir as relações sociais e, sobretudo formulou hipóteses dentro da prática teatral sobre o significado de uma função social do ser humano e na interpretação da realidade no plano histórico político, econômico e social de sua época.

A arte não deve ser considerada somente do ponto de vista da distração, do entretenimento, e sim como um laboratório de comportamento do homem e de sua educação moral, no sentido que se entende de Diderot e Schiller. É necessário ver em sua função de construção e de renovação de uma verdadeira sociedade humana. Desta concepção nasce o teatro político, que deve ser considerado como uma necessidade histórica. (PISCATOR, 1967, p.81, tradução nossa)¹⁰

Naquela época, o diretor alemão, queria apoiar um teatro proletário que passasse a ser o palco propagandístico dos trabalhadores revolucionários de Berlim e aconselha “não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim um teatro do proletário”. (PISCATOR, 1968, p.51).

A união entre o teatro e o proletariado e a ideia de fazer um movimento cultural em favor do movimento proletário, ainda estava amadurecendo na Alemanha dos anos de 1920 e no apoio de organizações destinadas ao acesso ao teatro pelos operários, “o teatro proletário pressupõe que o proletário só podia ser constituído como teatro de massas, como teatro de três ou quatro mil lugares.” (PISCATOR, 1968, p.143). A contradição este lançada, pois por uma série de fatores econômico-sociais e educacionais, os operários não tinha acesso a bens culturais como o teatro, destinados à camada da burguesia.

Até então, o nosso teatro nada mais será do que um teatro revolucionário que intervém para libertar ideologicamente o proletariado, para propagar uma

¹⁰ El arte no debe ser considerado solo desde el punto de vista de la distracción, del entretenimiento, sino como un laboratorio del comportamiento del hombre y de su educación moral, en el sentido em que lo entendían Diderot y Schiller. Es necesario verlo en función de la construcción y de la renovación de una verdadera sociedad humana. De esta concepción nace el teatro político, que debe ser considerado como una necesidad histórica (PISCATOR, 1967, p.81).

transformação social que, com o proletariado, liberte também o teatro de todas as suas contradições. (PISCATOR, 1968, p. 143).

Para o encenador, o palco era compreendido como uma tribuna e dessa relação com o público aparecia uma assembleia, um comício, um parlamento, ou campo de batalhas em que são definidos e encarados os elementos de agitação para a tomada de decisões políticas de participação popular, “a criatura no palco tem para nós o significado de uma função social”. (PISCATOR, 1968, p.156)

Sobre a necessidade do teatro e do seu desenvolvimento no processo de submissão à discussão de temas sociais e revolucionários, Piscator lançou-se a uma missão na qualidade de marxistas revolucionários “a missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento de acusação, de subversão e de nova ordem”. (PISCATOR, 1968, p.156).

Existia no CPC, certa preocupação em levar para os setores de vanguarda e de luta da massa trabalhadora novos instrumentos culturais para acesso à informação social. A relação do artista com a sociedade estava na ordem do dia, Vianinha não encarava o teatro como “espelho do seu tempo” e nem passaporte para revolução, sua posição diante da sociedade, dos problemas sociais, de sua época era o fenômeno capaz de provocar as experiências de humanidade.

O artista colabora na criação de condições para intervenção humana sobre a realidade. (...) o artista cria um objeto sensível porque como indivíduo é prisioneiro de sua individualidade na observação dos fenômenos mas, como ser social, é capaz de coordenar suas experiências extraindo significados e sentimentos que referem nossa existência e ação. O artista se dirige à consciência social formulando experiências que coordenarão e desenvolverão o conhecimento que esta consciência social possui do ser social. (VIANNA FILHO, 1981, p. 217)

Vianinha se propôs situar sua obra dramaturgica por meio de uma perspectiva social, refletindo sobre a realidade social, da classe trabalhadora, denunciando as mazelas, as misérias, a dominação e a desigualdade social. Para ele, o teatro seria um instrumento de transformação social e luta política mesmo apontando a uma forte esquematização na utilização do método de agitação e propaganda e os recursos épicos. Sobre a subordinação dos textos teatrais de Vianinha às discussões políticas e do compromisso do autor com a agitação e propaganda, Rosangela Patriota comenta:

Para realizar-se seus propósitos, usou técnicas dramaturgicas que tornassem as mensagens mais eficazes. Esteticamente, ora vinculou-se ao drama realista, ora optou por textos estruturados em situações dramáticas independentes, uma vez que a temática e a mensagem nela contida deveriam ser prioridades, e não os recursos artísticos. (PATRIOTA, 1995, p.108).

A estrutura dramaturgica da *Mais-valia* na percepção do dramaturgo seguia o caminho do Teatro Político. Para abordar o conceito, o autor deseja aprofundar sobre o debate do subdesenvolvimento, desemprego, o utilitarismo, a individualização, a guerra etc. Ele escreve uma peça para compreender o movimento dialético e histórico da sociedade, a teoria da mais-valia serviu para o artista organizar sua poesia e formular valores de intervenção e responsabilidade para com o ser social.

A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar é peça política mesmo circunstancial. Os valores formulados são simplistas e esquemáticos, viciados na ação que corre e se movimenta deixando o objeto de representação estático e emburrado. Só tentei realizá-la como teatro político. (...) Procurei explicar a mais-valia de maneira primeira que só de maneira primeira a conheço. A mais-valia vale um teatro político circunstancial. (VIANNA FILHO, 1981, p.221.)

Nesse projeto do Teatro Político, Vianinha combina o humor, a política, a sátira para tratar da temática do ponto de vista crítico social e que nasce do desejo de reflexão do quadro histórico e das relações de produção da época. A peça é uma aula de economia política ministrada na forma de teatro. O dramaturgo cria o texto dentro da estrutura de experimento cênico para comunicar a arte como meio político e educativo. De início, o teatro político se apresenta com palavras de ordem revolucionárias, com peças teses de refutação e de enfrentamento entre a classe oprimida e a dominante.

O processo deflagrado pela montagem de A Mais-Valia foi na verdade, o de mobilização não de operários dispostos a articular-se e lutar contra a exploração capitalista, mas o de intelectuais prontos para utilizarem-se de formas supostamente mais eficazes que um texto teórico para induzir a consciência de luta do proletariado. (BETTI, 1997, p. 102)

A ousadia de Vianinha, que tinha plena consciência, foi trabalhar com um assunto novo e na pesquisa de novos materiais e códigos estéticos de ruptura ao repertório valorizado do teatro moderno brasileiro. Era preciso buscar outra forma prática de escrever uma peça e submeter à discussão dos temas sociais e criar condições para o nascimento de uma dramaturgia revolucionária. A propósito de um nível de expectativa estética, Vianinha declara.

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 responsabilidade. 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 um teatro apenas político embora o teatro político seja fundamental nas atuais circunstâncias. (VIANNA FILHO, 1981, p. 221)

A reelaboração artística de Vianinha com a tradição dos textos realistas, marca em sua trajetória, o encontro de uma estética marxista e da tentativa de contribuir para a educação do proletariado. O primeiro objetivo da *Mais-valia* foi à exposição da teoria marxista à propaganda política e como resultado suprimir a simples alienação dos sentidos humanos que servem como meios para a propriedade privada (capital e trabalho). Os artistas do CPC aspiravam em constituir uma nova vanguarda em relação ao despertar crítico da consciência do operário e da recuperação do domínio da cultura no lugar político de luta, “não se trata de teorizar sobre cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, entendê-la, aprofundá-la.” (GULLAR, 2002, p. 21). A construção da história na sua dimensão de liberdade adquire a necessidade de sociedade, de organização política e de emancipação. A participação política do artista se define no reino da liberdade à medida que supera o problema artístico numa sociedade de massa.

A montagem do texto da *Mais-valia* seguiu as riscas as diretrizes do autor e o encenador Chico de Assis planejou montar o espetáculo em ensaios abertos em um teatro de arena ao ar livre que tinha abrigado os primeiros shows da bossa nova, ficava na Faculdade Nacional de Arquitetura na Urca, Praia Vermelha no Rio de Janeiro. Chico de Assis formou o elenco com o pessoal do Teatro Jovem¹¹ e mais os estudantes universitários da própria Arquitetura, “eu queria montar uma peça monumental e peguei um grupo de mais ou menos 70 pessoas”. (ASSIS apud VIANNA FILHO, 2016, p. 105).

O encontro de Vianinha com a juventude universitária foi possível na montagem da *Mais-valia*, e o seu trabalho de vanguarda possibilitou vencer “o espírito comodista e antinacional que se procurava incutir na juventude.” (GULLAR, 2002, p.26). Ainda, com os ensaios da peça, começou a ser formar uma frente intelectual com os jovens que

¹¹ O Teatro Jovem foi um grupo teatral, que fez a estreia em 1960 com a *A Mais-valia* vai acabar seu Edgar, de Vianinha. O grupo foi dirigido por Kleber Santos, estudante de arquitetura e diretor artístico. O grupo ficava sediado em uma casa no Mourisco, na Praia do Botafogo no Rio de Janeiro. No programa de espetáculo da peça *Mais-valia*, Kleber Santos reflete “E para o Teatro Jovem significará a primeira prática de uma de nossas diretrizes teóricas: o teatro popular”. TEATRO Jovem. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399327/teatro-jovem>>. Acesso em: 15 de Out. 2017. Joel Barcellos em depoimento inédito em fevereiro de 2016, relembra “Partimos para incentivar um grupo jovem, chamado Teatro Jovem, no Rio de Janeiro. Porém pouco depois da estreia de *A mais-valia* vai acabar, seu Edgar, do Vianinha com direção de Chico de Assis, o diretor do grupo do Teatro Jovem, filho de general, disse que aquilo era coisa de comunista e abandonou o espetáculo junto com os atores de seu grupo. (BARCELLOS, Joel. *Mais-valia* após o racha. In VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Peças do CPC: a mais-valia* vai acabar seu Edgar e mundo enterrado. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

apareciam “a montagem daquele espetáculo nasceram outras ideias para o teatro popular que mais tarde se consubstanciariam um pouco o Centro Popular de Cultura da UNE”. (ASSIS apud VIANNA FILHO, 2016, p.102).

O autor se valeu da tradição do teatro de revista brasileiro, da técnica da revista piscatoriana e das peças didáticas de Brecht, o que resultou numa “sátira política de caráter anti-ilusionista” (BETTI, 1997, p.90). A propósito do Teatro de Revista no Brasil, podemos observar uma forte influência da revista clássica francesa e portuguesa correspondente à estrutura formal: o prólogo de abertura, quadros musicais, números de cortina etc. A revista no Brasil, foram adicionadas um arcabouço tipicamente brasileiro como: caricaturas, música popular, quadros de comédias (quadro de rua ou esquete), quadro de fantasias, marchinhas populares, melodias carnavalescas, blocos carnavalescos alegorizados, charges, escracho etc. Durante os anos de 1920, os espetáculos do gênero da revista no Brasil encontraram caminhos com a ligação entre teatro de revista e música popular, que se concentrava na Praça Tiradentes, frequentado por um público oriundo de diferentes classes sociais.

Pode-se dizer que praça Tiradentes e teatro de revista eram sinônimos. No entanto, ainda que tentassem se modernizar, os teatros da “praça” teimavam em conservar a estética popular e tradicional da velha revista consolidada durante décadas. (FARIA; GUINSBURG, 2012. P 446).

Segundo João Roberto Faria e Jacó Guisburg (2012), as influências do teatro de revista sobre a sociedade exigiam por parte da dramaturgia, uma habilidade e eficiência na confecção de esquetes, rábulas e monólogos dentro da estrutura da proposta de crítica política, da sátira e o humor como temas centrais.

O tema principal do teatro de revista é sempre a atualidade. Estar em sintonia com a atualidade é, também, o primeiro compromisso do teatro de revista. Por isso é que às novidades está sempre reservado um quadro, uma música, um esquete. Telefones, ventarolas, abat-jours, descobertas científicas, automóveis, gramofones, elixires da juventude, tudo era assunto cabível nesse teatro de ritmos futuristas, em compasso com seu tempo. (FARIA; GUINSBURG, 2012, p. 443).

No texto, a alegoria é um recurso utilizado por Vianinha apropriado do gênero do teatro de revista. A revista em sentido piscatoriana, na sua composição cênica e dramática, tem o caráter pedagógico. Piscator passa a trabalhar a problemática da falta de produção dramática, propondo outros tipos de textos - o documental, a reportagem e jornalístico, experimentara romper com as leis formais do drama e escolhe o elemento da revista como novo princípio formal da dramaturgia para interromper o esquema dramático e elevar o épico a elemento cênico, “a forma da revista encontrou-se

com a decadência da forma dramática burguesa.” (PISCATOR, 1968, p.72) Piscator recorre à tradição da forma de revista de cabaré à função política do teatro, “a revista proporcionava a possibilidade de uma “ação direta” no teatro”. (PISCATOR, 1968, p. 73) e mediante a isso, aplica de todas as possibilidades: música, canção, acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção, fita de cinema, estatística, cena de ator, locução etc.

Vianinha também consegue romper com as leis formais do drama, e assume uma postura de lutar por uma nova cultura, por uma nova vida moral e por uma nova forma de espetáculo teatral. Sua obra se propagou em novas relações sociais ao esclarecimento, a sabedoria e reconhecimento do artista vinculado à classe trabalhadora. A premissa dos artistas do CPC, de contribuir para elevação moral e intelectual da classe trabalhadora, de outro modo representou a oportunidade prática da nova literatura teatral como fator histórico, político e popular para aprofundar nas raízes da cultura popular brasileira. Vianinha enfrentou o problema das tradições teatrais, da literatura teatral e do próprio método do realismo, ou seja, na criação de uma obra de arte no sistema capitalista.

A obra de arte contém o elemento histórico da linguagem que se desenvolve lentamente no grupo social como afirma Gramsci, “uma obra de arte é tão mais “artisticamente popular” quanto mais seu conteúdo moral, cultural e sentimental for aderente à moralidade, à cultura, aos sentimentos nacionais”. (GRAMSCI, 1978, p. 27). Na criação literária da peça teatral, não se vincula a algo estático, mas como atividade em contínuo desenvolvimento, o autor se comunica com o leitor através das palavras, que acaba por propiciar ao público a vivência da obra seja pela leitura ou por uma representação teatral do ponto de partida da difusão nacional-popular.

O ponto de partida de Vianinha com a *Mais-Valia* foi extrair o novo elemento cênico para combater a decadência da forma dramática burguesa e com isso ele busca introduzir o que na prática Piscator realizou na dramaturgia de agitação e propaganda “(...) ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundos planos; uma continuação da peça para além da moldura da coisa apenas dramática.” (PISCATOR, 1968, p.69). Até o momento da História do Teatro Brasileiro, a narrativa épica dialética não fora aplicada nos meios cênicos, era um terreno estranho ao teatro. As concepções sobre teatro épico, didático, revolucionário, documentário de Piscator difundiram no trabalho artístico de Vianinha que na época estava interessado por um Teatro Político. Para criação dessa narrativa como epopeia da luta proletária de libertação, Vianinha

ênfatiza o objetivo de realização de trabalho de cultura popular, ao procurar reavivar nos palcos brasileiros a revista brasileira, a linguagem das chanchadas.

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 da atenção do público, com música, poesia e as 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 (VIANNA FILHO, 1999, p. 98)

Ao resgatar a linguagem da cultura popular, Vianinha questiona a forma realista e as condições do moderno palco burguês e aprofunda na renovação do palco, da linguagem, através de um caráter ilustrativo e didático para a *Mais-valia*. Sua preocupação com outra forma de teatro, se expressa na afirmação de Alfred Doblin, em seu artigo “a construção da obra dramática”, em 1929, “mas não vejo nenhum caminho claro para o épico na atualidade, a não ser o caminho para um novo palco”. (DOBBLIN apud PISCATOR, 1968, p.69). A suposta crise do realismo compartilha com a ideia de Vianinha “o artista realista agora escreve para não entrar na fila e ser ninguém.” (VIANNA FILHO, 1981, p.220); ele enquanto artista se informa sobre os novos pressupostos estéticos e políticos e desenvolve a peça na estrutura antirrealista, “a preocupação de Vianinha, ao escrever o texto, fora a de entender ao que lhe pareciam ser as necessidades de um público proletário.” (BETTI, 1997, p.99).

O autor questionava os limites da decadência capitalista e da criação de condições prévias para a vida cultural da sociedade socialista, “as conquistas democráticas de nossa época estão intimamente ligadas ao realismo. Agora o realismo caiu de costas”. (VIANNA FILHO, 1981, p 220).

Ainda, nesse debate sobre o realismo, Vianinha se concentra na ideia de criar uma nova literatura teatral para despertar no seu público o pensamento fundamental marxista: a consciência social determina o ser social. As inúmeras preocupações sobre a forma realista apontada por Vianinha referem-se à fragilidade humana mostrada no palco, como se a existência social fosse um fardo ou um mal inevitável e também a acomodação, o individualismo, o utilitarismo que surgem do complexo cultural capitalista, “o realismo hoje se acomodou; perdeu qualquer correspondência cultural mais intensa com as novas propostas que surgem que se configura com a nova consciência.” (VIANNA FILHO, 1981, p. 218).

Vianinha se debruça sobre consciência social aos valores de intervenção ao movimento histórico e da necessidade revolucionária, “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.” (VIANNA FILHO, 1981, p. 220). Sobre a inferioridade, podemos destacar um aspecto da luta ideológica que se apoia sobre a forma de luta de classes e, sobretudo na afirmação da cultura nacional-popular, que só é nacional o que é popular, sem separação e distinção dos termos, “o realista não está atrás de novos valores para a realidade que se modifica; quer recuar a realidade para valores ideias que, de qualquer forma, compõem historicamente a luta do homem pela liberdade”. (VIANNA FILHO, 1981, p.220).

Nelson Werneck Sodré sobre a cultura importada burguesa que se reveste de um caráter reacionário, antipopular e de deformação aos padrões culturais, coloca a seguinte questão, “não se trata de fechar as portas ao que vem de fora, mas de fechar as portas ao ruim que vem de fora, em doses maciças, para deformar nossa cultura, para lhe impor padrões baixos.” (SODRÉ apud GILBERTO, KUHNER, 1980, p. 204).

Esses padrões culturais importados oriundos do controle dos meios de comunicação de massa pela classe dominante, nada mais recorrente no pensamento crítico de Vianinha que traduz pela necessidade de intervir na sociedade como componente do movimento dialético. Naquele momento e posteriormente, ele opta em escrever peças políticas na tentativa de procurar explicar os fundamentos de seu teatro político, “todos os autores que se levantam contra o teatro político vão para casa e escrevem peças políticas. Abordar temas políticos é uma coisa; escrever peças políticas é outra.” (VIANNA FILHO, 1981, p.219).

2.3 A construção dramaturgica e dialética da *Mais-valia Vai Acabar* seu Edgar.

De onde vem o lucro? Uma tese marxista para fins didáticos é a primeira pergunta lançada na obra da *Mais-Valia* que oferece ao leitor/espectador como elemento à proposta da escrita dramaturgica sobre um determinado problema econômico da nossa sociedade. A exposição da temática se revela na ação do ambiente de uma fábrica.

A peça conta a estória de uma trajetória heroica de sujeitos que passam a questionar as condições de exploração da força de trabalho. O dramaturgo não nomeia nenhum personagem, aparecem como sujeitos em dois blocos: os capitalistas e os operários.

O primeiro recurso para informar o leitor/espectador sobre o objetivo da ação está na função de atores-narradores que se dirigem ao público para dar início à ação dramática.

OS ATORES DE DIRIGEM AO PÚBLICO:

Atenção! Vai começar a função!
 (...) *Queremos cantar o que sabemos,*
Apesar de pouco sabermos,
Queremos fazer você rirem
Da graça que ninguém tem.
 (VIANNA FILHO, 1981, p. 224).

A narração dos atores tem o objetivo de alertar o leitor/espectador sobre a pretensão de fazer rir, mesmo da falta de graça sobre os fatos da ficção. No texto, Vianinha escolhe as palavras que rimam com “eu”, o uso da rima tem o objetivo de iniciar um processo de individualização de cada personagem para definir uma função social dos mesmos, (“Somos poucos: eu, eu, Abreu, Romeu, Tadeu, Dirceu Edvirges Seixas Dosório”). (VIANNA FILHO, 1981, p. 225).

O bloco capitalista é denominado pelo dramaturgo, como sujeitos senhores da alienação, isto é os padrões que alienam a força de trabalho, são personagens sociais nomeados como capitalista 1 (C1), Capitalista 2 (C2) e Capitalista 3 (C3).

O primeiro gesto social aparece na entrada de quatro sujeitos de macacão, barbudos, em volta de uma máquina. O dramaturgo coloca a máquina para simbolizar, o meio pela qual é extraída a força de trabalho. Os personagens barbudos são nomeados como Coro dos Desgraçados, que são os proletários que vendem sua força de trabalho para produzir: charuto, isqueiro, chiclete e travesseiro.

Os desgraçados realizam as tarefas de levar e trazer os produtos da máquina para os capitalistas consumirem. No coro dos desgraçados, revela ao leitor/espectador quem são os criadores dos produtos ofertados para os capitalistas, temos a voz de comentário dos proletários.

Trabalhamos noite e dia,
Dia e noite sem parar!
Então de nada precisamos
Se só precisamos trabalhar!
HÁ MIL ANOS SEM PARAR!
 (VIANNA FILHO, 1981, p.225)

Para situar os personagens no enredo, o dramaturgo escreve diversas canções em

que os personagens entram em cena cantando recitativos. O coro dos Desgraçados representa a voz dos proletários em sua luta por condições dignas de subsistência e trabalho e cada canção tem o objetivo de denunciar os mecanismos da exploração de trabalho.

Os desgraçados cumprem ao longo da peça, uma função: são sujeitos de um código social. A ação da peça desenrola com os Desgraçados que são denominados como D1, D2, D3 e D4. O dramaturgo personifica esses quatro desgraçados formados por um grupo heterogêneo que se apresentem como tipos bem diferenciados: o D1 (religioso), o D2 (simplório), D3 (mulherengo) e D4 (o questionador).

Cada Desgraçado possui uma personalidade dentro do contexto de ambições e desejos, D1 canta o desejo do céu, D2 quer ter um novo sapato e tem vontade de ir para algum lugar, D3 tem o desejo de ter uma mulher e D4 questiona o porquê de trabalhar tanto e não poder usufruir do descanso. No desenvolvimento da ação, D4, o questionador incita aos poucos a transformação que aparecem dentro do argumento de querer mais dois minutos de descanso.

D4: *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 do trabalhar! Chega!*
(VIANNA FILHO, 1981, p.227).

A primeira tomada de consciência sobre a exploração do trabalho suscita a ação de D4 em questionar o porquê de não descansar. Vianinha, ao longo da peça, escreve pequenos quadros, esquetes, fragmentos de cenas dentro de uma unidade da ação, para evidenciar momentos fotográficos e cinematográficos. O dramaturgo quer captar o momento para satirizar a temática do processo de acumulação da riqueza e exploração dos capitalistas. O dramaturgo expõe o lema individualista na expressão cunhada pelos capitalistas que se expressa na canção “hei de vencer”.

C2: *(canta)*
Hei de vencer,
lutar até morrer,
pela história,
pelo meu bem-querer.
Hei de vencer,
Cobrir mamãe de glória,
hei de sorrir,
hei de mamar!

(VIANNA FILHO, 1981, p.236)

Os quadros cênicos são exemplificativos dentro do objetivo do dramaturgo em querer mostrar como funciona a engrenagem social de exploração dos capitalistas. Os diálogos dos capitalistas e desgraçados retomam de modo jocoso e irônico o antagonismo de classes por meio da confirmação da proposta de tese do dramaturgo: a mais-valia.

Vianinha cria os quadros a partir de situações absurdas, como na ação do capitalista de contar moedas para comprar a máquina de exploração, que apresenta como conteúdo ideológico que coloca o lucro como fonte de desejo do capitalista. O dramaturgo constrói as cenas se utilizando de símbolos sociais, para mostrar a condição moral dos capitalistas.

C2: Descobri que o pai teu mistura terra na farinha e explora o povo que é tão povo ou mais povo do que eu!

Mocinha: Mas a máquina que inventaste, mocinho, também mistura farinha na terra.

C2: Muito menos... e terra de primeira sem minhoca onde tem mandioca.

Mocinha: Eu te amo, mocinho.

C2: Idem, mocinha (Ao público) Assim era minha vida... heroca, escondido na toca, agitada que nem pororoca.

(VIANNA FILHO, 1981, p. 233)

Vianinha vai descrevendo as ações dos personagens dentro de um discurso oculto, revelando a lógica as avessas, mostrando as contradições. As situações absurdas, os efeitos cômicos, ele extrai dos principais responsáveis da criação, ou seja, os capitalistas.

Para mostrar, a saga de disputa de poder e das artimanhas criadas pelos capitalistas dentro das relações de privilégio de classe e de exploração, Vianinha opta pela linguagem do melodrama (mocinho e vilão), o dramaturgo se utiliza do recurso cinematográfico de filme de cowboy e de velho oeste, propondo mostrar a contradição das histórias sobre um suposto ato heroico de como vencer o último obstáculo da vida pela venda da farinha adulterada, classificada por um cartaz como a “última invenção”.

C2: Hei de vencer! Depois de um tempão consegui um dinheirinho para acabar a invenção. Vendi meu sangue, um dedo da mão vendi minha sombra, e o meu calção.

(VIANNA FILHO, 1981, p. 235).

A preparação da cena se dá pela música de suspense, os capitalistas em cena anunciam com um cartaz o preço da farinha “duzentos dinheirinhos”. O coro do mocinho e da mocinha faz a propaganda (“olha a farinha, limpa e bem purinha, branca como lembrança de paixão. Cinquenta dinheirinhos.”) (VIANNA FILHO, 1981, p.235). A disputa pela venda da farinha entre mocinhos e vilão cresce, “a fila que quase estava comprando na banqueta do vilão saúda com entusiasmo a chegada do mocinho. Dirigem-se para ele. O vilão, furioso, vem por trás, com o capanga. Filme de cowboy”. (VIANNA FILHO, 1981, p. 235). Vender mais caro o produto? Uma pergunta lançada por Vianinha, ao colocar a farinha do vilão por “duzentos dinheirinhos” e do mocinho da invenção por “cinquenta dinheirinhos”. O quadro da disputa pelo poder finaliza com a vitória do capitalista vestido de mocinho, concluindo o tema da concorrência capitalista, da barganha e dos instrumentos que os capitalistas se utilizam para enganar os oprimidos.

O discurso dos capitalistas tem um teor de manifesto que o dramaturgo elegeu para verificar como são emaranhadas as relações de produção e de exploração mascaradas pelo sistema capitalista. Vianinha quer mostrar como os capitalistas são conhecedores do processo de exploração.

No fragmento a seguir, o dramaturgo reproduz o pensamento mercantil medieval sobre a relação da mercadoria e lucro, dado pela explicação por um dos capitalistas que reproduzem uma falsa fórmula: *o lucro existe porque as mercadorias são vendidas por preço superior ao de seu custo*. O dramaturgo lança a semente como fato gerador da trama: qual é a origem do lucro?

C2: *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 que existir para extinguir em todos os recônditos recantos do mundo os homens que sugam como vampiros imundos do trabalho de seus semelhantes. E preciso continuar a ganhar – para a luta continuar. O meu lucro – que não paga metade do meu trabalho – é dedicado à luta pela liberdade. Vendo mais caro – nada oculto aos homens de bem – para construir novas máquinas, novas vidas.* (VIANNA FILHO, 1981, p. 236).

A estória que foi contada pelos capitalistas é a tentativa de explicar aos desgraçados como vencer na vida, o coro dos capitalistas afirma “que todos os seus privilégios são oriundos de história de luta, suor e lágrimas”. Os desgraçados acabam se impressionando com o coro, que tentam convencer sobre a possibilidade de vencer na vida.

Vianinha para mostrar a ideia de como vencer na vida, constrói o quadro da feira de ilusões, onde se vendem sonhos ou a possibilidade de ser feliz. O dramaturgo opta por encaminhar a ação através da versão dos personagens capitalistas para iniciar a ação de tomada de consciência dos desgraçados. Os capitalistas se transformam em locutores, garotos propagandas de televisão e anunciantes. A cena se desenvolve com a seguinte pergunta: você é o homem mais feliz do país?

C1 (Locutor. Com microfone) Você é o homem mais feliz do país? Eis aí a sua grande oportunidade de passar para a eternidade! Ganhe também uma viagem aos Estados Unidos, homem mais feliz do país! (...) C2 (Pôs a cabeleira. Garota propaganda. Como se estivesse na televisão. Os desgraçados se concentram na frente dela). Será você aí na esquina com mão no nariz? Ou você que está na fila do lotação há sete anos e oito dias? Você aí – largue a sua marmita e venha concorrer. Você também conserta o esgoto fedido da Avenida Buracos a Granel. Venha. Uma viagem aos States, homem mais feliz do país! (VIANNA FILHO, 1981, p. 239).

Durante o quadro, vozes questionam os desgraçados: Você é o homem mais feliz do país, infeliz? As vozes correspondem aos desejos ocultos vinculados nos meios de comunicação na ilusão de comprar a felicidade. O quadro da feira de ilusões desenvolve com o concurso da felicidade para premiar com uma viagem aos Estados Unidos, o homem mais feliz do mundo. Os capitalistas são a banca examinadora e os Desgraçados (D1, D2 e D3) entram na fila para passar por uma avaliação da banca, (“uma banca examinadora com os três capitalistas. Na porta um cartaz. “Fila para o homem mais feliz do país. Para concorrer basta fumar cento e doze maços de comigo ninguém põe a cara”). (VIANNA FILHO, 1981, p. 239). As perguntas da banca são direcionadas a D2: o senhor é feliz? O senhor tem mulher? Tem filhos? O senhor trabalha muito? O

senhor tem dores? Qual é o seu maior desejo na vida? Os capitalistas ao examinar D2, chegam à conclusão que o homem feliz apareceu, pois o homem feliz é sozinho: não ama, não chora, não pensa, não lê. O coro do Homem feliz anuncia o vencedor do concurso: D2.

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

O Desgraçado (D2), vence o concurso sobre a condição do processo de alienação da força de trabalho pelos capitalistas. Na fábrica, os quatro desgraçados continuam a trabalhar na máquina. Um cartaz anuncia “no dia seguinte” e D2 ainda tem em volta do pescoço às flores que lhe deram. Para dar prosseguimento à ação, Vianinha provoca uma mudança na narrativa: a morte de D2 em virtude do excesso de trabalho e por exaurimento.

Nas rubricas da cena, o dramaturgo aponta o desfecho da morte pelas ações físicas do personagem (“o desgraçado 2 estremece e cai duro no chão. Levanta./Cai outra vez/ Ele se levanta, Todos riem. D2 ri também. Cai duro no chão. Morre”). (VIANNA FILHO, 1981, p. 243). Antes de morrer, D2 pergunta aos operários: O que é que quer dizer feliz? Vianinha lança o ponto-chave, “o homem feliz morreu feliz?” para projetar em D4 a desconfiança sobre a situação da morte do colega de trabalho: (“D4: Assim? Assim é que se morre? Com essa cara sugada? Rindo por quê? Amassado, encarquilhado, encurvado... dormindo de pé? Assim eu vou terminar?”) (VIANNA FILHO, 1981, p. 244).

O D4 começa a desconfiar da imagem dos capitalistas que se dispõe a vender a felicidade, o conforto e a beleza aos operários. A morte do colega “com essa cara sugada” exemplifica os anos dedicados ao trabalho excessivo na fábrica, “rindo por quê?” é a ilusão do D2 em usufruir do produto criado pelos capitalistas: a busca da felicidade.

O próximo andamento da narrativa sintetiza em D4 na medida de querer entender os argumentos dos capitalistas. Instaura-se na peça o início de uma

investigação sobre essa exploração que aos poucos entra no plano da consciência.

D4: (Cantando e falando). 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 arreventa o verniz. Podem fazer pinga da verdade, da branca, da amarela. Quem nasceu pra tostão nunca chegará ao milhão e ficará mijão e pagão. Só uma coisa 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. Quem vai? (VIANNA FILHO, 1981, 245)

Vianinha humaniza o operário, ao colocar suas aflições e suas dúvidas. O sujeito social é humano, e para isso o dramaturgo ajusta a capacidade de D4 em existir dentro dos critérios sociais e políticos para o acontecimento inicial na tarefa: quem vai descobrir onde vem à dor, a raiva, a condição de miséria e opressão dentro da estrutura capitalista. D4 convoca um dos operários para cumprir com tarefa e D3 se dispõe a sair para procurar a resposta: Por que é que existe o lucro?

D3 sai para procurar e os capitalistas entram em cena ao lado da piscina, de short, deitados, D3 entra cansado de procurar e pergunta ao Coro dos Capitalistas: Eu quero saber por que é que existe lucro! Para mostrar o discurso capitalista para ocultar a verdade, Vianinha revela a lógica capitalista de criar ilusões. Nesse contexto, D3 acaba sendo premiado com uma viagem aos Estados Unidos em função da morte do contemplado inicial D2. Os capitalistas oferecem a D3 a possibilidade de realizar seus desejos de conforto, descanso e mulher.

C2: Precisa uma roupa melhorzinha... uma barbeada.... uma boa loçãozinha. Anel no dedo... falta de medo... gravata vermelha, um sapato brilhando. Boa viagem! (Os outros capitalistas tiraram tudo isso do baú. D3 vai saindo feito bobo) Ah, espere. Isto aqui é o que você queria saber. Os problemas do mundo imundo. Leia para seus companheiros. Volte quando quiser com prato, copo, colher e mulher. (VIANNA FILHO, 1981, p. 246)

A luz se apaga e acende na fábrica. D1 e D4 trabalham na máquina com maior rapidez. D3 chega com charuto na boca, manchado de batom, roupa nova em cima do macacão e uma mulher do lado. Vianinha constrói uma cena sobre a traição de classe a partir da visão do operário que cai no suborno pela fantasia. A cena é a trajetória de cooptação do sujeito. A classe dominante oferece aos operários cooptados desejos como copo, colher, mulher (aparência, dinheiro e sexo). A cena foi construída pela linguagem do absurdo através da linguagem figurativa do exagero e da hipérbole. Ao voltar para a fábrica D3 absorve e passa a reproduzir os argumentos dos capitalistas para justificar a exploração “tudo porque o mundo gira”. D3 em tom de oratória expõe os argumentos aos companheiros de trabalho em uma cena cômico-ideológico em termos de compreender a trivialidade da classe dominante

D4: *Descobriu?*

D3: *Claro que descobri. (Beija a mulher. Fuma o charuto. Tira o papel do bolso). Irmãos. O mal que existe no mundo é o mundo girar sem parar. A terra gira, então venta, se venta você precisa de casa, então casa – casou – tem mulher, tem problema. (...) Se você tem mais dinheiro que o outro o outro tem raiva de você – então ele inventa o revólver – você inventa o canhão. Pra avisar o seu sogro surdo você berra: inventei o canhão! Então tem guerra! (...) então a gente começa a falar – começou a falar, começou a mentir – pra dizer que não mentiu a gente escreve – então aparece jornal, cheque sem fundo, carta anônima, correio e selo. (...) Guerra, mentira, chope cuspidor. Tudo porque o mundo gira.*

(VIANNA FILHO, 1981, p.248)

D4 ainda não se convence dos argumentos, mas a traição da classe se completa com o desfecho da cena em que D3 se retira em companhia da mulher. D4 contra-argumenta: (“D4: *olha para o chão*) Para de rodar! Para de rodar! Não adianta. Ninguém pode fazer o mundo parar... Ninguém não pode... Vou morrer sem saber. Vou acabar sem mudar. Vou sumir sem descobrir.”) (VIANNA FILHO, 1981, p. 248).

O personagem questionador D4, na condição de oprimido, quer acabar com a opressão pela alternativa da morte, (“D4: já não há o que fazer se não há onde trabalhar, se meu braço tem de parar, o melhor, mais bonito é morrer, fotografia no jornal, isso é que é! (...) Dou trabalho pro vigário, pro agente funerário, dou trabalho coveiro.”)

(VIANNA FILHO, 1981, p. 249). D4 se coloca como vanguarda de sua classe e de crítica da opressão e do estado de exploração.

Para o tratamento da temática do suicídio em decorrência dos limites impostos pela exploração do ser humano no mundo capitalista, Vianinha escreve em linguagem tragicômica, a cena da agência dos suicídios para explicar os conflitos sobre a opressão. A comicidade da cena para o leitor/espectador manifesta-se no movimento de agenciamento dos suicídios, da fila que se forma e na figura do cobrador e no cartaz que anuncia os valores do suicídio: (“taxa de suicídios 1º andar ao 5º - Cr\$ 50,00; 5º ao 10º andar - Cr\$ - 100,00; 10º ao 15º andar - Cr\$ 1.000,00 - Gorjeta inclusa”). (VIANNA FILHO, 1981, p. 249).

Para o operário a morte está ligada a condição do trabalho como dor ou a de resignação. Ele reconhece existir algo que retira suas forças físicas e mentais, mesmo durante seus conflitos, o trabalho aparece em primeiro plano. D4 entra na fila com vinte cruzeiros, e não tem condição de pagar pela tabela de suicídios.

D4: Eu só tenho vinte cruzeiros.

Cobrador: Vinte e pulo bem... Pra assustar a família. Se quiser...

D4: Não.

Cobrador: Sinto muito mas não há outro jeito... o senhor tem que continuar vivendo.

(VIANNA FILHO, 1981, p. 250)

O personagem D4 continua a trajetória para descobrir a origem do lucro e da exploração. Para expor a falsa tese de que o lucro decorre da ação de “comprar barato e vender caro”, Vianinha escreve uma paródia baseada na comédia *O Barbeiro de Sevilha* do dramaturgo francês Pierre Beaumarchais (1732-1799). Dois barbeiros representantes da pequena burguesia corroboram em cima do argumento de que para ter lucro é preciso cobrar mais caro.

Barbeiro 1: Você é pobre? (D4 faz que sim. Ele ri mais ainda) Já nem usa cueca? (D4 faz que sim. Ele ri mais) Eu vou ficar rico. Rico da Silva! Sabe quanto me custa fazer uma barba? Cincão. Sabe quanto eu cobro? Dezão. (Ri. Barbeiro dois entra. Com uma barba enorme, amarrada no ouvido. A barba sai inteira. Senta. Barbeiro faz a barba cantando). Fígaro lá dinheiro aqui. Dinheiro no bolso, sorriso na cara. Fígaro lá, de qualità! (Termina a barba) Dezão!

(VIANNA FILHO, 1981, p. 251).

Vianinha mostra a lógica das relações capitalistas às avessas, pois produzir é uma coisa e trocar é outra coisa. Os barbeiros produzem para si e trocam o que produzem, empregando o dinheiro como facilitador da troca. O dinheiro para eles aparecem cada vez mais como uma riqueza verdadeira e universal. A ação de barbear como atividade, destina-se ao comércio e assume o caráter de mercadoria. Os barbeiros são senhores de suas próprias condições de trabalho, porém estão embutidos dos sentimentos da classe burguesa de acumulação da riqueza e de conceitos complementemente equivocados, de que para enriquecer ou ter lucro é preciso vender o produto mais caro. O personagem D4 começa a rir da briga entre os barbeiros para enriquecer dentro do processo de fazer a barba cada vez mais rápida, e com isso o personagem revela a primeira pista de uma descoberta.

D4: Estou rindo porque descobrir uma coisa sozinha da Silva aqui na minha cabeça. (...) 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. (...) 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, perdia comprando, ganhava vendendo...
(VIANNA FILHO, 1981, p. 253).

Vianinha na cena dos barbeiros apresenta as circunstancias em que D4 começa a construir na sua cabeça um entendimento crítico da situação da exploração. A busca de D4 pelo esclarecimento surge como vontade de continuar o itinerário para descobrir o processo de acumulação da riqueza nas relações capitalistas, (“Eu preciso descobrir... Será que eu posso não usar dinheiro sem ser galinha e morar em galinheiro? O que sucederá agora? Serei feliz? Descobrirei ou não de onde vem o lucro?”) (VIANNA FILHO, 1981, p. 254).

Para explicar a relação entre dinheiro, mercadoria e lucro, Vianinha conduz o personagem D4 para a esquete “o vendedor de automóveis”. D4 quer comprar um carro de última geração e super veloz. Vianinha estrutura a cena com base na máxima

marxista do valor de uso e valor de troca como atributo da mercadoria para resolver o enigma do dinheiro, “quanto vale o automóvel”? D4 quer o automóvel e em troca oferece a carta da vovó como forma de pagamento. O vendedor ri e não aceita como moeda de troca e D4 argumenta que a carta da vovó vale mais do que dois milhões. Toda essa situação foi planejada por D4, para tentar descobrir por que o automóvel vale dois milhões.

D4: *Estou pagando com isso meu amigo. Isto vale muito mais do que dois milhões. É da vovó. É sério. (Pisca para o público).*

Vendedor: *É sério?*

D4: *É sério.*

Vendedor: *Muito sério?*

D4: *Muito sério.*

Vendedor: *Mais sério do que eu estou?*

D4: *Mais sério do que eu estou.*

O velotesc não é dois milhões?

Vendedor: *É.*

D4: *(Ao público) Agora ele vai começar a explicar. A carta da vovó vale mais do que isso. (VIANNA FILHO, 1981, p. 256).*

Na cena do “velotesc”, Vianinha quer refletir sobre a essência do dinheiro como força equivalente de cristalização do valor. D4 nas investigações sobre o dinheiro e o lucro, ouve com atenção as explicações do vendedor sobre o uso, o pagamento e o poder de compra.

Vendedor: *Mas pelo velostec, se quiser sempre ir já chegando, precisa pagar. O ar você usa e não paga.... o velostec, pra usar-tem que pagar. Dinheiro, dinheiro, dinheiro.*

D4: *Por que então eu não pago o ar? Se eu não respiro eu morro. Se eu não tiver velostec eu não subo um morro mas não morro. (...)*

Vendedor: *(...) essa carta da vovó, você usa pro seu coração mingau, mas não compra. Tem coisas que a gente usa, tem coisas que a gente compra. E comprar é com dinheiro, talento e formosura.*

(VIANNA FILHO, 1981, p. 257).

O vendedor usa de argumentos para tentar convencer D4 a pagar pelo automóvel: “tem coisas que a gente usa e tem coisas que agente compra”, e para comprar é com dinheiro. Em Marx, o valor de uso e valor de troca são atributos da mercadoria, e a utilidade pode não ligar a mercadorias, pois existem objetos úteis para satisfazer as necessidades humanas. Sobre esse princípio, o vendedor faz a revelação

sobre a premissa do fetiche da mercadoria: a gente compra o que dá trabalho pra fazer. Será que D4 decifrou o enigma do dinheiro? O Desgraçado com um caderninho de anotações escreve sobre a nova descoberta sobre o lucro.

D4: O dinheiro então existe porque existem coisas que a gente compra. Mercadorias... Todas as mercadorias servem para alguma coisa, mas nem tudo que existe é mercadoria. O ar serve para alguma coisa e não é mercadoria. Então as coisas viraram mercadorias? Não eram assim? E são mercadorias porque a gente faz as coisas pra vender e não para usar!
(VIANNA FILHO, 1981, p. 259).

A partir da nova descoberta sobre as mercadorias, D4 faz as seguintes indagações: o que será que determina o valor da mercadoria? Como é que a gente mede o valor da mercadoria?

O ápice da peça resulta no momento de elucidação do operário a partir da explicação da teoria do processo de acumulação da mais-valia. O tratamento para essa explicação está na cena do congresso geral dos economistas. Vianinha coloca em cena os intelectuais da classe dominante para refutar a tese marxista, o dramaturgo se propõe a criticar a ideologia dominante por meio da sátira. Os ideólogos da classe dominante como sábios economistas são caracterizados como velhos com sono, desinteressados, dispersos, com problemas de incontinência urinária e hipocondríacos. Para atrair a comicidade da cena, Vianinha afasta qualquer hipótese de credibilidade da classe dominante. Dentro da proposta de assimilação de D4 a pesquisa sobre o valor da mercadoria, os velhos economistas apresentam a tese.

Velho 4: O valor das mercadorias não é determinado pela quantidade do produto como afirmava o extinto economista João Galagão. (...) O que determina o preço das mercadorias... posso afirmar depois de aprofundados estudos históricos, sociais, econômicos... é a etiqueta! Aquele pequeno papelzinho que fica sobre as mercadorias nas vitrines... Aquele numerinho escrito é o valor, que aliás a gente nem consegue ler...
(VIANNA FILHO, 1981, p.262).

D4 continua anotando no caderninho o que escuta, em cena surge o personagem do economista moço, que pede a palavra para anunciar uma tese. O jovem economista representa o intelectual de formação marxista que lê e interpreta os conteúdos para a classe operária. Vianinha criou a figura do moço, para mostrar o processo de luta da juventude no meio de ideólogos da classe dominante, e para isso ele coloca o jovem a gaguejar para explicar a tese marxista: o valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho que se consome na sua fabricação.

Ninguém ouve o jovem, e os velhos economistas votam na tese ganhadora da etiqueta. O economista moço antes de sair indignado após a votação da tese quer apresentar uma última tese de um amigo alemão morto, novamente ninguém ouve, e ele sai revoltado e desiste de participar do congresso. O papel com o texto que expõe a tese é arremessado ao chão. D4 observando a reação do jovem, na curiosidade pega o papel e lê para o público a lição de seu aprendizado.

D4: “O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece um paradoxo e contrário à observação de todos os dias. Parece também paradoxal que a Terra gire ao redor do Sol, e que água seja formada por dois gases altamente inflamáveis. As verdades científicas serão sempre paradoxais se julgadas pela aparência enganadora das coisas. Karlão!”.

(VIANNA FILHO, 1981, p. 265).

O colega alemão é uma homenagem ao representante da teoria, o filósofo alemão Karl Marx, que é descrito como Karlão. A trajetória de D4 segue no compromisso de transmitir o seu aprendizado aos operários. Após a leitura do texto, D4 vai até a casa de D1 para mostrar ao operário a sua pesquisa. A peça encaminha para finalização, mas antes disso, D4 para colocar o resumo de seus aprendizados recria no plano simbólico uma feira imaginária e convida D1 para participar da ação.

D4: Ouve aí – uma feira. Vende tudo lá... Só que invés de dinheiro, vende tudo pelo tempo de trabalho que levou pra fazer... Vem comigo – mas só pode comprar o que você compra todo dia, mais nada. Você vem?
(VIANNA FILHO, 1981, p. 267)

Vianinha se preocupa em criar uma alegoria da feira imaginária de D4, sendo uma metáfora das relações de consumo para justificar a tese de que as mercadorias são vendidas pelo tempo de trabalho necessário a sua produção. Na feira, os capitalistas são os vendedores que montam suas barraquinhas, para entrar na feira um porteiro fornece aos Desgraçados notas grandes com horas escritas de acordo com a jornada de trabalho. D1 fica deslumbrado pela feira de produtos que vendem: automóvel, geladeira, patinete, televisão, enceradeira, binóculo, escada-rolante, ambulância, terno, navio, barraco no morro, feijão, caviar, peru, patê de enguia, apartamento, férias na praia etc.

O Desgraçado 1, animado compra um quilo de feijão bichadinho por trinta minutos de trabalho, barraco quando chove enche de água por trinta minutos de trabalho, terno velho por quarenta minutos de trabalho, jornal sensacionalista por cinco minutos de trabalho e filme por dez minutos de trabalho. Os vendedores anunciam caviar por uma hora e dez de trabalho, e D1 quer comprar, mas D4 adverte, (“D4: Não, 1. Você só compra no sonho o que você compra acordado”). (VIANNA FILHO, 1981, p. 269).

A feira vai diminuindo e os produtos continuam a venda e D1 sai triste por não conseguir comprar os produtos por estar fora do seu orçamento. D1 e D4 compram as mercadorias essenciais à sobrevivência, porém não excederam ao equivalente a duas horas das oito horas de trabalho. O que foi feito com as seis horas? Foram confiscadas pelo porteiro.

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

Porteiro: (Aparecendo o fundo) Essas horas ficam conosco, cavalheiro.

D1 (A feira está completamente vazia. Os vendedores foram se retirando de costas. Diminuindo a intensidade dos anúncios até desaparecerem) Mas...

Porteiro: Regulamento é regulamento (sai) Regulamento é regulamento... Lamento... regulamento é regulamento, sargento. Atento? Regulamento é regulamento? Contento? (VIANNA FILHO, 1981, p. 270).

D4 aos poucos esclarece D1 sobre o processo de investigação da origem da exploração. Vianinha utilizou do foco narrativo para cenicamente demonstrar na ação

dos personagens a experiência do aprendizado da mais-valia. D4 narrou a D1 a alegoria da feira imaginária de maneira didática.

D1: *Que sonho mais besta, ô! Eu trabalhei oito horas... seu grudento!*

D4: *E gasta pra viver – pra poder trabalhar no dia seguinte – só duas horas... As outras seis horas... ficam na feira... é o lucro.*

D1: *Como é? (o indivíduo também se interessa. O lixeiro também).*

D4: *A gente vende a gente, não é?*

Indivíduo: *É*

(VIANNA FILHO, 1981, p. 271)

D1 começa a despertar criticamente sobre a situação das seis horas de trabalho que são embolsadas. A investigação chega ao final, encerrando a pesquisa de D4 sobre a origem do lucro. D4 ao aventurar na pesquisa confessa a D1 o receptor do aprendizado, a descoberta sobre a exploração capitalista do trabalho não remunerado: a extração da mais-valia.

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

D1: *Não.*

D4: *Mais-valia.*

D1: *Maisania?*¹²

(VIANNA FILHO, 1981, p. 273).

Os Desgraçados assimilam o aprendizado, e o texto da Mais-Valia sugere que a luta contra a exploração deve ser feita a partir de uma compreensão crítica da realidade. O esforço de D4 para desvendar as origens do lucro prepara os caminhos da ação que potencializa o papel do militante. O mecanismo da mais-valia foi desvendando, e o dramaturgo sugere o combate para uma nova relação com o universo do trabalho. A compreensão final da peça é a organização dos operários para combater o fim da exploração. Em passeata os operários gritam a palavra de ordem: A mais-valia vai acabar, seu Edgar!. Os capitalistas agem contra os operários, e confirmam sobre a técnica de exploração.

C3: *O que é maisania?*

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

¹² A pesquisadora Maria Silvia Betti sobre a preservação histórica da mais-valia comenta que o termo “maisania” consta no título do original datilografado por Vianinha e duas vezes no decorrer do texto como “maisania”.

C3: *E essas quatro horas que sobram?*

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

(VIANNA FILHO, 1981, p. 274).

O quadro final é a prisão do líder do movimento, o personagem D4. O capitalista 2, usa um adereço para se transformar em um guarda policial para prender D4 e dispersar os desgraçados por ordem de C1.

C1: *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).*

(VIANNA FILHO, 1981, p. 276).

A peça termina com a libertação de D4 e a chamada de D1 para a convocação dos operários para ir à luta pelo fim da exploração, (“D1: (...) 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!”) A cena final é reproduzida no plano histórico para despertar a consciência crítica do leitor/espectador em cima do convite a luta, a palavra “lua é tua”, é um trocadilho do dramaturgo para demonstrar que a luta dos operários não é um problema individual ou natural, mas essencialmente coletivo e histórico.

3

A QUESTÃO DA TERRA NO CENTRO DA AÇÃO DRAMÁTICA: AS PEÇAS CAMPONESAS DE VIANINHA NO CPC.



Sou um dramaturgo: mostro o que vou vendo. No mercado humano tenho visto como se negocia a humanidade – isso mostro eu, o dramaturgo... As palavras que mutuamente se dirigem, o que a mãe conta a seu filho, o que o chefe exige daqueles em que manda, o que a esposa responde a seu marido – isso eu mostro.

Canção do escritor de peças (1935) Bertolt Brecht

Imagem:
SAMICO, Gilvan. Alexandrino e o Pássaro de Fogo. 1962.

3.1. O caminho da revolução: a terra no centro da ação dramática.

A temática da ruralidade na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) tem como ponto de partida a discussão de um país subdesenvolvido, através da transição do Brasil rural para o Brasil urbano e pelo acirramento político da defesa da propriedade privada no desenvolvimento das relações capitalistas entre burguesia nacionalista e latifúndio.

Vianinha procurou retratar em sua obra a classe dominante dentro da lógica da expansão do capitalismo no processo de acumulação da riqueza. O dramaturgo propôs desmistificar o mito da aliança entre burguesia e operariado na luta pela independência econômica e política do Brasil. Os temas que Vianinha abordou no CPC, retratam a luta ideológica como a questão agrária, a questão estudantil na reforma universitária, o imperialismo na América Latina e o subdesenvolvimento.

O pensamento socialista dos artistas cepecistas sobre a questão da terra foi levada em consideração a partir da criação de produtos e bens materiais no curso da existência coletiva. Os membros do movimento eram jovens de classe média que encontraram o caminho da experiência direta para propor uma arte revolucionária e popular como instrumento político e pedagógico no combate das ideias da classe dominante. Para Manoel Tosta Berlink, o projeto político-cultural do CPC dentro da prática da vanguarda estudantil tinha a proposta de discussão do papel do artista e do intelectual na organização política da classe trabalhadora.

O projeto cultural da vanguarda estudantil baseava-se na suposição de que a consciência operária podia ser alterada por um projeto pedagógico. Assim como eles se supunham iluminados por seus mestres, pretendiam ser mestres da classe operária que, uma vez iluminada, marcharia em direção à uma sociedade socialista”. (BERLINK, 1984, p. 113).

A organização política do movimento comunista no início de 1960, este ligado diretamente ao impacto dos primeiros estágios da Revolução Cubana de 1959 e no envolvimento dos militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na organização dos trabalhadores rurais. E no setor do movimento estudantil, os comunistas demonstraram seu comprometimento com a transformação da sociedade brasileira através de atividades culturais e educacionais.

Em março de 1963, o presidente da República João Goulart, sancionou o Estatuto do Trabalhador Rural, que se apresentou em diretrizes como a livre associação em sindicatos dos trabalhadores rurais. A lei foi um mecanismo político e estratégico para acionar a defesa do trabalhador rural, permitindo o envolvimento dos comunistas

ao sentimento popular para as novas forças nacionalistas e de esquerda sob a pauta da reforma agrária e da luta antimperialista para combater os interesses básicos da exploração de classe. O PCB apoiava a extensão da legislação trabalhista urbana e a proteção às áreas rurais, porém o que vigorava na lógica política dominante era uma disputa entre o triunfo do radicalismo urbano sobre o ruralismo conservador.

Em 9 de abril de 1964 em São Paulo, a polícia em busca e apreensão, descobrira vinte cadernos de notas na casa do político comunista Luís Carlos Prestes. Os cadernos descreviam em detalhes as reuniões do PCB desde 1961, e com isso tornaram-se a base para a investigação policial anticomunista no Brasil. A partir disso, foi instaurado um inquérito policial contra Prestes que durou seis meses e levou ao indiciamento de membros do Partido. No relatório processual havia transcrições das anotações do caderno como informações de estratégias políticas dos dirigentes soviéticos Nikita Krushev e Mikhail Suslov que aconselharam Prestes, em Moscou, em novembro de 1961, “a aumentar as reivindicações das grandes massas camponesas, levando-as à insurreição”. Os líderes explicavam, “Você fala de reforma agrária. Isto é correto quando a situação não é revolucionária. Numa situação revolucionária nós devemos saber como lutar pela revolução agrária”.¹³

O PCB na época era liderado por Prestes, lutando pela legalização do partido, e pela campanha da devolução dos poderes presidenciais a João Goulart, considerava as contradições fundamentais na infraestrutura da sociedade brasileira, anunciando teses e resoluções em defesa de um governo nacionalista, antimperialista e democrático. A política adotada pelo PCB para conseguir uma participação efetiva das massas trabalhadoras, identificava na denúncia das concessões burguesas ao imperialismo e ao latifúndio como política externa. Segundo Ronald H. Chilcote (1982), a agitação política, as greves no meio operário, o aumento do custo de vida se transformava em acontecimentos cotidiano durante o ano de 1963, o que permitiu a polarização política, “as posições políticas se afastaram de Goulart, ainda que as próprias inclinações do presidente e certas posições políticas básicas do governo favoreciam os poderosos interesses urbanos e rurais”. (CHILCOTE, 1982, p. 136).

A estratégia do PCB antes de 1964 foi à pregação da aliança dos comunistas com a burguesia nacional na tarefa de conciliação da política de “frente única com a

¹³ As notas foram transcritas pelo Departamento de Ordem Política e Social da Secretária de Segurança Pública, do Estado de São Paulo e republicado pelo historiador americano John W.F. Dulles em seu livro *Unrest in Brazil: Political-Military Crises 1955-1964*.

burguesia nacional”. O sistema de conciliação e dual da burguesia nacional foi objeto de crítica da esquerda marxista, pois a ideologia socialista servia a resolução de problemas do capitalismo para uma alternativa radical que poderia ser viável nas reformas de base travada pelos camponeses, trabalhadores e intelectuais revolucionários.

Para Roberto Schwarz (1978, p.65), havia um complexo hegemônico no PCB, que ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, acabou transformando em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças posto de lado a luta de classes e a expropriação do capital ao interesse de setores da burguesia. Para o autor, o caráter conciliatório do Partido prevalecia na esfera do movimento operário e sindical e o aspecto combativo era reservado à luta anticapitalista e anti-imperialista que marcava a oposição no interior das classes dominantes, de um lado um setor agrário e pró-americano e de outro um setor industrial, nacional e progressista.

A burguesia nacional representa a classe burguesa cuja atividade está ligada à produção nacional, à venda e o comércio das mercadorias produzidas no país. É também a parte da burguesia que se opõe ao imperialismo quando se sente ameaçada no processo de capitalização nacional. No Brasil, a dependência com o capitalismo monopolista fortaleceu na fase imperialista do capitalismo a aliança entre o imperialismo e os latifundiários.

Na fase histórica de preparação do golpe de 1964, as forças políticas do latifúndio e da burguesia nacional criaram uma unidade interessada na composição do poder político. O Estado brasileiro fora utilizado pelos latifundiários enquanto fração que defende a dominação das áreas produtivas nas relações capitalistas de acumulação e da expropriação das terras dos camponeses. Os latifundiários na estrutura da sociedade brasileira é a classe que deteve o poder político por longo tempo e que hoje vive da renda da terra participando da substituição de velhas relações de produção por novas relações de força produtiva do campo. Nelson Werneck Sodré nos informa que a concentração capitalista gera antagonismos no seio da burguesia na medida em que o capitalismo se incompatibiliza com a democracia.

A legalidade democrática, assim, torna-se asfixiante para o capitalismo monopolista. A saída natural e única, para este, consiste na liquidação pura e simples da democracia. Antes, o caminho utilizado era o do fascismo, que levou à guerra e à sua própria liquidação. Hoje, o caminho é a confusão entre democracia e corrupção, no estabelecimento de formas paternalistas de relações no trabalho e, depois da concentração de poderes, no anticomunismo sistematizado, que expressa a intenção de privar a classe operária de seu

papel político e serve de cobertura para a liquidação do regime democrático (SODRÉ, 1979, p.402.)

A defesa do regime democrático e a conjugação de cultura e política no panorama cultural brasileiro nos anos que antecedem o golpe de 1964 floresceram dentro da produção cultural do movimento ideológico de estudantes, artistas, jornalistas e intelectuais comunistas em torno do projeto político-cultural do nacional-popular, “(...) apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda do país”. (SCWARZ, 1992, p.62). A propaganda do socialismo e da teoria marxista foi um traço visível no campo cultural que se cristalizou em 1964, pela tentativa de corte das pontes entre o movimento cultural e as massas pelo governo militar, que pregava o fim da corrupção e à subversão comunista no Brasil.

O caminho para revolução brasileira no conjunto das atividades culturais, como a dramaturgia do CPC, permaneceu sensível politicamente ao horizonte da revolução, como chegou a definir Roberto Schwarz (1978, p.69) que “vento pré-revolucionário socialista que se encontrava o país estava irreconhecivelmente inteligente”. O Teatro Político que se improvisava no CPC, era retirado da matéria prima da realidade brasileira, e a consciência nacional esteve atrelada ao movimento de reforma agrária, de agitação camponesa e do movimento operário.

A perspectiva de uma aliança política de operários e camponeses para estabelecer uma hegemonia do proletariado criado sob a ótica do PCB refletiu nas obras dramáticas de Vianinha no ano de 1963 e 1964 por meio de suas peças camponesas. Conforme Rosangela Patriota (1995), a produção dramática de Vianinha no período anterior a 1964, foi estruturada na conjuntura política das décadas de 1950, 1960 e início de 1970, a partir dos princípios apresentados pela Resolução do Comitê Central do PCB sobre os ensinamentos do XX Congresso do PC da URSS realizado em 1956. O documento salientou os grandes avanços do mundo socialista e avaliou as mudanças políticas e sociais propondo modificações na correlação das forças políticas desde a classe operária até importantes setores da burguesia favoráveis à democracia, à independência e ao progresso.

O fortalecimento da unidade da classe operária, o desenvolvimento e consolidação da aliança operário-camponesa são fatores decisivos para garantir a estabilidade e a ampliação da frente única. As reivindicações específicas da pequena burguesia, da intelectualidade e da burguesia nacional devem merecer da parte dos comunistas a maior atenção. (PATRIOTA, 1995, p.99).

A democracia no caminho para emancipação do país, e o regime democrático ligado ao desenvolvimento de alterações econômicas, políticas e sociais, incluiu a preocupação de Vianinha em abordar o teatro como instrumento de mediação cultural.

A pesquisa estética para a composição da cultura nacional fez parte do repertório artístico de Vianinha no CPC, a partir da entrada em cena dos movimentos sociais rurais e na tentativa de unificação entre a classe operária e as outras classes sociais que constituem a classe trabalhadora brasileira e dos dilemas da arte “engajada, popular, nacional, revolucionária e vanguardista”.

Na Dramaturgia Brasileira, os textos aparecem afinados com uma temática da ruralidade, na escrita do dramaturgo Jorge Andrade. Para Luiz Humberto M. Arantes (2001) a ruralidade em Jorge Andrade é organizada pelo dramaturgo no conteúdo e na forma na estrutura erguida sobre as preocupações com a questão rural no contexto do Brasil pós-1929. Para o pesquisador, a temática na obra de Jorge Andrade, como “alteração de um modo de vida rural” e “famílias rurais em decadência” atendia ao tema geral “dos segmentos sociais em desagregação”.

A ordem rural em Jorge Andrade e de seus personagens relaciona-se com o meio urbano de forma dialética. Há, de um lado, o estranhamento por parte do mundo da fazenda, mas, aos poucos, é uma realidade que irá desagregar-se em função dos valores econômicos disseminados pela esfera urbana industrializante. (ARANTES, 2001, p.75)

A ruralidade nos anos de 1950 e 1960 esteve ligada ao processo de democratização do país a partir de 1946 e das organizações sindicais e as Ligas Camponesas, que crescem nos finais da década de 1950, chegam ao governo de João Goulart tendo a reforma agrária como uma das reivindicações no programa das reformas de base. Logo que a proliferação de temas rurais no cinema, podemos apreender o rural na dramaturgia de Vianinha no CPC. A pesquisadora Célia Toletino (2001), afirma em estudo sobre o rural no cinema brasileiro, que o campo chamava atenção por duas importantes e paradoxais funções: era o lugar da nossa brasilidade, da nossa reserva imaculada do imperialismo, da política do PCB para instaurar a aliança operário-camponês na revolução democrático-burguesa. E a outra função dada de um lado pela autêntica e revolucionária das Ligas Camponesas, do outro o lugar do latifúndio no processo de resistência à modernização, ocupando uma estrutura arcaica, conservadora, de traços feudais e de manutenção do colonialismo.

O movimento camponês desse período, sobretudo no Nordeste do país, oferecia muitos elementos importantes para dar respaldo às propostas do CPC de encontrar-se com a ação política do povo. No ano de 1964, as Ligas Camponesas já obtinham repercussão nacional e carregavam para si a atenção

dos principais mediadores políticos dos movimentos populares, seja dos grupos de esquerda, seja do majoritário Partido Comunista. Para além disso, havia a repressão privada dos proprietários de terra e os conflitos armados, inclusive com órgãos de repressão pública, demonstrando que a organização camponesa constituía uma grande ameaça à ordem política, aliada aos esquemas tradicionais de dominação. (TOLENTINO, 2001, p. 210)

As Ligas Camponesas surgem no contexto de uma política de libertação do campo ligada na ampliação do sistema socialista e na decomposição do sistema colonial com a liquidação do latifúndio e das relações semifeudais de produção. As Ligas lideradas por Francisco Julião¹⁴ que recebeu apoio quanto à proposta de expropriação imediata das grandes propriedades, reunia meeiros da cultura cafeeira e trabalhadores da região da cana. Para Caio Navarro de Toledo, a politização das massas rurais constitui numa realidade nova dentro da história política brasileira no final dos anos de 1950, em que trabalhadores do campo assumem a proletarianização da força de trabalho.

As Ligas camponesas nasceram da resistência – muitas vezes armada – dos foreiros (pequenos agricultores e não proprietários) contra a tentativa de expulsão das terras onde trabalhavam, movida pelos proprietários; de 1959 a 1962, as Ligas tiveram uma acelerada expansão em todo o Nordeste. As Ligas contestavam, abertamente, a dominação política e econômica que estavam secularmente submetidas as massas rurais. (TOLEDO, 1994, p.77)

A partir de 1962, houve a expansão do sindicalismo rural, um dos fatores da diminuição da importância política das Ligas e estímulo aos padres católicos progressistas a aumentarem seus esforços pela legalização dos sindicatos camponeses. Os padres anunciavam que “a propriedade privada é um dos pilares da civilização democrática e cristã”, e que os trabalhadores rurais apenas deveriam defender os seus direitos trabalhistas e combateram qualquer envolvimento dos sindicatos na luta pela reforma agrária radical, pois a bandeira agarrada pelas Ligas foi a Reforma Agrária Radical.

Naquele momento, o Nordeste brasileiro representou nas zonas em que vigorava o colonialismo político e econômico, o extenso material de cultura que configuravam a acumulação primitiva do capital para o processo de emancipação das antigas colônias ibéricas da América Latina. A dramaturgia de Vianinha no CPC serviu de instrumento de intervenção concreta na luta política e denunciou os conflitos centrais da miséria, da seca, do direito à terra e da organização dos trabalhadores rurais em torno das condições de enfrentar as contradições políticas das relações capitalistas de produção.

¹⁴ Foi um advogado, político e escritor brasileiro. Foi líder em 1955, das Ligas Camponesas, no Engenho Galileia em Pernambuco. Julião foi eleito deputado federal por Pernambuco em 1962, cassado os direitos políticos e preso em 1964.

3.2 A organização dos trabalhadores rurais: por uma categoria estética popular

O rural brasileiro como pré-capitalista e feudal nas peças conjugadas do imperialismo e latifúndio, introduziram na situação do campo nos anos de 1960, as condições de afetar a estrutura do sistema para abranger uma reforma agrária. Em 1962, o governo de Miguel Arraes em Pernambuco, promoveu a sindicalização dos trabalhadores da região canavieira, e articulou um projeto de reformas agrárias.

Do ponto de vista das peças camponesas de Vianinha, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides*, o dramaturgo produziu obras que tentaram captar e transmitir a realidade em movimento. A questão rural estava no centro dos debates, e as peças de Vianinha foram elaboradas no aceso das lutas sociais de 1963. A primeira incursão de Vianinha, na temática da questão da terra, foi na peça *Quatro quadras de Terra*, escrita em 1963. O dramaturgo retratou a luta pela posse da terra no interior do país, expondo a problemática social do campo através dos efeitos do latifúndio, da exploração dos lavradores e empregados pelos latifundiários, e o fenômeno do êxodo rural provocado pela substituição das culturas agrícolas pela pecuária. As peças camponesas descrevem as condições sociais, políticas e econômicas no sistema de latifúndio no Nordeste do Brasil.

Na peça *Quatro quadras de terra*, intitulada inicialmente de *O Filho da Besta Torta do Pajeú*, o estilo da escrita dramatúrgica de Vianinha mantém uma estrutura de drama realista, com tendência ao melodrama. O espetáculo *Quatro quadras de Terras* estreou no Brasil, no final do ano de 1963, em roteiro do repertório da segunda UNE Volante, tendo sido apresentada em capitais do País. A direção do espetáculo foi de Carlos Kroeber e a assistência de direção, de João das Neves.

Em 1964, Vianinha venceu com *Quatro quadras de Terra*, o concurso internacional de dramaturgia promovido pela Casa das Américas cubana, Havana, que também foi publicada e encenada no país, em decorrência do prêmio.

A ideia inicial de escrever uma peça sobre a reforma agrária para o CPC foi de Vianinha que vinha amadurecendo o projeto desde sua ida ao Nordeste com o Teatro de Arena de São Paulo, no início de 1960. Em depoimento a Jalusa Barcellos, o ator Nelson Xavier comenta que depois da visita ao Nordeste, ninguém cabia mais no Teatro de Arena, e que Vianinha queria reproduzir a experiência viva que se viu lá, e utilizou a união de sua potência criativa e esforço cuja finalidade prática era de desenvolver, pesquisar, criar uma cultura popular, “(...) foi no Nordeste que nos mostrou a verdadeira

realidade brasileira que até então conhecíamos mais pela literatura marxista”. (XAVIER apud BARCELLOS, 1994, p.374).

Ferreira Gullar, conta sua experiência e sobre o começo de seu trabalho no CPC a convite de Vianinha, que pedira ao escritor um poema de cordel, no estilo dos cantadores de feira no Nordeste para compor a estrutura de um roteiro de peça sobre a reforma agrária.

Eles tinham ideia de escrever uma peça sobre a reforma agrária. O Vianinha pediu, então, que eu fizesse um poema, no estilo de cantador de feira, que iria servir como uma espécie de roteiro, de espinha dorsal da peça. Esse poema é que se tornou mais tarde “João Boa Morte, cabra marcada para morrer”. A peça não foi escrita, mas sobrou o poema. (GULLAR apud BARCELLOS, 1994, p.210).

O poema de Gullar foi publicado em cordel, e corresponde uma tentativa do escritor em criar uma proximidade com a linguagem popular e que nasceu para ser encenado na carreta do CPC, em praça pública. A opção estética escolhida por Gullar permaneceu traçada ao objetivo do CPC de levar arte e cultura ao povo para despertar a consciência política da classe trabalhadora e aprofundar nos níveis da cultura brasileira na expressão da realidade. Por meio da atividade cultural, o CPC introduziu no trabalho artístico a mensagem sobre exploração e miséria. O poema de Gullar de maneira didática apresenta uma narrativa poética conjugada com o projeto político da época via processo revolucionário. Para Thaís Leão Vieira (2002), o poema João Boa-Morte narra a condição de vida do homem do campo e de sua posição na estrutura capitalista, de modo a denunciar o mecanismo de subordinação na sociedade pela exploração e de mostrar o caminho da libertação do trabalhador pelo processo revolucionário.

O personagem João Boa-Morte, de “*João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*” (1962) é um lavrador nordestino explorado pelo coronel para qual trabalhava na Paraíba. É expulso da terra com a mulher e filhos por motivos salariais, são rejeitados por fazendeiros da região e não tem outra perspectiva que a de matar sua família e suicidar-se. Para não sucumbir de fome com a esposa e crianças, João percebe a sua volta (“terra e mais terra vazia”), e começa a perguntar para si mesmo do lugar que ocupa no latifúndio, (“Essa guerra do Nordeste/ não mata quem é doutor/ não mata dono de engenho/só mata o cabra da peste/só mata o trabalhador”) (GULLAR, 1962, p.09), e em uma nova perspectiva o personagem começa a se revoltar com o crime sem nome: a exploração da força de trabalho, e em atitude engajada João fala com seus companheiros (“Lavradores, meus irmãos/esta nossa escravidão/tem que ter um

paradeiro/Não temos terra nem pão,/vivemos num cativeiro/Livremos nosso sertão/do jugo do fazendeiro”) (GULLAR, 1962, p.13), para o caminho da vitória através da luta do camponês, Gullar introduz no poema, o personagem Pedro Teixeira, um líder camponês que lutara ao lado de Julião, falando aos caboclos sobre a organização política para lutar contra o patrão e acabar com a exploração, porém o líder acaba sendo assassinato em morte feita de encomenda. Pedro Teixeira ira mostrar a João o caminho da revolução representando a voz da Liga Camponesa, (“Já vão todos compreendendo/como compreendeu João/que o camponês vencerá/pela força da união/Que é entrando para as Ligas/que ele derrota o patrão/que o caminho da vitória/está na Revolução”). (GULLAR, 1962, p.25). No final da publicação do cordel, um texto informativo foi colocado para situar o leitor no espaço geográfico do Nordeste sobre a situação de miséria e desigualdade social no país.

O Nordeste é três vezes maior que a França, cinco vezes maior que a Itália, seis vezes maior que a Alemanha Ocidental, dez vezes maior que a Inglaterra, trinta vezes maior que a Suíça, quarenta e cinco vezes maior que a Holanda, cinquenta vezes maior que a Bélgica. No Nordeste, 78% dos municípios não tem um hospital. Os homens do Nordeste vivem, em média apenas 25 anos. Eles, quando comem, comem farinha d’água com água. Um lavrador do Nordeste ganha, em média, Cr\$ 100 por dia. E custa Cr\$ 100 um litro de farinha. (GULLAR, 1962, p. 27)

De certa maneira Ferreira Gullar considerou que o CPC estimulou o intelectual brasileiro a pensar sobre a realidade do seu país, permitindo uma revalorização do trabalho artístico, pedagógico e ideológico, “O CPC tinha uma teoria de cultura popular no sentido de cultura revolucionária. Era popular, porque era cultura para o povo, mas o seu sentido básico era a transformação da sociedade”. (GULLAR apud BARCELLOS, 1994, p. 217).

A dramaturgia da temática da terra de Vianinha no CPC visou aprofundar a experiência do teatro de agitação e propaganda, no sentido de aumentar o grau de comunicação dos problemas fundamentais de libertação da classe trabalhadora criando uma abertura da tomada de consciência revolucionária do camponês. A obra de Vianinha se insere no caminho para o processo revolucionário e do arrolamento de uma visão crítica da realidade pela consciência de classe.

Em *Quatro Quadras de Terra* o enredo da peça apresenta a história trágica de um conflito de gerações no contexto da injustiça social e da revolta, os personagens são trabalhadores rurais que estão num processo de organização da resistência à ameaça de expulsão da terra. Os escritos de Vianinha no início de 1963 coloca no centro da ação a

questão da terra e da organização política dos trabalhadores rurais. É no CPC da UNE, que Vianinha coloca em prática seu ativismo político e de sua vivência dentro do PCB.

A fase criadora no teatro em 1960 se desenvolveu dentro do debate político e cultural do momento histórico. A elaboração dramaturgica das peças de Vianinha traz à cena a parcela da população marginalizada que sem nenhum poder de compra ingressava no processo econômico do capital por meio da acumulação primitiva pelos setores da burguesia nacional. Carmelinda Guimarães comenta a busca dramaturgica de Vianinha nesse período pela temática rural a propósito das formulações teóricas do CPC.

Percebe-se nesse período em que Vianinha busca numa temática rural distinta de sua formação urbana, a influência do movimento que surge do Nordeste com as Ligas Camponesas de Francisco Julião, um tema de discussão e interesse dentro do CPC que busca no campo a origem dos problemas do homem da periferia, do favelado da metrópole. A situação do homem do campo surge então como mais grave que a do operário, e aparece como a base da situação de opressão do trabalhador. (GUIMARÃES. 1984, p. 50)

A ideia de ambas as peças foram reagir à opressão sentida pelo trabalhador do campo explorado em seu trabalho, que é apresentado pelo dramaturgo em diálogos entre pais e filhos. Tanto *Os Azeredo mais os Benevides* e *Quatro Quadras de Terra* há um conflito de gerações entre pais e filhos. O núcleo dramático das duas peças estabelece a tensão entre duas visões de mundo opostas entre si: a dos pais (Jerônimo em *Quatro Quadras de terra* e Alvimar em *Os Azeredo mais os Benevides*) e a dos filhos (Demétrio na primeira peça e Espiridião na segunda). O personagem Jerônimo de *Quatro Quadras* é o pai de família que continua acreditar no patrão e nos benefícios da estrutura arcaica e paternalista do latifúndio. Alvimar em *os Azeredo* é o trabalhador capataz da plantação que submete ao sistema de submissão ao proprietário da terra. Os textos colocam o trabalhador rural em fazendas de monocultura nos latifúndios do Nordeste. Em *Quatro Quadras* trata-se da cultura do algodão e em *Os Azeredo* a cultura de cacau.

Vianinha procurou nessas obras verificar o choque cultural entre o velho e o novo a partir da materialização nas divergências entre pai e filho por motivos políticos e existenciais. O dramaturgo analisa os valores que permanecem dificultando a ação organizada da classe trabalhadora, ele verifica as condutas dentro do sistema de aceitação e omissão, que na consciência popular é impregnada de ideias sobre a existência natural de “superiores” e “inferiores”. Os personagens das peças são envolvidos pela forma da consciência do dominador e a consciência do explorado. As

classes sociais em ambas as peças revelam os agentes do conflito, e apresenta-se num processo de luta e resistência.

Em uma entrevista concedida a uma revista cubana, Vianinha comenta sobre o tema presente em sua obra *Quatro Quadras* que imprimem os valores da submissão e da prostração nas relações da ruralidade.

Quatro Quadras de Terra é a história de um camponês que não foi capaz de ter fé em si mesmo e nos seus. A história de um homem que fez os mais violentos sacrifícios para entender e viver a submissão e a aceitação e que termina por se orgulhar delas tal ponto que é incapaz de acreditar em outros valores. A história de um homem que passou sua vida para conseguir ficar contra si mesmo (VIANNA FILHO, 1981, p.290).

Vianinha coloca os camponeses numa situação de submissão ou de resistência pela luta. O personagem Demétrio em *Quatro Quadras* exerce a função de resistência, enquanto seu pai Jerônimo é incapaz de questionar as razões da miséria e da opressão dentro do poder estabelecido no latifúndio. O embate de gerações na relação com sistema rural e feudal está representado no diálogo entre pai e filho.

Jerônimo: *Pra dentro (Demétrio de distancia)*

Demétrio: *Meu pai, não vou passar minha vida de chapéu na mão, lendo revista de história, agradecendo comer farinha e farinha e farinha...*

Jerônimo: *Cala essa boca.*

Demétrio: *Ah, não passo minha vida na cabeceira de moribundo, ah, não... não me meço pela paciência... a benção, meu pai, a benção...*

Jerônimo: *Ah, menino, ah, diabo...*

Demétrio: *Ah, não, não, não passo minha vida pra engulir ela...*

Jerônimo: *Sou seu pai, cachorro!*

Demétrio: *Não fico como o senhor, meu pai, não fico...*

Jerônimo: *Me respeite. Me respeite.*

Demétrio: *Lhe botaram nessas quatro quadras de terra e vosmicê invés de reclamar acha que é esse o lugar que lhe cabia. Não me acostumo com desgraça, não me meço por desgraça...*

Jerônimo: *Sai daí, Demétrio...*

Demétrio: *Quero esse mundo dobrado debaixo do meu peso de homem, meu pai, a benção, meu pai, a benção meu pai... a...*

Jerônimo: *Sai, sai, sai... (Demétrio sai correndo. A família olha espantada. Luz).*(VIANNA FILHO, 1981, p.338)

As peças camponesas de Vianinha desenvolvem-se em uma polarização entre a submissão e a rebeldia. Os filhos das peças são os portadores de uma consciência de luta revolucionária, que exercem a função de questionadores e críticos diante da realidade. O dramaturgo criou em *Quatro Quadras* o ambiente rural em um tempo místico da religiosidade popular que representa o sonho por uma terra e o tempo histórico da luta pela terra. O local da ação em *Quatro Quadras* é uma zona rural na década de 1960, e em *Os Azeredo* o local da ação de passa no interior da Bahia, aproximadamente nos anos de 1910 a 1930. O ambiente místico é descrito no primeiro ato da peça *Quatro Quadras*.

Roçado da casa de Jerônimo. Casa com um único compartilhamento com fogão de tijolo, santos, mesa, estrados no chão. Uma cama de ferro, um armário. No pátio, uma casa de farinha, um cercado quase desfeito. Em torno da casa de farinha um grupo reza. Predominam mulheres. Uma imagem de Nossa Senhora, velas fazem da casa de farinha um altar improvisado. (VIANNA FILHO, 1981, p.294).

As peças são uma criação de Vianinha, no cuidado de registrar a linguagem popular a fidelidade possível a um artista de vivência urbana. A estrutura dramaturgica de *Quatro Quadras* é linear ao descrever a luta dos camponeses que começam a ser expulsos da fazenda em que trabalham. A estruturação do enredo de *Quatro Quadras* e *Os Azeredo* se diferenciam no aspecto do perfil dos personagens. Os trabalhadores rurais em *Quatro Quadras* estão num processo de organização política, e em *Azeredo* um grupo de trabalhadores rurais estão morrendo de fome devido à falta de manutenção das terras. Os personagens representam forças sociais concedidas mediante a opressão e pacto entre explorador e explorado para manutenção do *status quo*. Nas peças de temática rural, os personagens são representações do latifúndio e do trabalhador rural.

O personagem Demétrio convoca os camponeses para lutar na esperança de uma ação revolucionária. O filho de Alvimar em *Os Azeredo* lidera a revolta do grupo de trabalhadores num saque ao armazém da fazenda do patrão Espiridião Azeredo. Em *Os Azeredo*, as terras são abandonadas pelo patrão que não precisando mais da renda proveniente da plantação, retorna mandando todos desocuparem as terras, com isso com a falta de manutenção das terras instaura-se um ambiente de miséria. O filho de Alvimar recebeu o nome de Espiridião, em homenagem ao padrinho dono da terra, o rapaz

assume uma postura de resistência ao convocar os camponeses a lutar contra a miséria e a fome. O saque no armazém representa o estopim de uma revolta para o enfrentamento da opressão e de luta pela permanência nas terras, ("Filho: Vamos sair da terra, sim, mais de bucho e alma cheia"). (VIANNA FILHO, 1968, p.95).

A condição de opressão é revelada pelo dramaturgo no momento que Filho convida os pais e camponeses a experimentar as comidas do saque, caracterizando o diálogo da consciência do explorado.

Filho: *Minha mãe. Sente aqui, minha mãe. Aqui meu pai. Vem, mãe. Estou dizendo prá vir. (Os dois vem tímidos). É prá vocês comer... (Silêncio) Coma pai. Isso é comida nossa que ele compra arroz por cinquenta réis e vende a três mil réis em Tabatinga.*

Guimas: *Olhe, meu amigo, eu...*

Filho: *Cala a boca que meu pai vai comer. Coma meu pai. Isso se chama compota, isso é vitela, pai. Uma carne macia, minha mãe, que só a senhora devia comer no mundo. Coma. Isso é chocolate, mãe. Feito do cacau que a gente plantou. Chocolate, mãe. Fui o único filho que vingou porque nasci na fé, na força do meu pai que nunca teve parceiro prá ele na enxada, que ensinou o povo a plantar, que puxou o mundo prá essas bandas e hoje só tem um baralho. Meu pai, meu santo, cheio de carícia que só é capaz de ter o que todos os outros podem ter...*

Alvimar: *É bom chocolate, filho. Quem diria. Nunca comi assim, não, filho, nunca...*

Filho: *Vem vovó, vem seu Teodoro... seu Indalécio... se sirva... Vem povo... (O Povo vem comer). (VIANNA FILHO, 1968, p.96).*

As peças convocam o leitor e público para a necessidade de organização dos trabalhadores rurais e do processo de resistência dos trabalhadores à condição de exploração e de luta contra a opressão. Os textos integram um painel dramatúrgico, uma opção do dramaturgo em abordar temas sociais para aprofundar sobre a realidade. *Quatro Quadras* é um texto de informação e de politização do público universitário e *Os Azeredo* se orienta no esforço do dramaturgo entre a necessidade de aprofundamento

das categorias estéticas e da proposta de abordagem político-ideológico dos temas tratados.

Para Betti (1997), as diferentes linhas de trabalho de Vianinha permite afirmar sem dúvida que é o dramaturgo por excelência do CPC da UNE, pois na criação de textos o dramaturgo incorpora tanto a dimensão política quanto as questões estéticas. Vianinha ao ser questionado sobre os temas que mais interessa em suas obras, responde para a revista cubana.

Os temas que possam, partindo da particularidade de nossos sentimentos, de nossos hábitos e costumes, de nossos valores, partindo da clareza política das necessidades subjetivas do povo brasileiro, conseguir uma visão universal da condição do homem como produtor de sua própria existência e ao mesmo tempo, produto das condições que cria. (VIANNA FILHO, 1981, p. 292).

Podemos observar na resposta de Vianinha, que ele encara a sua produção intelectual como resultado do movimento histórico, uma luta que o sujeito trava com a natureza para assegurar sua própria existência. Para uma concepção materialista da História, as relações de produção determinam todas as outras relações que existem entre os sujeitos na sua vida social. Para uma clareza das necessidades subjetivas do povo brasileiro, devemos verificar as condições materiais de existência no conjunto das relações de produção.

Na luta pela terra, os camponeses lidam com o processo natural de lutar pela existência e sobre os resultados desta luta. Para Vianinha é o homem como produtor das suas representações, ideias que se encontram condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas. Marx lembra que essas relações de produção correspondem a um dado grau, a conexão da estrutura social e política com a produção, “O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que lhes determina o ser; ao contrário, seu ser social determina sua consciência.” (PLEKHANOV apud MARX, 1963, p.32). A história da humanidade, em que não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas sim ao contrário, é a história da luta de classes. A partir das leis do materialismo histórico e materialismo dialético, podemos perceber as contradições internas da sociedade no conjunto das relações econômicas que constitui uma infraestrutura social histórica, base sobre as superestruturas culturais que compreende a religião, a arte, a ética, a lei, a filosofia e a literatura.

A ambição de Vianinha em fundir arte e política em suma corresponde às formas ideológicas das relações de produção. As peças camponesas indicam a possibilidade de

analisar os agravantes que levam a manutenção do sistema de exploração e de manipulação dos interesses nacionais pelo capital estrangeiro. O camponês como classe social que sobrevive em condições semifeudais, foi tratado por Vianinha, que utilizou do mundo material para aprofundar sua visão sobre o estado das forças produtivas, ou seja, a conexão estreita que existe entre a produção e o regime de propriedade.

3.3 Os experimentos dramatúrgicos do Teatro Épico em Brecht por Vianinha: o teatro participante.

Na fase do Teatro de Arena ao CPC, Vianinha empregou os recursos anti-ilusionistas em seus textos de transição. Na temática rural, ele insistiu no modelo realista e na assimilação dos pressupostos do Teatro Épico de Bertolt Brecht no Brasil.

Dentro da dimensão política ideológica que se processaram na agitação política do CPC e do PCB, do ponto de vista dramatúrgico, os textos de Vianinha para Maria Silvia Betti são experimentais à linguagem e ao modo de representação da realidade.

Os Azeredo mais os Benevides é possível observar o esforço aplicado de rompimento com uma estética realista e a tentativa de utilização de recursos de distanciamento, em Quatro Quadras de Terra sente-se uma maior aproximação com o realismo antes observado no Arena. (BETTI, 1997, p. 137).

Além disso, a pesquisadora Betti (1997) indica uma abordagem comparativa dos aspectos da dramaturgia de Vianinha em dois eixos complementares: o primeiro eixo referente ao conflito das peças e do desenvolvimento da narrativa nas implicações históricas e políticas e o segundo eixo a resolução do conflito e aos desdobramentos ideológicos da peça. Nesse sentido, Vianinha no CPC perseguiu o ideal de sentido existencial e ideológico, na tentativa de verificar a problemática de associar os princípios políticos e objetivos estéticos, “fora da coerência histórica e ideológica não poderá haver coerência estética; fora do campo das relações historicamente determinado não existirá pertinência temática para a criação”. (BETTI, 1997, p. 147).

Para concretizar esse ideal de uma categoria estética, Vianinha procurou aplicar no campo dramatúrgico às conquistas no campo estético através dos experimentos da teoria de Bertolt Brecht do Teatro Épico. Vianinha chegou a declarar em entrevista, que soube da existência de Brecht, quando o Teatro de Arena ficou em cartaz no Rio de Janeiro, e foi junto com a intelectualidade do Rio que ele tomou o conhecimento dos pressupostos do teatro didático de Brecht.

Mas Brecht nós tomamos conhecimento não como uma forma estética superior e rigorosíssima, que ele atingiu em Galileu Galilei, Mãe Coragem, Sr. Puntila. Não, nós tomamos conhecimento do Brecht do teatro didático, da Exceção e a Regra, de uma série daquelas peças didáticas dele que são realmente as coisas mais sectariinhas e inteligentes feitas no mundo. Houve uma confusão, no sentido do Erwin Piscator e o Brecht serem mais ou menos o mesmo tipo de pensamento. Então era com... com estranha... perplexidade que nós vimos que o Brecht dizia que a função principal do teatro era divertir. (VIANNA FILHO, 1999, p. 162).

A assimilação de Vianinha aos recursos dramatúrgicos de Brecht se concretizou por suas escolhas e seleção ao escrever *Os Azeredo mais os Benevides*. A referência de Brecht na obra *Os Azeredo*, aparece em uma epígrafe que Vianinha escolhe e que saiu em publicação pelo Prêmio Serviço Nacional de Teatro, que é o trecho do *Canto da Grande Capitulação* da peça teatral Mãe Coragem de Brecht.

*Eu também, eu disse na flor da minha
juventude
Não sou como todos os outros Não comerei
de tudo, tenho a minha delicadeza
Eu pretendia andar de cabeça erguida...
Antes que se passasse um ano aprendi a
beber em todos os copos...
Ponha-se no tom
um, dois, todo mundo em fila!*
(BRECHT, Canto da Grande Capitulação –
Mãe Coragem)

A peça escrita em 1964 e publicada em 1966 por menção honrosa, conta uma história da família Albuquerque que envia seu filho Espiridião às terras improdutivas no interior da Bahia, (“Espiridião: Vou para a Bahia plantar cacau, vou usar minhas economias, nenhum tostão da família! Nossas terras estão abandonadas. Isso o Brasil espera de nós”). (VIANNA FILHO, 1968, p. 12).

A família em decadência, com problemas financeiros, mantém uma fazenda abandonada, sem cumprir nenhuma função social. Espiridião vai para Bahia com a intenção de explorar as terras hipotecadas. O proprietário da terra faz a amizade com o trabalhador rural Alvimar, que passa a tomar conta da propriedade e fica sendo o homem de confiança do patrão. Para recuperar a fazenda, Espiridião coloca em prática os planos de erguer uma plantação de cacau, entra em cena um grupo de camponeses que é orientado por Alvimar. Vianinha aplica na peça o recurso da canção, do uso de coros, vozes, diálogos em versos disseminados pelo texto. Para mostrar a chegada dos

camponeses às terras para o trabalho, Vianinha utiliza a canção nomeada de *Chegança*, que é cantada pelo trabalhador Alvimar.

Alvimar: *Estamos chegando
de todo lugar
que se tem prá partir.
Trazemos na chegança
foice, mulher nova
e uma quadra de esperança.
Ah, se viver fosse chegar
chegar, sem parar,
parar prá casar,
casar, filho espalhar
por o mundo num tal de rodar.
(VIANNA FILHO, 1968, p.14).*

A segunda peça camponesa trata-se das alianças políticas no latifúndio pela tríade das relações capitalistas da família, propriedade privada e Estado. As alianças se configuram em diversos desejos como do pai e da mãe de Espiridião que o filho se case com uma moça rica da família Carvalhais para haver um empréstimo financeiro para continuar a vida pequena burguesa.

Mãe: *Mas onde é que vamos conseguir
um empréstimo, Senhor? Encalacrados
em todos os bancos! Se não houver
casamento, não haverá empréstimos e
adeus as tertúlias, os trocadilhos, as
chalaças, cristais e berloques,
guirlandas e lantejoulas.
(VIANNA FILHO, 1968, p. 11).*

Vianinha coloca o coro para comentar o enredo da aliança política familiar que é “juntar os Albuquerque e os Carvalhais, Os Carvalhais mais os Albuquerque” (VIANNA FILHO, 1968, p. 38). O casamento organizado entre as famílias se configura pelas relações de poder entre o pai de Sílvia e o latifundiário Espiridião Albuquerque. O próprio título da peça *Os Azeredo mais o Benevides* faz menção a essa aliança entre a família decadente Albuquerque e os Carvalhais, o primeiro os Azeredo e o segundo os Benevides. Da possibilidade de interpretar uma possível relação entre família e propriedade privada, o dramaturgo concebe o seguinte diálogo que marca o início de uma aliança de interesses de classes.

(CARVALHAIS E ESPIRIDÍÃO ABRAÇAM)
Carvalhais: *Cuida bem da minha Sílvia.*

Espiridião: *Sim, senhor.*
 Carvalhais: *Como vai o cacau?*
 Espiridião: *Não tenho estradas, a taxa de exportação é muito alta, prazos de financiamentos muito curtos...*
 Carvalhais: *Bem, no Ministério da Viação temos o Otávio Carvalhais, no Banco do Brasil o Aluísio Carvalhais...*
 (VIANNA FILHO, 1968, p. 39)

Sobre o esquema dramático, Vianinha utiliza os elementos da canção, do coro que canta e da música dentro da estrutura épica que tem a função de comunicar, comentar o texto, pressupor o texto, assumir uma posição, revelar um comportamento etc. Em *Os Azeredo*, o texto intercalado de canções é destinado à reflexão crítica sobre o conflito. Para Betti, os camponeses que cantam em cena em *Os Azeredo*, fazem-no de forma a expor mais eficazmente a condição sub-humana de suas existências, “o rompimento da convenção cênica realista enxuga a expressão para supostamente aumentar-lhe o impacto crítico”. (BETTI, 1997, p. 146). O Coro canta em *Os Azeredo* a canção que anuncia a colheita do primeiro fruto de cacau.

CORO – (DE DENTRO, ENTRA EM CENA. AS PESSOAS. ALGUMAS CANTAM. OUTRAS PEDEM LICENÇA PARA ENTRAR, SE APRESENTAM).
Sou Raimundo
Moro na Baixada
Bom-dia – Me dê licença.
Colheita! Colheita!
A vida é tão feia
Só o homem a enfeita
Colheita! Colheita!
Para a vida ser bonita
Tem que ter um homem na receita
Só o homem não enjeita
Colheita!
A vida vale a pena
Por que o home não aceita!
(TODOS SE ABRAÇAM. RIEM. DANÇAM.
O FRUTO PASSA DE MÃO E MÃO)
O homem chegou
A terra era terra
Do lombo da terra
A vida arrancou.
 (VIANNA FILHO, 1968, p.33).

A utilização de slides foi adotada em *Os Azeredos* para ilustrar a ação, mostrando o trabalho na fazenda dos Azeredo.

TELÃO DA CASA DE ESPIRIDIÃO DE NOVO. A FACHADA DA CASA AGORA ESTÁ MAIS ENRIQUECIDA COM COLUNAS, FRISOS, ETC. OS CAMPONESES CARREGAM VASOS, QUADROS, TAPETES, CAMAS, CASTIÇAS, ESTATUETAS, LUSTRES, MÓVEIS, ESPIRIDIÃO ESTÁ COM A FAMÍLIA, DE CULOTES E ROUPAS DE CAMPO, ORGULHOSOS. UMA MESA COM UMA GRANDE QUANTIDADE DE DINHEIRO. MIGUEL PRETO DÁ ORDENS, OS CAMPONESES TEM DIFICULDADE EM CUMPRIMENTAR ESPIRIDIÃO, TÃO CARREGADOS ESTÃO. (VIANNA FILHO, 1968, p. 34).

O conflito da peça instaura-se, no momento em que o filho de Alvimar retorna à plantação, após passar temporadas com a família Azeredo em Salvador. Ao ver a miséria dos camponeses e a condição de exploração, o filho de Alvimar que esteve exposto à ação dos valores daqueles que detêm o poder, decide enfrentar as condições de submissão e opressão. Espiridião passa oito anos sem aparecer na plantação e não investe mais nas terras.

Alvimar: *Faz oito anos que o doutor Espiridião não vem aqui, Lindauro. Oito anos é um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito anos. Me lembro, ele chegou aqui, aí ele pegou na foice errado, de banda, aí a gente riu, eu ria de um lado, doutor ria do outro, aquela gargalheira. Oito anos agora sem notícias? A gente não planta mais cacau faz três anos. Ele prometeu que ia plantar cacau de novo.* (VIANNA FILHO, 1968, p. 82).

No desenvolvimento da peça, as alianças aparecem frequentemente, como à aliança política entre Espiridião e seu sogro Gonçalo Carvalhais que se candidata na eleição para governador da Bahia. O Chefe de Polícia, o juiz, e a polícia contribuem para a manutenção dos poderes do latifúndio e da manipulação das forças de opressão.

A liderança do filho de Alvimar, desperta o lado dos exploradores e de Espiridião que retorna as terras para abortar o processo de resistência dos posseiros. O encaminhamento final da peça, em desfecho trágico pela morte do Filho de Alvimar, encomendado por Espiridião que ordena à polícia que mate o afilhado, revela a união

das forças opressoras em caráter triunfalista. Espiridião desativa a plantação e os trabalhadores são forçados a deixar as terras, e com isso diante da morte, o silêncio dos pais, Alvimar e Lindura. A peça termina com Espiridião dando dinheiro para os pais do afilhado, para que este vá embora com a mulher submetendo a aceitação da opressão, (“Espiridião (dá um dinheiro): Tome, Alvimar. É dois contos de réis. Prá você enterrar o menino e enfrentar o que vem aí. Tem dinheiro até prá por casa em algum canto. Não posso fazer mais nada”). (VIANNA FILHO, 1968, p. 105).

O dramaturgo aponta novos horizontes para a prática dramatúrgica que marca um novo período de produção do CPC. O texto foi destinado à inauguração do Teatro da UNE, previsto para março de 1964, essa nova fase teria sido distinguida por uma revisão crítica do processo de criação, “no tocante às frentes de criação no setor teatral, há a necessidade de expansão do trabalho criador para além dos limites dos autos e esquetes de rua”. (BETTI, 1997, 145).

O trabalho cultural do CPC na primeira fase esteve atrelado por um vasto material dramatúrgico de Autos Políticos com a função didática e esquemática compatíveis com o modelo de teatro desenvolvido por Piscator. A segunda fase consistiu em uma evolução na dramaturgia de Vianinha, tratando-se também do caráter didático das peças, com o objetivo de educação política para a classe trabalhadora, “esta, para mim, é a função do teatro. Educativo – não no sentido didático e informativo –, educativo no sentido da organização subjetiva do homem”. (VIANNA FILHO, 1999, p. 58).

A fase que antecede o fechamento do CPC em 1964, o modelo dramatúrgico utilizado por Vianinha dava indicações de sua preocupação no campo estético, para ele a estética era uma batalha para atualização cultural do teatro em relação ao seu tempo, e por isso Vianinha foi buscar a transformação da linguagem teatral em torno do nome de Brecht, “como referência a um trabalho esteticamente instigante e politicamente competente e crítico”. (BETTI, 1997, p.146).

Fernando Peixoto, que divulgou os estudos teóricos de Brecht no Brasil, aponta que o dramaturgo alemão chega ao Brasil enquanto companheiro de trabalho nos anos de 1960, no interior dos centros de produção do Teatro Político Brasileiro que antecedem o golpe militar de 1964, como o CPC da UNE.

No CPC, mergulhado nos escritos de Piscator, a obra de Brecht surge como um problemático antídoto: enquanto Piscator, compreendido na superfície, estimulava uma tendência radical ao sectarismo político, Brecht introduzia

com irrecusável autoridade um conceito sadio de teatro dialético, ampliando os horizontes para a construção de um teatro participante que essencialmente assume o significado não instrumentalizado da qualidade estética enquanto arma transformadora de reflexão e diálogo entre palco e plateia. (PEIXOTO, 1987, p. 239).

Piscator e Brecht foram duas referências de trabalho artístico em relação à questão do CPC. Piscator colocava como norma a agitação, o esquematismo, e Brecht instaurou a questão da dúvida, da reflexão com a plateia, do aprofundamento dialético da função social da arte e do artista diante da realidade.

O tema da luta pela terra, e a questão arte e política assinala na obra de Vianinha, a ideia do dramaturgo em propor fazer teatro social e político sobre a influência de Brecht, e dar a plateia elementos de reflexão dialética para investigar a realidade. Vianinha compreende o teatro como instrumento de ação no campo da luta de classe em nível político, e com isso ele formula o pressuposto estético entre o teatro político e o teatro social, "no teatro social a dualidade se estabelece no plano subjetivo. (...), o teatro político apresenta a dualidade como irreconciliável, independente dele". (VIANNA FILHO, 2016, p. 203.) O dramaturgo define a função da dualidade dentro do âmbito da contradição entre os limites naturais do homem e seus limites sociais, e para isso a dualidade em matéria de dramaturgia será revelada numa ação em que o objetivo só se realizará, não como uma mudança subjetiva do personagem, mas com uma mudança objetiva "o operário terá que deixar de ser operário para poder dirigir a produção social que o esmaga." (VIANNA FILHO, 2016, p. 203).

As situações evidenciadas nas obras de Vianinha, não havia uma dissociação entre o trabalho artístico, a ousadia criativa e a intenções sociais e políticas de uma obra dramaturgical. Assim, há uma expressiva relação entre o teatro de Vianinha e do dramaturgo alemão, que para ambos tinha a preocupação em situar a obra teatral em uma perspectiva social que refletisse a realidade social de seu povo. A preocupação de Vianinha era revelar certos mecanismos de funcionamento da estrutura social.

Sobre o tratamento temático da ruralidade que ampliou o escopo da mensagem cultural e política do trabalho teatral do CPC, Leslie Damasceno compreende que a esperança de transformação social e mudança revolucionária eram centradas na eliminação da seca e da miséria do Nordeste, fortemente alimentada pelo exemplo cubano de mobilização revolucionária no campo. No contexto de agitação política cultural anterior a 1964, e da contradição entre a proposta estética e a política, que as

peças do CPC eram divulgadas no debate da reforma ou revolução dentro do espaço cultural do teatro brasileiro engajado.

Encenadas nas cidades industrializadas do Sul, essas peças queriam conscientizar o público urbano e suburbano da situação econômica e social do Nordeste. Descrevendo essas condições e a possibilidade de reforma e/ou revolução, elas também objetivaram instilar um maior senso de coesão nacional na luta por mudanças sociais. Adicionalmente, essas peças eram tematicamente similares a outras, de outros dramaturgos do CPC, que não eram encenadas somente em cidades industrializadas onde o CPC era mais ativo, como Rio de São Paulo. Elas eram encenadas também por grupos de teatro de entidades culturais no Nordeste, uma área que tinha uma rica tradição teatral própria e que utilizava convenções populares para tratar de realidades sociais. (DAMASCENO, 1994, p.126).

A evolução da dramaturgia de Vianinha no CPC revela sua concepção racionalista em torno do trabalho teatral crítico e de suas ferramentas, que segundo Betti “o compromisso de representação da realidade se pauta não pela verossimilhança, mas pela pertinência da crítica exercida e dos mecanismos que a sustentam”. (BETTI, 1997, p. 146). O encaminhamento da dramaturgia de Vianinha encontra-se vinculado ao projeto nacional-popular do CPC e da observação do dramaturgo no momento de emergência da consciência de luta da classe camponesa e do processamento deste aprendizado.

A reflexão, a crítica, a didática e novos aspectos técnicos de criação foram extraídos por Vianinha ao longo de sua trajetória de dramaturgo, que conduziu suas peças ao exercício de reflexão dialética na perspectiva de que o intelectual do país subdesenvolvido tem que refletir e criar sobre as condições reais de existência do povo, e segundo qual afirma Brecht em 1931 que “pensar, escrever ou montar uma peça, significa também transformar o Estado submeter às ideologias a um exame rigoroso”. (BRECHT apud PEIXOTO, 1974, p. 107). Para Brecht transformar o teatro era necessário transformar o público, ou seja, educar o ser humano, transformar um Estado, intervir na sociedade para uma transformação revolucionária do mundo. E o intuito didático na obra de Brecht, liga-se à intenção de apresentar um palco científico, capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e necessidade de transformá-la.

Vianinha no CPC formulou teoricamente a experiência real, da percepção do verdadeiro problema e da solução verdadeira a respeito da realidade. A produção cultural dos anos de 1960 significou o acúmulo de energia criadora do país que se unia aos interesses sociais legítimos da classe trabalhadora. A dramaturgia de Vianinha no CPC e seus estudos teóricos desempenharam uma função educadora e orgânica do

intelectual que criou uma produção artística que colocava no centro da ação o problema de elaborar os sentimentos populares. O dramaturgo Paulo Pontes a respeito do teatro do CPC relembra a trajetória de Vianinha como destacado teórico cuja capacidade foi de criar um nexo entre o artista da classe média, saído das universidades, e a cultura do povo.

E ele não queria uma aliança em que o artista da classe média se transformasse num parasita das formas exóticas da cultura popular. Ele propunha – e levou à prática –, antes de qualquer consideração estética, uma aliança política na qual o artista da classe média e o povo se reconhecessem atingidos pelo mesmo conjunto de contradições e se encontrassem para superá-lo. (PONTES apud BARCELLOS, 1994, p. 20).

Para o aprendizado das formulações de uma teoria da estética marxista, Brecht foi uma das referências fundamentais no trabalho intelectual de Vianinha, que chegou a coordenar no interior do departamento de teatro do CPC, um grupo de estudos da obra do dramaturgo alemão. Vianinha em sua aplicada busca de técnicas brechtianas, procurou em *Os Azeredo*, retornar ao esforço de criação que o orientou na criação da peça *A Mais-valia vai acabar, seu Edgar*, na incursão aos recursos cênico-literários associados à estrutura da peça, a fim de elaborar seu próprio arsenal de assimilação das técnicas do teatro épico, “Os Azeredo mais os Benevides é o fruto natural do processo de absorção de recursos brechtianos e de realização de um trabalho teatral capaz de inovar quanto à linguagem sem perder de vista o componente político visado”. (BETTI, 1997, p. 146).

Brecht emprega em seus textos dramaturgicos os seguintes recursos de distanciamento: *literários* (a ironia, a paródia, o paradoxo etc.), *cênico-literários* (os títulos, cartazes, projeções de textos, filmes, uso de máscaras etc.), *cênico-musicais* (coros, canções, músicas, declamação, dança etc.), e *o ator como narrador* ou o ator que narra seu papel com o *gestus* de que mostra uma personagem, mantendo certa distância dele (gesto das relações sociais, pantomima, entoação, mímica etc.).

O efeito de distanciamento é obtido no teatro alemão não apenas pelo ator, mas também pela música (coros, canções) e o cenário (cartazes, filmes, etc.). Foi concebido principalmente para historicizar os acontecimentos representados. (BRECHT, 1967, p. 111)

Para Brecht (1967), *gestus* não significa mera gesticulação, e não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos e sim como princípio de adotar uma atitude política para estabelecer um *gestus* social. O dramaturgo define *gestus* social “é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões

sobre as circunstâncias sociais”. (BRECHT, 1967, p.79). O *gestus* social em Brecht é toda a atividade humana dirigida para o controle da natureza, isto é, uma tarefa social e uma tarefa do mundo dos homens no âmbito das relações sociais de sua época.

Esses recursos de distanciamentos são estruturados no campo da prática literária ao lado da atitude narrativa geral associada a próprio esqueleto da peça. Distanciar para Brecht é ver em termos históricos, e sua teoria do distanciamento é, em si, dialética, a negação da negação cuja função é a de anular a si mesma. A técnica do distanciamento compreende que todos os acontecimentos cotidianos são significativos, particulares e merecedores de indagação. Para isso, o efeito didático em Brecht é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt* = efeito de estranheza, alienação, Efeito V, efeito da desilusão, afastamento, “desfamiliarização”). Nisso, a teoria do distanciamento quer criar um novo movimento alienador lado a lado ao olhar épico da distância, “todos os acontecimentos entre os homens devem ser notados, e tudo deve ser visto de um ponto de vista social”. (BRECHT, 1967, p.114). Desta maneira para melhor visualizar a teoria de Brecht, a palavra “épico” segundo Rosenfeld (2012,) não deve ser confundida com a acepção popular de sinônimo de epopeia, o termo épico usado na sua acepção técnica, significa narrativo fazendo referência a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas (ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc.)

Conforme Rosenfeld (2012), Brecht se dirigiu contra o teatro culinário, de mero entretenimento, do teatro como “ramo do comércio *bourgeois* de entorpecentes”, que visa o prazer do público, em estado de encantamento convertendo em órgão de publicidade. Para o autor, o fim didático na obra de Brecht exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês, mas a teatro épico tem de continuar teatro e divertido, pois os divertimentos de épocas diversas são naturalmente, diversos, conforme o convívio social dos homens e porque “não falamos em nome da moral, mas em nome dos prejudicados”. Assim, a teoria épica de Brecht se dirige à razão como elementos de uma pedagogia que se contrapõem ao teatro burguês, formulando os princípios da sabedoria, clareza e consciência em assuntos das representações teatrais.

Neste caso o impulso, o entusiasmo e o êxtase encomendados pelo teatro burguês não se submetem a esses elementos: sabedoria, a clareza, a consciência, o aprendizado através da educação política que se dirige ao teatro épico de Brecht, “o teatro permanece teatro, mesmo quanto é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão”. (BRECHT, 1967, p. 99). Brecht fixa então um novo objetivo para o

teatro: a pedagogia. E para isso, o dramaturgo alemão afirma que para o aparecimento de uma nova dramaturgia é necessário um novo método dramático: “a dramaturgia dialética substituirá a dramaturgia idealista”. (PEIXOTO apud BRECHT, 1974, p. 329).

Vianinha e Brecht coincidem em diversos pontos, suas peças registram as palavras que mostram ao leitor os mecanismos de funcionamento da sociedade capitalista, como uma exigência crítica de uma dramaturgia dialética que investigue as relações humanas marcadas por conflitos, desigualdades e exploração. Vianinha na sua trajetória no CPC atuou sobre o real que se processou em um ideário de transformação política da sociedade, “o político atua sempre diante de solicitações concretas da realidade”. (VIANNA FILHO, 2016, p. 197). Para o dramaturgo brasileiro, havia a necessidade de se debruçar diante de uma ação, de atitudes e comportamentos que reabastecesse espiritualmente a classe trabalhadora para assimilação das tarefas revolucionárias. Vianinha e Brecht foram capazes de sintonizar a produção artística e intelectual como ação política, “a ação política – baseada em categorias ideológicas – inspira ações e nas ações conscientiza o povo. A artística – baseada nas mesmas categorias – conscientiza e na conscientização aprimorará as ações”. (VIANNA FILHO, 2016, p. 198).

Por uma categoria de ordem estética, Vianinha chegou a formular notas, propostas e sugestões sobre o teatro épico como manifestação de teatro popular, ele se propôs a fazer um estudo de suas peças à luz dos critérios do teatro épico. A primeira nota que o dramaturgo aponta é que o teatro épico parece resolver o problema da nitidez da mensagem e da cobertura formal, pois a peça se baseia e arma-se em oposições lógicas, que se desenvolvem diante do espectador. Vianinha pretende com esse estudo, elaborar um programa de peças de acordo com a real capacidade de montagem e de escrituração, pela proposta de um teatro dirigido à razão e não à manipulação da emoção.

Um teatro épico, afastando-se em primeiro lugar da descrição fiel ao real, para apanhá-lo em outro nível de conhecimento, em outro nível de comunicação em que as bases racionais em que se apoia a peça são nitidamente expostas – deixa de lado uma força emocional que é importante que seja preservada. Ganha em magia, em comunicação, em segurança de observação, em nitidez de limites, em evidência de querer dizer. (VIANNA FILHO, 2016, p. 204)

Brecht e Vianinha compreendiam a dramaturgia como matéria prima de uma ampla concepção do mundo para esclarecer ao público sobre a sociedade e Brecht conclama a reflexão sobre as relações de produção, “camaradas, falemos das relações de

propriedade”. (PEIXOTO apud BRECHT, 1974, p. 314). Para Brecht, a palavra possui um som bárbaro e o escritor precisa se transformar num animal selvagem capaz de defender a cultura com armas materiais para a superação das contradições, “mas o novo deve superar o velho; este último deve estar presente no novo, mas dominado. Suprimido, mas conversado”. (PEIXOTO apud BRECHT, 1974, p. 319). Vianinha discute o poder ideológico da ação do artista frente à criação de uma realidade revolucionária, “o credencial de revolucionário não se ganha fora da realidade. É conquistando os limites objetivos da realidade.” (VIANNA FILHO, 2016, p. 199). Para ele, o teatro popular fornece elementos para luta de classe no nível econômico e a partir de uma estética marxista as peças surgem como experimentos para mostrar as ações que devem ser feitas, relatar o que se maquina, por exemplo, a possibilidade de golpe de Estado “quando existe uma solicitação de atitude social, porém a atitude é tema de debate, é tema de contradição – teatro cômico, Revista, sketches etc.” (VIANNA FILHO, 2016, p. 203).

Assim, Vianinha cria estratégias para elaborar um teatro no nível da existência espiritual do homem no conjunto das relações sociais. A forma épica visualizada na obra de Vianinha são elementos dramaturgicos dentro de uma matéria prima para uma concepção dialética do mundo, demonstrado pelo dramaturgo o seu interesse em fazer uma tentativa de teatro épico, narrativo, que para a opinião do dramaturgo seria o teatro de todo o povo, “uma tentativa didática em que as categorias sociais se convertem em um personagem – latifúndio, imperialismo, campesinato etc. Com forma cômica”. (VIANNA FILHO, 2016, p. 205).

De tal modo, Vianinha com as peças camponesas, cumprem o papel de uma ação de resistência frente ao caráter da desigualdade social para mostrar os processos, antigos ou novos, provados ou inéditos, derivados da arte ou de outros meios da superestrutura, para evitar a confusão entre tema e conteúdo, arte e política colocando em evidência os temas sociais.

Neste caso, o tema social das peças camponesas de Vianinha é extraído da realidade construída na seguinte hipótese concreta: de como fazer a distribuição de terras no Brasil. Tanto para Brecht e Vianinha existem cem meios de dizer ou de calar verdade. No prólogo em *Os Azeredo mais os Benevides*, Vianinha quer dizer a verdade e convoca a classe camponesa para ir à luta.

PROLÓGO

Mas o que queremos dizer

*E que essa fraternidade
 Ah, não é coisa do homem
 Que não existe amizade
 Se um passa fome, outro come
 Se um existe, outro some.
 Mas o que queremos dizer
 Ouça bem, meu amigo
 Se você quer amizade
 Tenha sempre um inimigo
 Acabe com a desigualdade
 Mas o que queremos dizer
 Veja bem sem o véu
 Amizade é coisa de Deus
 Mas ela não cai do céu
 Mas o que queremos dizer
 É que a amizade no fundo
 É a luta do homem no mundo.
 A luta do homem no mundo.
 (VIANNA FILHO, 1968, p. 108)*

Desta maneira, as peças camponesas de Vianinha expressou no imaginário da intelectualidade brasileira o papel revolucionário do proletariado, e da posição do artista na defesa de uma arte nacional-popular. Os intelectuais e artistas engajados da época lançaram-se na luta de elevação cultural através de uma readaptação dos conceitos artísticos populares. A tomada de posição de Vianinha implicou em sua dramaturgia o aprendizado da estética popular para dar força à consciência ética do ser humano na transmissão de valores de uma vanguarda cultural das massas trabalhadoras.

A peça *Os Azeredo mais os Benevides* foi ensaiada na sede da UNE, com direção de Nelson Xavier, assistência de direção João das Neves, o cenário de Flávio Império e Música de Edu Lobo. Uma grande festa estava marcada para comemorar no dia 30 de março de 1964, uma das metas consolidadas pelo CPC: o Teatro do CPC da UNE, “um bom teatro de trezentos lugares, com ar refrigerado”. Na última semana de março, começaram a serem distribuídos os convites para a inauguração do Teatro da UNE, os cepecistas em tom de provocação convocava o público para a programação de estreia que se estenderia por todo mês de abril.

Este volante subversivo e clandestino é para comunicar uma terrível notícia: em abril vai ser inaugurado um novo teatro na cidade. O que tem isso de terrível? Perguntará o senhor. Há, há, há! Esses anúncios esquisitos isso é coisa de Bardhal. É que o novo teatro é o Teatro do Centro Popular de Cultura da UNE. UNE é União Nacional dos Estudantes. Pois é... Inicialmente queríamos montar peças de Stálin. Infelizmente, Kruchev queimou todas as peças do camarada. Peças de Lênin, então. Lênin não escreveu peças. No fundo, um homem incompleto. Pensamos então em remontar a Revolução Francesa. Nenhuma atriz aceitou o papel de Maria Antonieta. Nos falaram numa história, um título muito sugestivo: “o Chapeuzinho Vermelho”. Vermelho? Oba! Fomos ler a história. Uma coisa horrível! Imaginem: um coitado lobo faminto devora uma velha pequeno burguesa, decadente e é castigado por isso! Depois de muito pensar

resolvemos fazer mesmo é bom teatro. Um bom teatro de trezentos lugares, com ar refrigerado. Na UNE, casa das mais respeitáveis tradições de luta e desassombro. Em abril. Mês de Tiradentes. Não podíamos terminar sem falar em Tiradentes e essas coisas, não é? (GARCIA, 2007, 50)

Em 31 março de 1964, na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), um clima de tensão se instalava em meio às notícias de que as tropas dos generais Olímpio Mourão Filho e Carlos Luís Guedes marchavam de Minas Gerais para o Rio de Janeiro. Nos alto-falantes da UNE exortavam os estudantes e a população para se mobilizarem e reagirem contra o movimento militar. A UNE se mobilizou contragolpe pela continuidade das medidas populares e pelas liberdades democráticas. Em uma entrevista a uma publicação cubana, Vianinha dizia confiar na supremacia das forças populares e no avanço democrático.

(..) povo brasileiro já se organizou o suficiente para não permitir um recuo nas suas conquistas democráticas. Uma justa política de apreciação sobre os setores do povo brasileiro interessadas nas transformações da estrutura política brasileira é que permitirá uma aceleração do processo revolucionário. No Brasil, me parece, nesse sentido, a mais importante luta ainda é contra as tendências sectárias que procuram entregar somente a alguns setores as tarefas revolucionárias. (...) É preciso, a cada momento, ter uma tática, um centro tático, realmente baseado nas condições objetivas da realidade. (VIANNA FILHO apud MORAES, 2000, p. 160).

Na noite que antecede o golpe civil-militar, Vianinha convocou artistas e intelectuais para a noite de vigília na sede da UNE. Os estudantes e militantes do CPC começaram a erguer improvisadas barricadas, com móveis, cadeiras com a finalidade de resistir. Cerca de 200 pessoas ocupavam o prédio, não se falava em outra coisa senão enfrentar os golpistas. Enquanto isso, o conservadorismo ganhava força por parte de civis que passavam na porta da UNE de carro com bandeirinhas do Brasil, buzinando e festejando o golpe e os grupos que gritavam *slogans* anticomunistas e atiravam pedras na fechada da UNE.

Um enorme repertório ideológico foi preparado pela classe média brasileira, que no início de março de 1964, saíam às ruas insatisfeitas com a corrupção e pela defesa da família, da moral e dos bons costumes. As forças conservadoras anticomunistas e ufanistas deram continuidade ao legado autoritário do Brasil, através dos instrumentos de opressão e de controle ideológico que marcaram a articulação do golpe militar.

Sobre as estruturas autoritárias de padrão elitista e hierárquico do Estado Brasileiro, o primeiro de abril, o famoso dia da mentira, se iniciava com a instauração de dúvidas e de um avanço autoritário das forças conservadoras.

De uma hora para outra, o discurso progressista e revolucionário ficava emudecido pelo alarido conservador, pela voz da Ordem, da Moralidade, da Pátria, da Família, das Tradições mais caras ao nosso povo. Surpresa e perplexidade tomavam conta de intelectuais e militantes. Passava-se da euforia à dúvida, da ofensiva ao recuo. (HOLLANDA, GOLÇALVES, 1995, p. 14).

O pânico se instalou na UNE. Era madrugada, por volta das três horas da manhã do dia primeiro de abril de 1964, a sede da UNE na Praia Vermelha foi metralhada por militares e incendiada por tropas militares e civis. O prédio começou a pegar fogo, os personagens da história: Vianinha, Carlos Vereza, João das Neves, um rapaz chamado Troiano, outro chamado Leo, Luís Werneck, Francisco Milani, Denoy de Oliveira estavam lá dentro do prédio e os quatro últimos a pularem o muro dos fundos foram: Vianinha, Carlos Vereza, Francisco Milani e João das Neves. Os tiros cessaram e as pessoas apavoradas deixavam a sede do CPC da UNE, com o dia amanhecendo. Sobre o acontecimento, João das Neves descreve o episódio da invasão do prédio da UNE.

Havíamos saído da sede da UNE pulando o muro do quintal. (...) A passagem pela frente do prédio em chamas permanece indelével em minhas retinas: Vianinha, Carlos Vereza e eu chorávamos. No prédio em chamas morriam sonhos e a utópica esperança de contribuir para tomar o Brasil um País menos injusto. Morria também o teatro do CPC que ia ser inaugurado com Os Azeredo mais os Benevides. Relendo hoje o texto da peça me vem à lembrança as suas palavras (de Vianinha) naquele instante: - Apesar de tudo eu não acredito num retrocesso do processo político! O que me faz pensar na curiosa dicotomia que por vezes se estabelece entre um artista e sua obra. No caso, o militante político não conseguia ver o que o artista já afirmava com admirável clareza em Os Azeredo, que era irrealizável a aliança entre opressores e oprimidos; que aqueles sempre colocariam em primeiro plano os seus interesses, e só eles, não importava as razões e ou emoções destes. (NEVES, 1981 apud GUIMARÃES, 1984, p. 53).

Enfim o golpe de 1964 trouxeram os resíduos autoritários de regimes de exceção anteriores no Brasil, significou a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, e para o Estado uma continuidade de assegurar sua hegemonia por controles ideológicos. O legado autoritário do Brasil remonta ao passado colonial, imperial e república velha e no processo de preparação do golpe de 1964 que esteve presente no país desde o início dos anos de 1950 associados ao capital monopolista.

A UNE pegando fogo cor vermelha, e o teatro recém-construído se transformava em cinzas. O sonho e a utopia se misturavam na fumaça e um grito com foco de resistência ecoava na voz de Vianinha: *não ao retrocesso do processo político!*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quero para o meu País a esperança restaurada,
 não a que se esvaiu pelos vãos dos dedos,
 mas a que germina na consciência do povo,
 a que vem do processo de acreditar
 na possibilidade da vida,
 no direito de trabalhar a terra,
 de formar uma legião em busca da cidadania
 arrancada do nosso peito,
 para escrever a história de nossa aventura,
 acabar com a fome,
 aniquilar a miséria
 e devolver o riso aos lábios dos que choram.
 (Maciel Aguiar, Pão, Terra e Liberdade).*

A presente dissertação, *O Nacional-Popular e a Dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*, formulou-se como proposta de investigação dos fundamentos estéticos marxistas na produção teatral do CPC da UNE, a partir das peças didáticas do Teatro Político de Oduvaldo Vianna Filho.

A arte nasce da sociedade e a dialética é inevitável, escreveu Vianinha. *Uma sociedade justa e igualitária* era o lema da bandeira de Vianinha e dos artistas do Centro Popular de Cultura (CPC) que desempenharam a função do intelectual de fazer um trabalho cultural com profundidade. A reconstrução histórica de uma experiência viva e pulsante, do movimento político-cultural do CPC, foi um exercício de memória coletiva.

O CPC representou uma experiência histórica encarregada por artistas e intelectuais preocupados com o sentimento nacional em relação à superação do processo de alienação frente à concentração de poder, perda da democracia e perda da liberdade no sistema capitalista.

A trajetória de militância política e artística de Vianinha permitiu aprofundar nas contradições do teatro em relação ao dramaturgo dizer a verdade em tempos de exclusão da classe trabalhadora da cena política. O movimento político-cultural do CPC, liderado por Vianinha, significou a busca por um projeto pedagógico para exprimir à classe trabalhadora as ideias de uma prática revolucionária no campo da luta de classes.

A dramaturgia de Vianinha nos ensinou que a hegemonia da classe burguesa recorre à condição de reprimir, oprimir, manipular e apropriar das manifestações culturais das classes populares que foram historicamente marginalizadas.

O texto *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar* de Vianinha (1960), é resultado do processo de pesquisa e investigação da prática dramática, que o dramaturgo escolheu para dar um novo caminho a dramaturgia brasileira por meio do projeto nacional-popular no Teatro. O tema em *Mais-valia* recai sobre a relação de exploração dos operários pelos capitalistas. A criação dramática da peça, como impulso motor para uma crítica social ao modo de produção capitalista. Vianinha esclareceu na peça a luta de classes entre a burguesia e o proletariado como inerente à formação social capitalista.

Vianinha foi um autor de peças didáticas na proposta de arte engajada em referência as peças escritas no CPC. Vianinha tomou consciência de sua condição de intelectual orgânico? Somente sua dramaturgia e seus escritos teóricos poderão responder, para isso será necessário descer terra adentro e encharcar-se no lodo. Cada personagem criado pelo dramaturgo corresponde a uma categoria social, ou seja, são sujeitos históricos, humilhados e oprimidos.

Vianinha escreveu suas peças no pré-1964 dentro da possibilidade de golpe de Estado existindo uma unanimidade ideológica. O dramaturgo relatou nas peças o raio de ação da classe trabalhadora e sua atitude foi tema de debate, tema de contradição que se transformou em matéria-prima para escrita dramática.

As peças camponesas *Quatro Quadras de Terras* (1963) e *Os Azeredo mais os Benevides* (1964), Vianinha conquistou os limites objetivos da realidade ao tratar da organização política dos trabalhadores rurais para mostrar à juventude universitária a situação de miséria no país. O dramaturgo se aprofundou nas formas épicas e dialéticas na construção de personagens como resultado de obstáculos e pensamentos traduzidos por uma ideologia.

Assim como Brecht, as peças de Vianinha foram experimentos sociológicos, uma descrição sociológica feita a partir dos estudos dos mecanismos, das categorias econômicas e sociológicas da realidade brasileira. A dramaturgia de Vianinha do Teatro de Arena ao CPC, na ordem de amadurecimento de uma técnica de escrita, ele trabalhou com o realismo para organizar sua visão de mundo e no CPC transformou sua dramaturgia em instrumento de luta política. O realismo e o épico foram armas de conscientização e de mobilização que Vianinha utilizou para defesa de um teatro nacional-popular.

Sob o ângulo do nacional-popular da cultura brasileira, o princípio dialético de que “a verdade é sempre concreta”, nos desafia para futura reflexão sobre a divulgação entre nós de uma cultura nacional-popular democrática e pluralista. Para superação das velhas concepções tudo depende da nossa capacidade de satisfazer as condições de “nossa” luta. Pois sempre colocaram uma distância considerável entre o escritor e o povo.

Não obstante, em uma sociedade de classes, a cultura é produzida e reproduzida pelas classes, e o CPC da UNE ao longo do processo de amadurecimento do projeto político-cultural, verificou o compromisso entre o artista, intelectual e o povo para uma atitude vinculada com a problemática de seu tempo. O papel político-social entre os sujeitos que organizam a pluralidade dos seus organismos culturais para o exercício democrático é uma etapa a ser conquistada, pois na sociedade capitalista há sempre déficit de cidadania.

O golpe civil-militar brasileiro de 1964 interrompeu as bases de produção do Teatro Político Brasileiro, mas o ponto de partida para os anos de resistência do teatro brasileiro continuou na tentativa de construção de novos institutos culturais e democráticos. O regime autoritário e a perpetuação do poder militarizado transformaram-se em batalha ideológica. Para o Brasil de hoje, no cenário político e cultural, é preciso contribuir para uma superação do elitismo cultural. E que são os estados sem a sabedoria do povo?

Na política cultural no Brasil pós-1964, houve uma deformação do processo de produção intelectual tanto crítica quanto criadora que se expressou na censura, repressão e autocensura como formas para cortar a ligação dos intelectuais orgânicos com a realidade nacional-popular.

Para a democracia burguesa que governa “de cima para baixo”, e que as marcas do golpe de 1964, significaram a tentativa de esmagar a nossa herança cultural. A divulgação da obra de Vianinha na ação de uma comunicação coletiva para os jovens e a massa trabalhadora se mostra um recurso pedagógico para o exercício crítico da realidade.

O debate sobre o nacional-popular na obra de Vianinha no pós-1964, lança o desafio para as Artes Cênicas e para o estudo de Dramaturgia Brasileira, uma possível revisão crítica sobre a realização de trabalho de cultura popular de raízes com o regional.

Desta maneira, conclui-se que as formas de expressão popular devem ser preservadas e estimuladas para que a estrutura de hegemonia da cultura dominante (*censura/repressão, herança elitista da intelectualidade brasileira e monopólio da indústria cultural*), não destinem as culturas nacionais ao desaparecimento ou entrem em acelerado processo de debilitação.

Penso que para os futuros debates sobre a Cultura Política na atualidade, temos que recorrer aos seguintes temas: a crítica ao teatro engajado, o controle do espírito crítico, as exigências da acumulação do capital monopolista e a produção em massa da cultura brasileira.

Terminamos com erros e acertos, mas apontamos para futuros desdobramentos, “é preciso ser paciente com a experiência”, afirmou Brecht. Ao final da pesquisa, foi indicada a possibilidade de um novo caminho que não chegou a ser assumido pelo CPC em decorrência do golpe militar, montar uma adaptação de *Comédia de Erros*, de Shakespeare. Nesse contexto, para romper o muro da ideologia dominante no pós-1964, foram procurados novos caminhos para colocar a ação dramática como categoria estética. Dentro disso *o olhar épico da distância* em Vianinha conquista uma produção dialética à brasileira por meio do *olhar nos olhos da tragédia* como centro da dramaturgia nacional-popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história da paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENTLEY, ERIC. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski, apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BERLINK, Manuel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984, (Coleção krisis).

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997 (Artistas Brasileiros, 6).

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. In: **Depoimentos V**. GUARNIERI, Gianfrancesco. Rio de Janeiro, 1981.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético – Ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira, Seminários**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CHILCOTE, Ronald H. **O Partido Comunista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

COSTA, I. C; ESTEVAM, D; BOÂS, R. V.(Orgs.). **AGITPROP: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

CRUZ, Osmar Rodrigues. **Osmar Rodrigues: uma biografia teatral**. São Paulo: Hucitec, 2011.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Tradução: Iná Camargo Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

ECHEVERRIA, R; CASTILHO, F. **Elementos para la teoria de la ideologia** – em Ideologia y medios de comunicación. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó. **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FERNANDES, Nanci, VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz: Cacilda Becker**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

FILHO, Gisálio Cerqueira. **Reflexões em torno de uma teoria do discurso político**. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1979.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GUARNIERI, Giafrancesco, ROVERI, Sérgio. **Coleção Aplauso, série perfil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fundação Padre Anchieta, 2004.

_____. O teatro como expressão da realidade nacional. **Revista Brasiliense**, São Paulo: Brasiliense, n.25, p.121-126, Set/Out, 1959.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de Resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Ed. Associados, 1984.

_____. Seminários de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. In: **Revista Dyonisos: "Especial Teatro de Arena"**, out.1978.

GRAMSCI, Antonio. **Escritos Políticos**. Lisboa: Empresa de Publicidade Seara Nova, v.1, 1976.

_____. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **João Boa-Morte, cabra marcado para morrer**. Rio de Janeiro: Editora Universitária, 1962.

HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

HUBERMAN, Leo. **História da Riqueza do homem**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

KUHNER, Maria Helena de Oliveira, Gilberto. Os Centros Populares de Cultura: Momento ou modelo? In: **Monografias, 1980**. BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. Secretária da Cultura. Instituto Nacional de Artes Cênicas. Rio de Janeiro, 1983.

LÊNIN, V.I. **Propaganda e Agitação**. Moscovo: Edições Progresso, 1984.

LIMA, Eduardo Campos. **Coisas de jornal no teatro**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro o Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAGNO, Pascoal Carlos. O Teatro do Estudante. In: **Revista Dyonyssos**. Rio de Janeiro, n.23, 1978.

MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC (depoimento). **Arte em Revista**, 2ed.; São Paulo: Kairós, n.3, 1980.

MARX, Karl. **Salário, preço e Lucro**. Tradução de Leandro Konder. Os Economistas. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MINISTÉRIO DA CULTURA, BANCO DO BRASIL, CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL. **Catálogo Augusto Boal ato de um percurso**. Rio de Janeiro, 2015, p.20.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, v.1, 1979.

_____. O papel de Brecht no Teatro Brasileiro: uma avaliação. In: BADER, Wolfgang. (org.) **Brecht no Brasil, experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Brecht: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PLEKHANOV, George. **A Arte e a Vida Social, Cartas sem Endereço**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969.

_____. **A concepção materialista da História**. Rio de Janeiro: Editorial Vitória Limitada, 1963.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Post-scriptum al teatro politico**. In. Teatro y Política. Buenos Aires: Ediciones de La flor, 1967.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação Histórica do Brasil**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TEIXEIRA, Isabel; NIKITIN, Vadim. **Arena conta Arena: 50 anos**. São Paulo: Editora Cia Livre, Petrobras, obra publicada em CD-rom, 2004.

TOLEDO Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo, Editora Brasiliense, 14ª edição, 1994.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. In: MICHALSKI, Yan (org). Rio de Janeiro: Ilha, 1981, v.1.

_____. **Vianinha, teatro, televisão e política**. In: PEIXOTO, Fernando, Seleção, Organização e Notas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Os Azeredo mais os Benevides**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. Ministério da Educação e Cultura, 1968.

_____. **Peças do CPC: a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado**. 1º Ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VIEIRA, Thaís Leão. O CPC da UNE: arte popular revolucionária posta em questão. In: **História e Cultura: espaços plurais**. PATRIOTA, Rosangela e RAMOS, Alcides Freire (orgs.). Uberlândia: Aspectus, 2002.

WEFFORT, Francisco Correia. **O Populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

ICONOGRAFIA



Vianinha aos 19 anos, militante da Juventude Comunista. Acervo: Funarte



Vianinha anuncia apresentação de ELES NÃO USAM BLACK-TIE no CPC da UNE, 1962. Fonte: Arquivo Iconographia Funarte.



Vianinha em 1964. Fonte: Jornal do Brasil, 17 de julho de 1974.

Amanhã: "A mais valia vai acabar Seu Edgar"

A estréia de "A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar", de Oduvaldo Vianna Filho, na Arena da Arquitetura marca o início das atividades do "Teatro Jovem", grupo fundado e dirigido por Kleber Santos e Moysés Ghivelder. É portanto mais um grupo que surge no panorama teatral brasileiro, e que se propõe um programa bastante ambicioso de realizações, tanto no campo dos espetáculos propriamente ditos, como também no que diz respeito a atividades culturais ligadas a teatro, como sejam exposições, conferências, debates, etc. Quanto aos espetáculos, pretende o grupo realizar até o fim de 1960 uma fase experimental, tendo feito para isso um convênio com o Diretório

Acadêmico da Faculdade Nacional de Arquitetura. A peça de Oduvaldo Vianna Filho é, portanto, o primeiro espetáculo desse convênio. Finda essa fase, o grupo terá a experiência suficiente para definir seus rumos para a fase estável.

O texto escolhido, a direção, entregue a Francisco de Assis do Teatro de Arena de São Paulo, a série de recursos usados, alguns pela primeira vez no teatro brasileiro, como por exemplo o emprego da projeção cinematográfica simultânea à ação teatral, todos esses fatores criaram para a estréia de "A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar" uma intensa expectativa no meio intelectual.

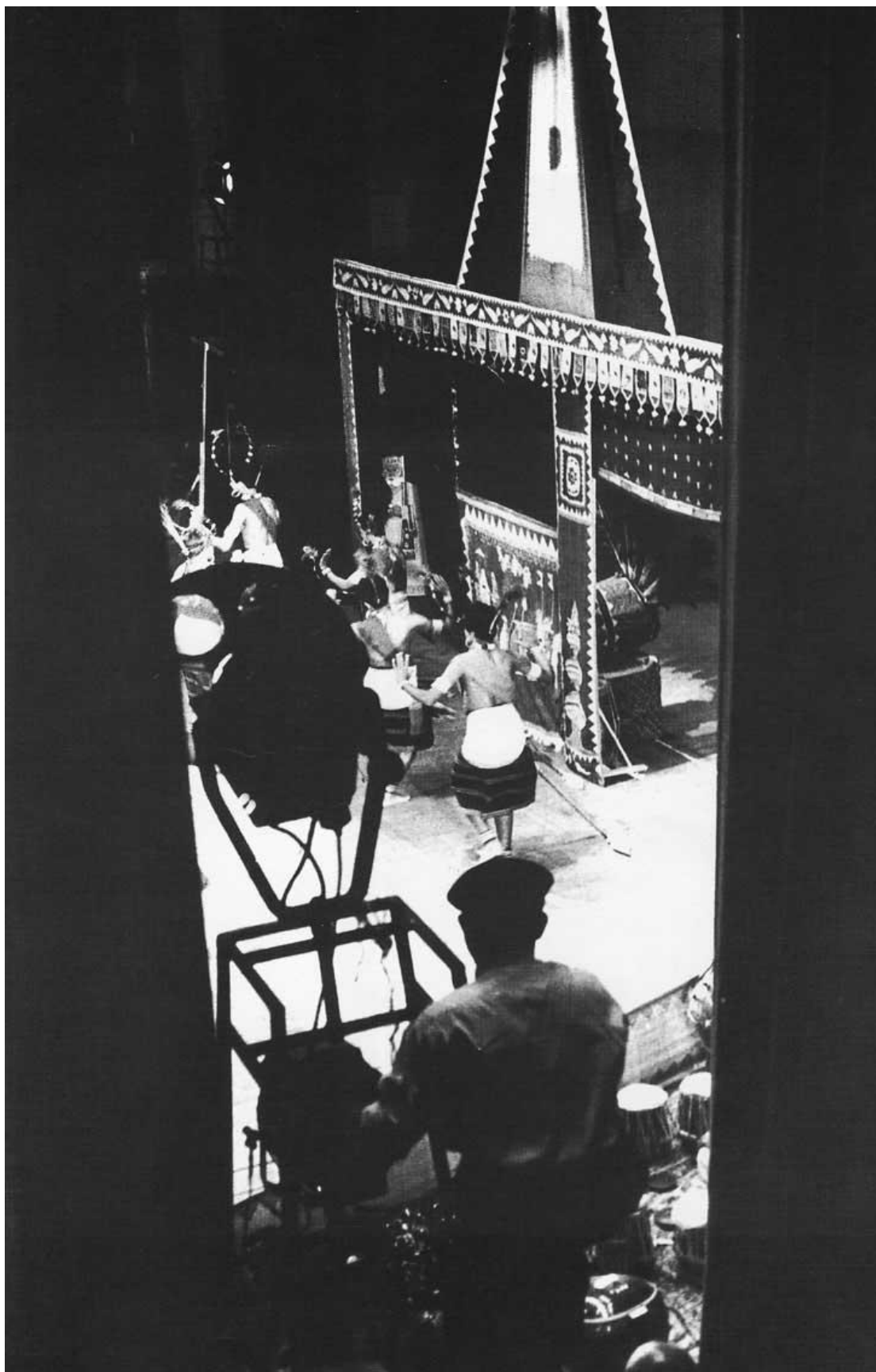
Matéria publicada no Jornal Correio da Manhã para divulgação da peça "A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar", 1960. Fonte: Correio da Manhã, 24 de julho de 1960.



Carta de Divulgação da peça “A Mais-Valia vai Acabar, seu Edgar”. Fonte: Correio da Manhã, 24 de julho de 1960.



Atores na peça "A Mais-Valia vai Acabar, seu Edgar". Fonte: Correio da Manhã, 24 de julho de 1960.



Cena de A Mais-Valia Vai acabar, seu Edgar. Encenada no Teatro de Arena da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, com direção de Francisco de Assis, 1960. Fonte: Acervo Brício de Abreu/Funarte.



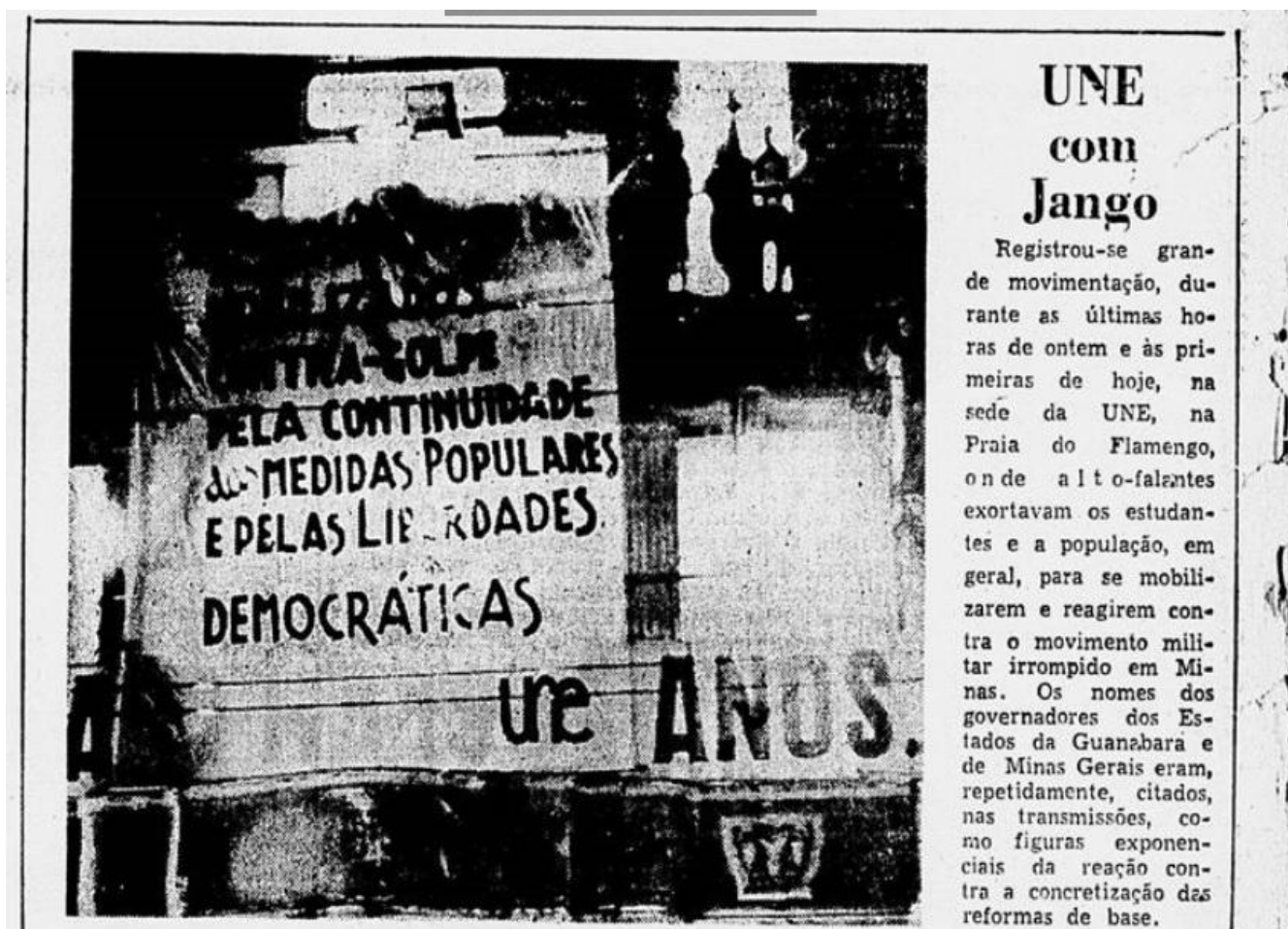
Cena de A Mais-Valia Vai acabar, seu Edgar. Fonte: Acervo Cedoc/Funarte.



Incêndio do prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1º de abril de 1964.
Fonte: Memorial da Democracia.



As chamas se espalham pelo prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE) no ataque dos militares em 1964. Fonte: Memória UNE.



UNE com Jango

Registrou-se grande movimentação, durante as últimas horas de ontem e às primeiras de hoje, na sede da UNE, na Praia do Flamengo, onde alto-falantes exortavam os estudantes e a população, em geral, para se mobilizarem e reagirem contra o movimento militar irrompido em Minas. Os nomes dos governadores dos Estados da Guanabara e de Minas Gerais eram, repetidamente, citados, nas transmissões, como figuras exponenciais da reação contra a concretização das reformas de base.

UNE com Jango – mobilizações contragolpe pela continuidade das medidas populares e pelas liberdades democráticas. Fonte: Correio da Manhã, 1/04/1964.

FOGO VERMELHO NA UNE



Incêndio no prédio da UNE – Fogo vermelho. Fonte: Diário de Notícias, 02/04/1964.



Populares exaltados invadiram a sede da UNE, incendiando-a. Fonte: Jornal do Brasil, 02/04/1964.